

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

**№ 2**

**САНКТ-ПЕТЕРБУРГ ■ 2 0 2 1**

## **Вестник**

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

Научный журнал

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

## **Главный редактор**

А. В. Демидов

## **Заместители главного редактора:**

С. М. Ванькович, А. Г. Макаров

## **Члены редколлегии серии:**

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

## **Ответственный секретарь**

Л. В. Нижельская

## **Адрес редакции**

191186, Санкт-Петербург, Большая Морская, 18

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

## **Сайт**

<http://vestnik.sutd.ru>

## **Электронная почта**

[vestnikspbautd@mail.ru](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 18.05.21. Формат 62×94 1/8. Бумага кн.-журн.

Усл.-печ. л. 18,34. Тираж 1000 экз. Заказ № 96

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

## ИСКУССТВОВЕДЕНИЕ

УДК 7.072.2

DOI 10.464181/2079–8202\_2021\_2\_1

А. Ю. Бараш

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

## ОСОБЕННОСТИ КОНСТРУКЦИИ РУССКОГО ДЕТСКОГО ПРИДВОРНОГО ПЛАТЬЯ НАЧАЛА XX ВЕКА НА ПРИМЕРЕ МОДЕЛЕЙ ИЗ СОБРАНИЯ ГМЗ «ЦАРСКОЕ СЕЛО»

© А. Ю. Бараш, 2021

В статье впервые приводится исследование детских придворных платьев великих княжон Ольги, Татьяны, Марии и Анастасии Романовых из закрытого фонда женского костюма ГМЗ «Царское Село». Покрой и характер отделки девичьего парадного платья кардинальным образом отличаются от взрослых моделей. В отличие от дамского, детское придворное платье до сих пор является неизученным и не освещено в отечественном и зарубежном искусствознании. Целью статьи является исследование конструктивных особенностей русского детского придворного платья. Статья является особенно актуальной не только для искусствоведов и историков костюма, но и для практических исследований в сфере костюма, так как в исследовании представлены обмеры моделей и изучение конструктивных элементов.

**Ключевые слова:** русское придворное платье; детское придворное платье; мода Российской империи; детская мода; история костюма.

Во все времена российский императорский двор славился особой роскошью торжественных церемоний и аудиенций. Многочисленные воспоминания современников отмечают головокружительный блеск и роскошь, сопровождавшие официальные события в императорских резиденциях вплоть до начала Первой мировой войны. Точное время появления регламентированных придворных костюмов в России неизвестно; в распоряжении исследователей имеются косвенные свидетельства существования таких одежд во времена Екатерины II (пока это самые ранние сведения), единичные документы начала правления Павла I (декабрь 1796) и его сына Александра I (август 1801). Самые значительные перемены в истории русского придворного платья происходят в правление Николая I (1796–1855). Желание все регламентировать и систематизировать, в том числе и в области парадного придворного мундира и женского платья, привело к тому, что 27 февраля 1834 г. одновременно с «Положением о гражданских мундирах» Николаем был высочайше утвержден указ, закрепивший официальный статус за русским женским придворным платьем.

Несмотря на широкое освещение темы русского дамского парадного придворного платья в отечественных научных исследованиях, детское придворное платье в России XIX — начала XX веков все еще остается недостаточно изученным.

В статье используется аналитический метод исследования, который позволил проанализировать и сопоставить детские придворные платья, хранящиеся в коллекции ГМЗ «Царское Село». Применяется сравнительно-исторический метод, с помощью кото-

рого детские парадные придворные платья сопоставляются с дамскими моделями. Также используется семантико-иконографический метод, с помощью которого анализируется иконография регламентированного придворного костюма в России.

Тема женского придворного парадного платья в России XIX — начала XX века широко изучена в отечественной искусствоведческой литературе. Одним из основных источников для изучения придворного платья является каталог эрмитажной выставки «При дворе российских императоров», посвященной костюму XVIII — начала XX века из собрания музеев [1].

Не менее важным источником изучения придворного костюма России является книга «Российские императрицы. Мода и стиль» [2]. Помимо общих сведений об истории и развитии придворного платья, в книге приводится четкая система этапов эволюции моды в Российской империи — меняющейся в прямой зависимости от прихода к власти новой императрицы, каждой из которой посвящена отдельная глава. В каждой из них раскрываются стилистические особенности и эстетические взгляды конкретного исторического периода и их влияние на формирование и эволюцию придворного костюма.

Придворный костюм России рубежа XIX–XX веков рассматривается в альбоме-каталоге Государственного Эрмитажа, составленном по материалам выставки, прошедшей в Эрмитаже в 1994 году «Николай и Александра. Двор последних русских императоров» [3]. Основу каталога составляют личные вещи императорской фамилии, которые сохранились в Зимнем дворце — главной царской резиденции, а также в музее-заповеднике «Царское Село».

Придворный костюм начала XX века изучается в книге О. А. Хорошиловой «Костюм и мода Российской империи. Эпоха Николая II» [4]. В монографии подробно рассматриваются социокультурные аспекты формирования моды начала XX века.

Самые значительные изменения в русском парадном придворном костюме произошли при правлении императора Николая I. Уже для церемонии коронации (22 августа 1826 г.) Николай издал предписание относительно облика маскарадного костюма. «Женщинам полагалось явиться в национальном костюме, и лишь немногие ослушались этого предписания. Национальный наряд, кокетливо видоизменённый и украшенный, сообщал дамским костюмам пикантное своеобразие. Женские головные уборы, род кокошника из шелка, расшитый золотом и серебром, блистали брильянтами. Корсаж, украшенный сапфирами и изумрудами, заключал грудь в сверкающие латы, а из под короткой юбки видны были ножки шелковых чулок и вышитых туфель. На плечи девушек спадали длинные косы с большими бантами на концах» [5, с. 184].

Желание все регламентировать и систематизировать, в том числе и в области парадного придворного мундира и женского платья, привело к тому, что 27 февраля 1834 года одновременно с «Положением о гражданских мундирах» Николаем был высочайше утвержден указ, закрепивший официальный статус за русским женским платьем. Этот указ «Описание дамских нарядов для приезда в торжественные дни к высочайшему двору» детально регламентировал русское платье. Платье парадное состояло из двух частей: собственно нижнего белого атласного платья и верхнего бархатного, надеваемого на нижнее. Кончик верхнего платья переходил в шлейф. Длинные шлейфы в русский придворный костюм пришли из придворной одежды Западной Европы конца XVIII — начала XIX в. В них соединились воедино и восточные, и западные мотивы начала XX века.

Парадные придворные платья, или мундиры, официально называли «шлейфы» или «сарафаны», напоминали, как писал один из современников, «офранцузенный сарафан» [3, с. 43]. Покрой платья был всегда одинаков: откидные, очень длинные, спускающиеся практически до колен (подобно традиционному боярскому костюму), открытая пройма и подчеркнутая планкой вертикальная линия середины переда (отсылка к сарафану).

Детские же парадные придворные платья никак документально не регламентировались. Детские модели для девочек стилистически подражали дамским и были исполнены в русском стиле, но конструктивное решение их разительным образом отличается от дамских моделей. Особенный интерес представляют детские парадные придворные платья, хранящиеся в фонде женского костюма ГМЗ «Царское Село», поскольку благодаря им можно изучить их покрой и конструкцию, связанную с особенностями детской фигуры.

В фонде женского костюма ГМЗ «Царское Село» хранится шесть парадных придворных платьев, ре-



Ил. 1. Великие княжны и Цесаревич Алексей. Раскрашенная фотография 1911 г.

гламентированных указом 1834 года. Помимо двух дамских парадных придворных платьев (великой княгини Ксении Александровны из синего бархата и фрейлины Александры Федоровны, баронессы Зои де Стебль из бархата пунцового цвета), в музейном собрании хранятся четыре детских придворных платья.

Сохранившиеся придворные платья четырех дочерей императора Николая II, великих княжон Ольги, Татьяны, Марии и Анастасии Романовых дают возможность изучения конструкции и декора детского придворного платья (ил. 1).

Конструкцию и характер шитья удобнее изучить, разбив платья на пары, так как крой и декор придворных платьев идентичен у старших великих княжон Ольги и Татьяны и младших Марии и Анастасии. Убедительность такого принципа подтверждается фактом, что великих княжон облачали одинаково по парам (Ольгу с Татьяной и Марию с Анастасией).

Придворное платье великой княжны Татьяны Николаевны выполнено из светло-розового муара с серебряным отливом (ил. 2). В отличие от дамского платья (состоящего из трех элементов), платье не отрезное, приталенное (о. т. 40,0 см), с длинными откидными рукавами с частично открытой проймой. Подкладка рукавов выполнена из розового шелка, поверх которого пущена белая тюлевая сеточка. Декольте округлой формы (подобно дамскому), но имеет небольшой изгиб углом по центру переда (в отличие от дамского платья, линия декольте не обнажает линию плеч). На полочке от линии груди до начала бедра имеются две выгачки для лучшей посадки по фигуре.

На спинке платья открытая шнуровка, доходящая до линии талии. Сзади платье состоит из клиньев (крой предусматривает особенности девичей фигуры) (ил. 3), ниже открытой шнуровки юбка заложена двумя бантовыми складками (ширина складки у талии 13,0 см, длина 92,0 см). Юбка платья расклешена, выше линии пола (длина по спинке 118,0 см), на подкладке из белого шелка.

Через всю линию переда до отделки декольте проходит планка (110,0 см) из парчи в цвет платья с 21 металлической ажурной шарообразной пуговицей. Декольте, откидные рукава, полочка, рукава и подол



**Ил. 2.** Платье придворное парадное великой княжны Татьяны Николаевны. Россия, СПб 1910-е гг. Муар, шелк, тюлевая сеточка, серебряная нить, бить, канитель. ГМЗ «Царское Село».

платья декорированы вышитыми серебряной битью шелковыми лентами (3,5 см) в цвет платья со стилизованным растительным орнаментом. По линии декольте имеется оторочка из белой тюлевой сеточки в три ряда.

Платье дополнено розовым шелковым поясом (длина 176,0 см) с вышивкой серебряной битью, аналогичным шитью платья. Окончания пояса декорированы кистями из серебристого шелка. Кокошник из розового муара округлой формы сверху и снизу обшит искусственным жемчугом, фиксируется при помощи длинных широких лент из светло-розового шелка (ленты утрачены).

Придворное парадное платье Ольги Николаевны имеет идентичную конструкцию, текстильное решение, рисунок шитья, пояс и кокошник.

Иным по крою и характеру отделки является придворное парадное платье великой княжны Марии Николаевны. Подобно платьям старших сестер, платье выполнено из светло-розового муара с серебряным отливом. Платье цельнокроеное не отрезное по линии талии прилегающего силуэта (о. т. 36,0 см) с длинными откидными рукавами с частично открытой проймой. Подкладка рукавов выполнена из розового шелка, поверх которого пущена белая тюлевая сеточка. Декольте полностью округлой формы. На полочке от линии груди имеются две вытачки (36,0 см) для лучшей посадки по фигуре. На спинке платье на открытой шнуровке, доходящей до линии талии, подкладка выполнена из белого шелка, швы изнутри обработаны



**Ил. 3.** Платье придворное парадное великой княжны Татьяны Николаевны. Россия, СПб 1910-е гг. Муар, шелк, тюлевая сеточка, серебряная нить, бить, канитель. ГМЗ «Царское Село».



**Ил. 4.** Платье придворное парадное великой княжны Марии Николаевны. Россия, СПб 1910-е гг. Муар, шелк, тюлевая сеточка, серебряная нить, бить, канитель. ГМЗ «Царское Село».

фестонами. Платье сзади также состоит из клиньев, но, в отличие от кроя юбки платьев великих княжон Ольги и Татьяны, юбка платья великой княжны Марии Николаевны заложена одной бантовой складкой, наподобие «складки Вагто», но начинающейся от талии, а не на спинке, тем самым показывая различие кроя девичьих и детских придворных платьев (ил. 4). Юбка платья расклешена и заканчивается выше линии пола (длина по спинке 101,0 см), на подкладке из белого шелка.

Через всю полочку до отделки подола проходит планка (92,0 см) из парчи в цвет платья с 22 металлическими ажурными шарообразными пуговицами. Декольте, откидные рукава, полочка и подол платья декорированы вышитыми серебряной битью шелковыми лентами (3,5 см) в цвет платья, но с иным узором. Шитье на придворных платьях младших великих княжон представляет волнообразно извивающуюся гирлянду



**Ил. 5.** Пояса парадных придворных платьев великих княжон Татьяны Николаевны и Марии Николаевны. Россия, С.-Петербург. 1910-е гг. Муар, шелк, тюлевая сеточка, серебряная нить, бить, канитель. ГМЗ «Царское Село».



**Ил. 6.** Кокошник великой княжны Анастасии Николаевны. Россия, СПб. 1910-е гг. Муар, шелк, ленты, искусственный жемчуг. ГМЗ «Царское Село».

с растительными мотивами. По линии декольте имеется оторочка из белой тюлевой сеточки в три ряда.

Платье дополнено розовым шелковым поясом (длина 168,0 см) с шитьем серебряной битью, аналогичным шитью платья. Окончания пояса декорированы кистями из серебристого шелка (ил. 5).

Кокошник из розового муара округлой формы сверху и снизу обшит искусственным жемчугом, фиксируется при помощи длинных широких лент из светло-розового шелка (ленты утрачены).

Придворное парадное платье Анастасии Николаевны имеет идентичную конструкцию, текстильное решение, рисунок шитья, пояс и кокошник (ил. 6).

Детское парадное придворное платье начала XX века имеет ряд общих национальных черт в русском стиле с дамскими моделями высочайше регламентированного парадного придворного платья — это откидные рукава с частично открытой проймой, декоративная планка по переду модели, головной убор в виде кокошника (элементы боярского костюма). Общими являются и черты западноевропейского костюма — общий покрой, материалы, характер отделки и округлая линия декольте. Таким образом, в детских придворных платьях слились воедино западные и русские мотивы.

Детальное изучение характеристик парадных придворных платьев великих княжон Ольги, Татьяны, Марии и Анастасии Романовых дают полное представление о детском придворном платье, кардинально отличающемся по покрою от дамского. Придворные

платья четырех дочерей Николая II являются цельными, в отличие от взрослого придворного платья, традиционно состоящего из лифа, юбки и шлейфа. Обмеры, изучение конструкции и шитья четырех придворных платьев выявили особенности исполнения платья в зависимости от возраста великой княжны. Придворные костюмы систематизируются по принципу отделки и кроя (у старших Ольги и Татьяны шитье на платьях отличается от шитья на платьях младших Марии и Анастасии). Убедительность такого принципа подтверждается фактом, что великих княжон одевали одинаково по парам (Ольгу с Татьяной и Марию с Анастасией).

#### Список литературы

1. При Дворе российских императоров. Костюм XVIII — начала XX века в собрании Эрмитажа: в 2 т. СПб.: Изд-во Гос. Эрмитажа, 2014. 448 с.
2. Балан С. П., Шакирова Т. Ф. Российские императрицы: Мода и стиль. Конец XVIII — начало XX века. М.: Кучково поле, 2013. 512 с.
3. Николай и Александра. Двор последних русских императоров. Конец XIX — начало XX века. Каталог выставки. СПб: Государственный Эрмитаж, 1994. 312 с.
4. Хорошилова О. А. Костюм и мода Российской империи: Эпоха Николая II. М.: Этерна, 2012. 464 с.
5. Выскочков Л. В. «Быть дамам в русском платье»: парадный костюм придворных дам в первой половине XIX в. // Труды исторического факультета Санкт-Петербургского университета. СПб.: Изд-во СПбГУ, 2010. No 2. С. 181–188.

## A. Yu. Barash

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

### DESIGN FEATURES OF RUSSIAN CHILDREN'S COURT DRESSES OF THE XX CENTURY ON THE EXAMPLE OF MODELS FROM «TSARSKOE SELO» MUSEUM'S COLLECTION

The article presents for the first time a study of children's court dresses of Grand Duchesses Olga, Tatiana, Maria and Anastasia Romanov based on the materials of the closed fund of women's costume of the State Museum of Fine Arts "Tsarskoe Selo". Cut and character of the decoration of the children's court dresses is fundamentally different from the adult models. Unlike the ladies' one, the children's court dresses is still unexplored and not covered in domestic and foreign research. The purpose of the article is to study the design features of the Russian children's court dress. The article is especially relevant not only for art historians and costume historians, but also for practical research in the field of costume, since the article presents the measurements of models and the study of structural elements.

**Keywords:** russian court dress, children's court dress, fashion of the Russian Empire, children's fashion, history of the costume.

#### References

1. At the Court of the Russian Emperors. Costume of the XVIII-early XX century in the Hermitage Collection in 2 volumes. St. Petersburg: Hermitage Museum, 2014. 448 p. (in Rus.).
2. Balan S. P., Shakirova T. F. Russian Empresses: Fashion and style. The end of the XVIII — beginning of the XX century. M.: Kuchkovo field, 2013. 512 p. (in Rus.).
3. Nicholas and Alexandra. The court of the last Russian emperors. The end XIX — the beginning of the XX century. Exhibition catalog. St. Petersburg: State Hermitage Museum, 1994. 312 p. (in Rus.).
4. Khoroshilova O. A. Costume and fashion of the Russian Empire: The Epoch of Nicholas II. M.: Eterna, 2012. 464 p. (in Rus.).
5. Vyskochkov L. V. "Be a lady in a Russian dress": the ceremonial costume of court ladies in the first half of the XIX century. // Proceedings of the Historical Faculty of St. Petersburg University. St. Petersburg: St. Petersburg State University Publishing House, 2010. No. 2. pp. 181–188 (in Rus.).

П. Э. Биккер, М. М. Кузнецова

Санкт-Петербургский государственный университет промышленных технологий и дизайна  
191186 РФ, Санкт-Петербург, Большая Морская, 18**СПОРТИВНАЯ СТИЛИСТИКА В ОТЕЧЕСТВЕННОМ БАЛЕТНОМ КОСТЮМЕ  
НА РУБЕЖЕ 1920–30-Х ГГ.**

© П. Э. Биккер, М. М. Кузнецова, 2021

В статье представлен анализ влияния спортивной одежды на стилистику отечественного балетного костюма на рубеже 1920–30-х гг.; выявлены предпосылки формирования феномена и варианты преломления спортивного стиля в отечественном балетном костюме. В результате анализа определена степень стилизации спортивной одежды в формообразовании и художественном решении отечественных балетных костюмов.

**Ключевые слова:** советский балет, сценический костюм, балетный костюм, спортивная одежда, драмбалет, стилистика костюма.

Балетный костюм как часть спектакля разрабатывается художником с учетом либретто, хореографии и музыки, и таким образом, являясь связующим элементом сюжета и музыкально-пластического решения. Необходимость учитывать все эти элементы определяет работу художника над костюмом. В послереволюционное время в России художники должны были «оформлять не только сцену, но и сознание массового зрителя» [1. С. 7]. В результате одним из феноменов в искусстве балета первого советского десятилетия стало появление спортивной стилистики, анализу которой и будет посвящена данная статья.

В первую очередь представляется целесообразным выявить факторы, которые обусловили проникновение спортивного стиля в решение балетных костюмов.

Следует отметить, что в отечественном хореографическом искусстве на рубеже 1920–30-х гг. сосуществовали различные тенденции: с одной стороны, возросший интерес к романтическому балету первой половины XIX века, с другой стороны, экспрессионизм и сближение балета с другими видами искусства. Наиболее ярко обозначились поиски новых выразительных средств хореографического языка, что привело к экспериментам не только на базе бывших придворных театров, но и к открытию различных студий: «Молодой балет», «Свободный балет» и др. Эксперименты не ограничивались областью хореографии, но получили выражение в искусстве костюма для балета, основу которого заложили еще художники труппы «Русские сезоны» и, главным образом, Л. С. Бакст.

Послереволюционный период в России маркировала стилистически разнонаправленная картина художественного мира (конструктивизм, супрематизм, ар деко, соцреализм), которая оказывала влияние на развитие театрального искусства. Обозначенные авангардные направления имели определенные знаковые характеристики, которые можно проследить в проектах, связанных с одеждой. В рамках данного исследования необходимо уделить внимание направ-

лению *конструктивизм*. Конструктивистские идеи, идеологами которых выступили Владимир Татлин, Братья Веснины и Моисей Гинсбург, наибольшее распространение получили в архитектуре, но концепция конструктивизма нашла отражение и в проектировании одежды. Варвара Степанова, Любовь Попова и Александр Родченко разработали проект производственной одежды («прозодежды»), который включал три типа: прозодежда, спецодежда и *спортodeжда*. Конструктивисты предъявляли к одежде следующие требования: соответствие формы функции, унификация конструкций одежды, геометрический крой, отказ от функционально неоправданного декора и деталей, обнажение способов шитья костюма. «Прозодежда» первоначально появилась на театральных подмостках в целях ее популяризации и в контексте постановок не только наглядно указывала на особенности разных профессий и показывала социально-производственную структуру общества, но и сближала сам театр с производственным процессом. В результате театральный костюм получил новую идейную функцию: он не только раскрывал образ персонажа, но в первую очередь, маркировал определенный социальный тип.

Параллельно с конструктивизмом во втором десятилетии XX века формировался *метод соцреализма*, который противопоставлялся авангардным направлениям и был сконцентрирован на изображении действительности в ее революционном развитии. В целях пропаганды новой политики соцреализм был призван сделать произведения литературы и искусства понятными широким массам. В допустимый круг среди прочих вошла *тема спорта*. Спортивные мотивы появились в творчестве А. А. Дейнеки, А. Н. Самохвалова и других художников эпохи. Платформой для трансляций идей соцреализма также стал театр. Балет стал одной из форм *агитации* и воздействия на сознание зрителей, начал содействовать возвращению нового советского человека: сознательного, духовно и физически развитого, социально активного, с приоритетом общественных



интересов над личностными. Воздействие происходило как при помощи идейно ориентированных сюжетов произведений, так и при помощи облика актеров. А. А. Гвоздев писал: «Театр должен был давать бодрую зарядку зрителю, и эта зарядка могла исходить только от физически здорового, в совершенстве владеющего своим телом актера, который был бы способен точно управлять своими телодвижениями, выполняя задания режиссера и драматурга» [1. С. 15]. Кроме того, режиссеры театров, ставших общедоступными после революции, начали обращаться к рабоче-крестьянской публике, что выдвинуло новые требования к хореографическому языку и сценографии. Искусство балета активно начало задействовать приемы эстрадных танцев и циркового искусства [2. С. 106]. Логическим продолжением направления «*циркизации*» балетного искусства стало распространение идеи Мейерхольда о «биомеханике». Актер должен был быть физически развитым и сделать свое тело послушным и гибким орудием, способным выполнить любое задание [3. С. 17], что также было созвучно проводимой политике.

В 1920–30-х гг. в СССР спорт стал важной частью воспитания гармоничной личности и началось идеологическое преобразование спортивной системы. Создавались советы и комитеты по спортивной подготовке трудящихся. С 1918 г. этой подготовкой начало руководить Главное управление Всеобщего физического воспитания (ВУФК) [4]. Государство регламентировало направления спортивной деятельности: разрабатывалась методическая база по физической культуре; на всех предприятиях, в школах, детских садах проводились занятия физкультурой; организовывались спартакиады рабочих и многое другое. Забота о физическом здоровье граждан стала неотъемлемой частью государственной политики. К концу 1920-х гг. начал формироваться феномен *спортивного парада*, заключавшийся в массовой демонстрации физической силы советского человека, его организованности и коллективизма. Во время парада показывались спортивные номера со сложными акробатическими конструкциями. С одной стороны, парад стал самостоятельной формой театрального действия со сценарием и костюмами, с другой стороны, парад как форму массового действия, воспевающего красоту спортивного человеческого тела, включали в балетные постановки, что пластически обновило хореографический язык и требовало новой сценографии. В целях пропаганды советская жизнь в театральных постановках противопоставлялась западному миру, и именно персонажи-спортсмены олицетворяли облик строителей коммунизма. Таким образом, спорт активно проникал в балетное искусство, а вместе с ним и спортивный стиль одежды как символ нового человека.

Не менее важным в контексте исследования представляется изучение специфической черты советского балета, связанной с его повествовательностью. В 1920-х гг. на базе студии Н. С. Греминой начал формироваться феномен *драмбалета*, который заключался в переводе сюжетов литературных новелл

на язык пантомимы. Ясность сюжета драмбалета, реалистическое представление места действия также делали постановку доступной широким массам. В начале 1930-х гг., когда советская хореография освоила и широко внедрила на сцене опыт драматического театра, его тематику, жанры и формы [2. С. 106], явление оформилось в более широкое и глубокое понятие *хореодрамы*. Феномен хореодрамы в корне изменил положение музыки по отношению к литературе, хореографии и сценографии. На первый план в хореографическом произведении стала выдвигаться сюжетная основа. Музыка оказалась на втором месте, она шла за сюжетом, создавала атмосферу действия, обрисовывала характеры. Декорационное искусство также стало опираться на либретто, а не на музыку [2]. Постановка хореодрамы предполагала передачу социальной характеристики среды, основанной на конкретике места действия. Художники создавали на сцене реалистическое изображение исторической или современной среды вместо условно-театральной, эта же тенденция нашла отражение в разрабатываемых костюмах.

Все обозначенные выше факторы в той или иной степени явились катализаторами для появления феномена *спортивной стилистики в советском балетном костюме* 1920–30-х гг. Однако сама тема спорта появилась в отечественном балетном искусстве ранее («Игры. Стихотворение в танце», 1912. Хореограф — В. Ф. Нижинский, художественное оформление — Л. С. Бакст), но не получила распространения. Немаловажно, что костюмы, разработанные Л. С. Бакстом на основе репетиционной одежды танцовщиков, во многом предвосхитили прогрессивные концепции 1920–30-х гг. и не были копией модного костюма. В созданной труппой «Русские сезоны» постановке 1924 г. «Голубой экспресс» Г. Шанель одела танцоров в современную спортивную одежду, предоставив им свободу движений и выразив идею балета о том, что светские люди отправляются на Лазурный берег в модной одежде на модном поезде. Этот балет не был показан в Советской России и основан на западных тенденциях, в силу чего не является объектом изучения в контексте нашей темы. Тем не менее, на заложенном Бакстом и Шанель фундаменте советские театральные художники выстроили свою концепцию применения спортивного стиля на сцене. Художественные поиски начала века нашли свое развитие в 1920–30-х гг., поддержанные советской идеологией и пропагандой. Рассмотрим наиболее яркие примеры применения спортивного стиля в решении балетных костюмов.

#### Постановка «Футболист» 1929 года

Наиболее раннее проявление спортивной стилистики в советском балетном костюме наблюдается в постановке «Футболист» 1929 г. (балетмейстер — С. Каргальский; автор либретто — В. Курдюмов). Спектакль был поставлен на базе Украинской государственной столичной оперы и оформлен художником А. Г. Петрицким. Балету не уделено должного внимания в бале-

товедении, не сохранилось также и фотографического материала. Изучение эскизов костюмов к данной постановке поднимает важный вопрос: есть ли разница между спортивной формой и ее балетной интерпретацией, и если есть, то в чем она заключается?

На примере сохранившихся эскизов костюмов [5] необходимо отметить, насколько на рубеже 1920–30-х гг. еще сильно влияние авангардных направлений. В стилистике эскизов прослеживаются реминисценции супрематизма и конструктивизма. Абстрактная трактовка тел, графичность, плоскостность, композиция костюмов на основе геометрических форм и ритма цветовых пятен, формообразующая роль цвета — все эти приемы маркируют авангардные направления начала XX века (ил. 1). Крупные членения поверхности костюмов и яркие колористические сочетания разработаны с учетом восприятия из зрительного зала. Применяя инструментарий современных художественных стилей, театральные художники стремились сделать постановку визуально выразительной и динамичной. Безусловно, по эскизам невозможно говорить о реализованном спектакле, нередко готовые костюмы значительно отличаются от стилистики эскизов. Но по эскизам можно проследить влияние некоторых тенденций современной спортивной моды, например, в костюме теннисистки включена юбка в складку, предложенная Жаном Пату для Сюзанн Ленглен в 1910-х гг.

### Постановка «Футболист» 1930 года

В 1929 г. Управлением театров был объявлен конкурс написание балетного либретто на спортивную тематику, по условиям которого в постановке должен был быть акцент на ансамблевой хореографии, преодолевающей актерский индивидуализм. Наиболее примечательными стали балеты «Футболист» и «Золотой век». Исследователи балета относят их к жанру «советского ревю» — переходного этапа от драмбалета 1920-х гг. к хореодраме 1930–40-х гг. Жанр ревю маркируют обращение к современной тематике; новая пластика, рожденная окружающей средой; противопоставление советского и западного миров [2. С. 107]. Перевод спортивной пластики на язык танца стал важной задачей этих балетов, и в костюмах активно проявилось влияние спортивного стиля.

Премьера балета «Футболист» (либретто В. А. Оранского, сценарий В. Н. Курдюмова, хореография Л. А. Лащилина и И. А. Моисеева, художник Л. А. Фёдоров) состоялась 30 марта 1930 г. на сцене Большого театра в Москве. Советских героев (спортсмена и метельщицу) пытались разлучить представители западного мира (франт и дама). В финале балета-ревю франт и дама были отвергнуты и восторжествовала советская любовь. Работая над противопоставлением типажей, художник должен был направлять внимание зрителей и помогать воспринимать тему в правильном «освещении» и революционном истолковании [1]. Новая социальная тематика требовала создания новой художественной формы, которая также отличала балет-ревю и отображала процесс перехода к хореодраме: изображение реалистической обстановки места действия.

В одной из сцен постановки Л. Федоров воспроизвел футбольное поле с воротами, зеленым покрытием и специальными элементами разметки — флажками, которые гротескно увеличены для лучшего восприятия из зрительного зала. Решение задника в виде нейтрально-абстрактного фона не позволяет говорить о реалистичной передаче обстановки места действия. Художник применил принцип совмещения реальности с условностью в пространстве одной сцены.

Конкретность действия в хореографических ревю требовала «натуральности» пластических приемов. В хореографическую пластику танцовщиков были введены типичные движения футболистов (прыжки, движения боком, передвижения на носках со слегка согнутыми коленями); трюковые элементы (кувырки, сальто), что отвечало идеям зрелищности балетного искусства и точного изображения ситуации.

Сохранившиеся фотографии и эскиз представляют два варианта решения костюмов футболистов (ил. 2). Первый виден на фото обозначенного ранее первого акта. Одежды игроков двух команд различны только в колористическом решении и в незначительных декоративных элементах (эмблемах). Отметим, что цвет как один из определяющих элементов спортивного костюма применяется в командных видах спорта для быстрого визуального распознавания партнера, а также выступает в качестве оптического и эмоционального раздражителя, привлекающего внимание [6. С. 88]. Для анализа художественного решения балетных костюмов, а также для дальнейшего выявления степени стилизации спортивной одежды рубежа 1920–30-х гг. в балете необходимо выделить композиционные и стилиобразующие составляющие структуры модели [6]. Композицию сценических костюмов характеризуют небольшое преувеличение объема к пропорциям фигуры, симметрия конструкции, соразмерность объемов плечевой и поясной одежды, визуальное единство плечевой и поясной одежды, контраст как основной композиционный принцип организации цветового решения, декоративные линии по краю рукавов и в верхней части гетр. Стилиобразующие элементы: прямоугольный силуэт, геометрический крой, свободная посадка на фигуре, линия талии на естественном месте, V-образный вырез и отложной воротник, гетры, эмблемы, кроссовки.

Сравнивая данный балетный костюм со спортивной формой соответствующего периода, можно отметить некоторые конструктивные отличия. Спортивная форма исследуемого периода имела прилегающий или полуприлегающий силуэт плечевых изделий с плотно облегающим рукавом, шорты небольшого объема длиной чуть выше середины бедра и формальное визуальное членение плечевой и поясной одежды. В сравнении с формой балетный костюм отличался большим объемом и длиной шорт (ниже середины бедра), широкими рукавами, единым композиционно-колористическим решением. Таким образом, костюмы для балета не были точной копией спортивной одежды, они задумывались и создавались в единстве с хореографической пластикой, конструкция подчинялась танцевальной специфике балетного искусства, сво-



**Ил. 1.** Петрицкий А. Г. Эскизы костюмов теннисистов, лодочников и волейболистов для балета «Футболист». 1929. Украинская государственная столичная опера (премьера). Государственный центральный театральный музей имени А. А. Бахрушина, Москва



**Ил. 2.** Федоров Л. А. Эскиз костюма футболиста к балету «Футболист». Фотографии: М. М. Габович (футболист) и В. В. Кудрявцева (метельщица), Н. Капустина и Т. Демидова в костюмах к балету «Футболист». 1930. Музей Большого Академического театра России, Москва

бодный силуэт костюма не мешал сложным трюковым движениям танцовщиков.

По сохранившимся эскизам можно предположить, что одним из цветовых решений было сочетание красного с черным. Прослеживается влияние конструктивизма: графичность, геометрическая сегментация и динамическая компоновка формы, ритмичное построение композиции, характерное цветовое сочетание, акцент на конструкции одежды. Эскиз по стилистике значительно отличается от конечного результата. Это не удивительно, перевод графики на объём фигуры — сложный процесс, но цветовое решение, вероятнее всего, было сохранено. Яркие реалистично решенные костюмы на фоне условного светлого задника выделяли танцоров на сцене и создавали эффект зрелищности. В танце костюмы оживали, отвечая ритмам музыки, и способствовали объединению зрительных и слуховых впечатлений в единое целое [7. С. 35].

Другой вариант костюма футболиста демонстрирует на постановочной фотографии премьер М. М. Габович. Запечатленный костюм практически полностью копирует форму футболистов: контрастные по цвету и тону футболка и шорты, прилегающий силуэт плечевой одежды с рукавом три четверти и V-образным вырезом с отложным воротником отвечают модным

спортивным тенденциям рубежа 1920–30-х гг. Длина шорт также соответствует современному костюму, однако ширина несколько заужена, что подчеркивает атлетическое сложение танцора. Ботинки танцора также имеют прототип в современной спортивной форме. Подобная обувь присутствует на фотографии футбольной сборной команды СССР 1930 г. Таким образом, на примере эскизов и фото костюмов к балету «Футболист» можно констатировать, что театральные художники могли как заимствовать решение современной спортивной формы, так и стилизовать ее для достижения большей художественной выразительности и соответствия специфике танца.

В архивных материалах сохранилась постановочная фотография Н. Капустиной и Т. Демидовой в костюмах теннисисток для балета «Футболист». Белые платья без рукавов полуприлегающего силуэта, длиной чуть выше колена, с акцентом на талии и юбками, заложенными в складку от линии бедра, соразмерны пропорциям фигур. В моделях применено сочетание разных по плотности тканей. Оба платья при внешнем сходстве имеют ряд различий. Лиф платья Демидовой решен асимметрично, в качестве декоративной отделки использован мотив плетенки из разных материалов на левом плече. Платье Капустиной решено симме-

трично, лиф оформлен V-образным вырезом, композиционный акцент в виде геометричного рисунка расположен чуть ниже уровня груди. Образы дополнены туфельками и белыми носками, теннисными ракетками. Расширяющийся к низу силуэт, использование легкой ткани визуально не утяжеляли фигуры танцовщиц и позволяли выполнять танцевальные движения с большой амплитудой.

Проводя аналогии со спортивным костюмом эпохи, необходимо отметить влияние западноевропейской одежды для тенниса. Сравнение балетных костюмов со спортивной формой Сюзанн Ленглен и Кэтлин Маккейн на чемпионате Франции 1925 г. показал, что платья теннисисток прямого силуэта (по моде того времени), длиной ниже линии колена, лишены декоративной отделки, что характерно для спортивного костюма. Теннисистки обуты в спортивные туфли из парусины со шнуровкой. Таким образом, можно констатировать, что балетные костюмы решены более театрально, но под влиянием западноевропейского костюма для тенниса. Художественное решение скорее связано с влиянием конструктивизма, нежели с реальной отделкой спортивной формы.

Интерес представляет сценография третьего акта, в которой работа художника близка творчеству конструктора-инженера. Сцена парада физкультурников проходила на фоне трёхмерных декораций, состоящих из различного рода конструкций: лесенок, мостов, платформ. Активные вертикальные членения декорации создавали контраст с массовым, преимущественно горизонтальным, развитием хореографического действия. В оформлении отчётливо прослеживалось влияние конструктивизма. Сохранившийся фотографический материал свидетельствует, что в костюмах присутствовали унификация и типизация; обращение к современной советской спортивной одежде (шорты, майо, купальники); контраст поясной и плечевой одежды.

### Постановка «Золотой век» 1930 года

Премьера балета «Золотой век» (композитор Д. Д. Шостакович, хореографы В. И. Вайнонен и Л. В. Якобсон, художник В. М. Ходасевич), постановка которого также была приурочена к конкурсу Управления театрами, состоялась в 1930 г. на базе Государственного академического театра оперы и балета (ГАТОБ). Как и балет «Футболист», «Золотой век» был построен на противопоставлении советской пролетарской и западноевропейской буржуазной культур. Действие разворачивалось на Западе в некой капиталистической стране во время промышленной выставки «Золотой век», куда прибывала советская спортивная команда. Западная дива пыталась соблазнить советского спортсмена, возникал конфликт между рабочими-спортсменами и фашистами, которые были дискредитированы, а «рабочие и советская команда объединялись в танце солидарности» [2]. Шостакович так охарактеризовал свою музыку, созданную для этого балета: «Западно-европейские танцы носят характер нездоровой эротики, что так характерно для современной буржуазной

культуры, советские же танцы я считал необходимым насытить элементами здоровой физкультуры и спорта. Иначе я не мыслю себе развитие советского танца. Я считал необходимым писать музыку не только такую, под которую удобно танцевать, но одраматизировать самую музыкальную сущность, дать музыке настоящую симфоническую напряженность и драматическое развитие» [8]. Критика того времени отмечала ритмическое богатство музыки, в партитуре значительное место было отдано саксофону, что отражало американское влияние. Хореографический язык постановки выстраивался на основе музыкального сопровождения. Для изображения западноевропейского мира в хореографии активно использовались приемы эстрадного танца, а для пролетарской культуры были применены спортивно-акробатические элементы.

Сохранились эскизы к балету «Золотой век», на которых представлены костюмы западных и советских спортсменов, но их различие заключается только в цветовом решении. Часть эскизов подписаны по видам спорта: костюмы пловца и пловчихи, костюм баскетболистки, костюм конькобежца, костюм лыжницы; другие подписаны более общим обозначением: костюм советских или западных спортсменов, костюм физкультурницы.

Мужские и женские костюмы, подписанные как «костюмы советских спортсменов» и решенные в сером цвете с яркой красной звездой на рукавах и красными аксессуарами (сохранились фотографии и эскизы), вероятнее всего, являлись «парадным вариантом спортивной формы». Эту теорию подтверждает несколько фактов. Во-первых, фотография исполнявшего роль фашиста Л. М. Лавровского в подобной форме. По сюжету фашист переодевался в форму капитана советской команды, которую он увидел на спортсменах, приглашенных на официальное мероприятие в мюзикхолле, где они должны были быть в официальных нарядах сборной. Во-вторых, мужские и женские костюмы решены в единой стилистике, что также указывает на официальную парадную форму сборной. В-третьих, в сюжете постановки присутствовала сцена футбольного матча. По условиям конкурса постановка должна была отображать действительность, так что, вероятнее всего, у футболистов на сцене должна была быть одежда, более или менее соответствующая современной форме для футбола.

В решении данных костюмов прослеживаются западные влияния. В основном, стилистически одинаковую мужскую и женскую спортивную форму применяли для крупных международных соревнований, таких как Олимпийские игры. На некоторых фотографиях церемонии открытия Зимних Олимпийских игр 1924 г. в Париже можно обнаружить подобные варианты мужских костюмов с бриджами и гольфами, в особенности, у американской и английской сборных. В женских костюмах также отчасти отражены тенденции спортивной моды 1920-х гг., например, на фотографии открытия Олимпийских игр 1928 г. в Амстердаме изображена гимнастическая женская команда из Франции в юбках в складку. Подобное



**Ил. 3.** Ходасевич В. М. Эскизы костюмов солистки к «Советскому плясу» и советской спортсменки к балету «Золотой век». Ок. 1930. Санкт-Петербургский государственный музей театрального и музыкального искусства. Степанова В. Ф. Эскизы спортивного костюма. 1923. ГМИИ им. А. С. Пушкина, Москва

решение юбок присутствует в костюмах для балета. Кроме того, у гимнасток и танцовщиц схожие береты и спортивная двухцветная обувь. Однако использовались не все модные элементы, например, прямой силуэт 1920-х гг. в балетном костюме не применялся. Предпочитаемый силуэт «песочные часы», с одной стороны, предвосхищал формирование моды 1930-х гг. под влиянием соцреализма, с другой стороны, отвечал требованию удобства костюма в танце и имел исторические «корни» в стилистике классического балетного женского костюма. Можно провести параллель между производственным костюмом А. Родченко и формой танцовщиков: рубашечный покрой, длинный рукав, накладной карман в области груди, что позволяет говорить о влиянии «прозодежды» на советский костюм.

Не меньший интерес представляет комплекс эскизов костюмов спортсменок и спортсменов к «Советскому плясу» (в балете «Золотой век»), в стилистике которого явно прослеживается влияние идей конструктивизма (ил. 3). Сравнивая эскизы В. Ходасевич со «спортодеждой» В. Степановой и Л. Поповой, можно отметить общие черты: выявление структуры изделия на основе графического решения, простой геометрический крой, яркие цветовые комбинации, использование простейших форм в качестве мотива текстильного рисунка, эмблемы команд. Костюмы асимметрично графически организованы геометрическими фигурами, при этом целостность композиции сохранена, что соответствует конструктивистским идеям [9]. Сочетание красного, синего, черного и белого цветов, примененное в эскизе балетных костюмов типично для конструктивизма. Сохранились фото танцовщиков В. В. Фидлера и Н. М. Дудинской в костюмах членов команды советских спортсменов, представленные на эскизах. Они свидетельствуют о точном воспроизведении эскизов В. Ходасевич. Спортивно-театральное действие на фото сцены из балета напоминает парад, возможно, предваряющий футбольный матч. Таким образом, простые формы и конструктивистская проработка поверхности костюма, не сопоставимые со специализированной спортивной одеждой для конкретных

видов спорта, могли возникнуть вследствие влияния спортивных парадов.

Костюмы для номера «Спортивный квинтет» решены под влиянием спортивной стилистики. Хореография этого номера основывалась на геометризованных движениях и сложных акробатических поддержках. В архивах Санкт-Петербургского Театрального музея сохранился как фотографический материал, так и эскиз костюма для Г. С. Улановой. По эскизу можно судить о цветовом решении костюма: градиентная растяжка от желтого к красному от линии плеча до линии талии и желтый цвет шорт. Костюм представляет собой короткий комбинезон-шорты прилегающего силуэта с незначительным акцентом в виде ремешка на талии. На голове шапочка для плавания. Прототип костюма также можно найти в современной спортивной одежде на фотографии Макса Пенсона «Спортсменка» (ок. 1927–29 гг.). Однако костюм для балета решен более декоративно. Мужские костюмы прилегающего силуэта для «Спортивного квинтета» состоят из шорт-мими с посадкой по естественной линии талии, майо и шапочек, что также напоминает реальные костюмы пловцов. Фотография 1928 г. с финала Олимпийских игр по плаванию показывает многообразие конструктивных вариантов мужских костюмов для плавания того периода, в том числе схожее с балетным костюмом решение.

Таким образом, в балете «Золотой век» были представлены костюмы в спортивной стилистике с разной степенью стилизации: от точной копии конструкций с театрализованным цветовым решением до декоративно-выразительных авторских моделей, отражающих идеи конструктивистов.

*Обобщая вышеизложенное, можно заключить,* что в советском балете 1920–30-х гг. сложилась уникальная ситуация, когда общедоступность театров, вовлечение их в общественно-политическую жизнь страны, сближение искусства балета с драматическим театром, популяризация спорта, формирование метода соцреализма способствовали проникновению новых тем и стилистики на сцену.

Проведенный анализ балетных костюмов показал, что при создании образа советского спортсмена театральные художники нередко обращались к современным западным образцам спортивной формы вопреки идеологической установке противопоставления советского мира капиталистическому.

Выявлено, что спортивная стилистика проявлялась в советском балетном костюме в нескольких вариантах: стилизация спортивной одежды для конкретных видов спорта (плавание, теннис, футбол и прочие); стилизация спортивной одежды для занятия общей физкультурой; стилизация спортивного костюма для официальных мероприятий; стилизация спортивной одежды для парадов. Стилизованные балетные костюмы могли иметь реальных прототипов в современной спортивной одежде рубежа 1920–30-х годов, но решались более декоративно, с использованием ярких цветовых контрастов, с незначительным изменением конструкции и формы. Мужские и женские спортивные балетные костюмы «для официальных мероприятий» решались единообразно с возможным заимствованием некоторых элементов спортивной моды, в особенности европейской и американской. Стилизация спортивной одежды для парадов проводилась в отечественном балетном костюме с применением ярких цветовых сочетаний и крупного геометрического орнамента. В данном варианте наиболее активно проявилось влияние конструктивизма.

Театральные художники прибегали к методу стилизации для достижения визуальной выразительности образа и постановки в целом. Главной отличительной чертой балетного костюма со спортивной стилистикой от спортивной формы стало активное применение ин-

струментария современных художественных стилей, что усиливало декоративность костюмов. В большинстве случаев художники учитывали особенности восприятия костюмов с дальнего расстояния и применяли крупную орнаментальную разработку поверхности. Конструкции костюмов разрабатывались с учетом хореографического языка постановки.

Развитие спортивной тематики в советском балете на рубеже 1920–30-х гг. стало одним из этапов на пути формирования специфики отечественного хореографического искусства, немаловажную роль играло оформление спектаклей, в частности, разработка нового типа балетного костюма.

#### Список литературы

1. Гвоздев А. А. Художник в театре. М.: ОГИЗ — ИЗОГИЗ, 1931. 72 с.
2. Советский балетный театр, 1917–1967: Сборник / Ред. В. М. Красовская. М.: Искусство, 1976. 377 с.
3. Гвоздев А. А. Театр имени Вс. Мейерхольда (1920–1926) / Чертежи Э. И. Каплана. Л.: Academia, 1927. 55 с.
4. Голощапов Б. Р. История физической культуры и спорта. М.: Издательский центр «Академия», 2001. 312 с.
5. ГОСКАТАЛОГ.РФ. URL: <https://goskatalog.ru/portal/#/> (дата обращения: 29.04.2020).
6. Кузнецова М. М. Художественная структура современного авторского женского костюма. СПб.: СПГУТД, 2011. 240 с.
7. Ванслов В. В. Статьи о балете. Л.: Музыка, 1980. 191 с.
8. Belcanto.ru. Классическая музыка, опера и балет. URL: [https://www.belcanto.ru/ballet\\_age.html](https://www.belcanto.ru/ballet_age.html) (дата обращения: 25.04.2020).
9. Хан-Магомедов С. О. Пионеры советского дизайна. М.: Галарт, 1995. 424 с.

#### P. E. Bikker, M. M. Kuznetsova

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

#### SPORTS STYLE IN THE DOMESTIC BALLET SUIT AT THE TURN OF 1920–30 YEARS

The article presents an analysis of sportswear on the style of domestic ballet costume at the turn of the 1920s and 30s; the prerequisites for the formation of the phenomenon and versions of refraction of the sports style in the domestic ballet suit are revealed. As a result of the analysis, the degree of stylization of sportswear in the shaping and artistic solution of domestic ballet costumes has been revealed.

**Keywords:** soviet ballet, stage costume, ballet costume, sportswear, dramatic ballet, costume style.

#### References

1. Gvozdev A. A. *Hudozhnik v teatre* [The artist in theater]. M.: OGIZ — IZOGIZ, 1931. 72. (in Rus.).
2. *Sovetskij baletnyj teatr 1917–1967: Sbornik* [Soviet Ballet Theatre, 1917–1967: Collection] / Red. V. M. Krasovskaja. M.: Iskuststvo, 1976. 377 pp. (in Rus.).
3. Gvozdev A. A. *Teatr imeni Vs. Mejerhol'da (1920–1926)* [Vsevolod Meyerhold Theatre]. — Leningrad. Academia, 1927. 55 pp. (in Rus.).
4. Goloshhapor B. R. *Istorija fizicheskoj kul'tury i sporta* [History of physical culture and sports]. M.: Izdatel'skij centr «Akademija», 2001. 312 pp. (in Rus.).
5. GOSKATALOG.RF. URL: <https://russiainphoto.ru/> [STATE CATALOGUE]. (accessed: 29.04.2020)
6. Kuznetsova M. M. *Hudozhestvennaja struktura sovremenno avtorskogo zhenskogo kostjuma* [Artistic structure of modern author 's female costume]. — St. Petersburg. FGBOUVPO «SPGUTD», 2011. 240 pp. (in Rus.).
7. Vanslov V. V. *Stat'i o balete* [Articles about the ballet]. L.: Muzyka, 1980. 191 pp. (in Rus.).
8. Belcanto.ru. *Klassicheskaja muzyka, opera i balet*. URL: [https://www.belcanto.ru/ballet\\_age.html](https://www.belcanto.ru/ballet_age.html) [Belcanto.ru. Classical music, opera and ballet]. (accessed: 25.04.2020)
9. Han-Magomedov S. O. *Pionery sovetskogo dizajna* [Pioneers of the Soviet design]. — Moscow. Galart, 1995. 424 pp. (in Rus.).

УДК 75.03

DOI 10.464181/2079–8202\_2021\_2\_3

Ван Юйжун

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

## ИЗ ИСТОРИИ ПРОНИКНОВЕНИЯ ЗАПАДНОЕВРОПЕЙСКОЙ РЕЛИГИОЗНОЙ ЖИВОПИСИ В КИТАЙ

© Ван Юйжун, 2021

Данная статья посвящена исследованию проникновения западноевропейской религиозной живописи в Китай в эпоху правления династий Мин и Цин. Цель статьи заключается в исследовании «отмирания» и преобразования религиозной функции западноевропейской религиозной живописи после ее проникновения в Китай в художественную и последующего взаимовлияния художественной техники западноевропейской живописи на технику традиционную китайскую живопись гохуа. Исследование проводилось на базе исторических источников на китайском языке, так как на русском языке специального исследования по данной теме не существует. В результате было продемонстрировано преобразование религиозного значения западноевропейской религиозной живописи в Китае в эпоху Мин и Цин, прослеженное на основе анализа мемуарных свидетельств современников и представителей императорского двора, а также обозначено ее взаимное влияние на традиционную китайскую живопись гохуа.

**Ключевые слова:** западноевропейская религиозная живопись, китайская традиционная живопись гохуа, миссионерство, мемуарные свидетельства современников эпохи Мин и Цин.

Данная работа посвящена исследованию «отмирания» религиозной функции западноевропейской религиозной живописи после ее проникновения в Китай и преобразованию ее в художественную, на основе чего произошло взаимовлияние западноевропейской живописи и традиционной китайской живописи гохуа. В связи с этим в данной статье автором были поставлены следующие задачи:

1) Исследовать и кратко охарактеризовать этапы проникновения западноевропейской религиозной живописи в Китай;

2) Определить момент и условия «отмирания» основополагающей религиозной функции западноевропейской религиозной живописи и преобразования ее в художественную;

3) Изучить аспекты взаимного влияния художественной техники западноевропейской религиозной живописи и традиционной китайской живописи гохуа на основе исследования работ нескольких выдающихся китайских художников соответствующего временного периода.

Согласно сохранившимся документальным источникам, западное искусство проникло в Китай еще в 10 веке. Его следы можно обнаружить на «Каменной стеле о распространении сияющей религии [несториянства] из Дацинь» эпохи династии Тан, установленной в Чаньане [1, с. 1–142]. Можно проследить несколько периодов подобного явления в эпоху правления династий Мин и Цин — «Период Мин Ваньли», «Период Цин Канси -Цяньлун» и «Цин Тунчжи до конца династии Цин» [5, с. 24]. Живопись поздней династии Цин «имела тенденцию к упадку в целом, была популярна школа живописи Цзиньши, (金石画派)» [13, с. 216] Таким образом, хронологические рамки исследования в данной статье будут в основном охватывать первые

два важных периода «распространения западной живописи на восток».

Существуют письменные источники, свидетельствующие о проникновении иконописи в Китай в период Ваньли (период Ваньли: 1573–1620 гг.). Это записи о миссионерах Ксаверии, Маттео Риччи и Ло Мин-цзяне, посланных Церковью Иисуса (иезуиты) проповедовать на Восток с целью противодействия Реформации на Западе. Однако, поскольку в августе 1552 года в Китае действовал приказ о Запретном море (иностранцам было запрещено торговать с Китаем и китайцам заниматься торговлей с иностранцами) периода правления Цзяцзин, Ксаверию не удалось попасть в Китай и он оставил привезенные им картины в Японии. В 1579 году (седьмой год периода Ваньли времен династии Мин) итальянскому священнику-иезуиту Ло Мин-цзяню было приказано прибыть в Китай, и местный губернатор сделал записи об имуществе, привезенном им с собой, в которой указал следующее: «Были обнаружены несколько изысканно написанных икон» [6, с. 127]. Иконами в Китае было принято называть произведения на сюжеты религиозной живописи. «А в 1583 году Ло Мин-цзянь начал строительство церкви в Чжаоцине. В то время там было обнаружен образ Богородицы, привезенный с Запада. Вероятно, это и был первый раз, когда западная живопись появилась в Китае за пределами Макао. С тех пор западная живопись постоянно проникала в Китай». [3, с. 48] А «с развитием морского сообщения между Китаем и Европой в 20-х годах 16 века, когда Ло Мин-цзянь прибыл в Гуанчжоу в 1579 году, вслед за ним 1581 году в Китай прибыл Маттео Риччи, что положило начало распространению католицизма в Китае» [3, с. 48]. Из этого следует, что «иконы», которые были привезены, предназначались для совершения «религиозной миссии» в Китае.

Маттео Риччи прибыл в Нанкин в 1595 году. Гу Циюань сделал следующую запись в очерке «Приглашенные гости. Повторение» (客座赘语): «Маттео Риччи, прибывает в Нанкин ... Бог изображен в образе ребенка. Он на руках у женщины, которая называется Богородицей. Изображение выполнено на медной пластине с использованием различных цветов, очень живописно, тело и руки будто выгравированы на пластине, а одухотворенные лица выглядят как живые» [3, с. 48]. В этой записи подробно описан сюжет, использованные материалы и особенности техники изображения. В 1600 году Маттео Риччи приехал в Нанкин во второй раз, с целью увидеть императора Шэнь-цзуна ... привезя с собой «Древнее изображение Богоматери» и «Современный образ Богоматери» Позднее в «Приглашенные гости. Повторение» (客座赘语): «Последователь Риччи Ло Жуван, прибывший в Нанкин, не обладал образованностью и одаренностью Маттео Риччи, но изображения, которые он привез с собой, все принадлежали примерно одному стилю» [2].

Это ранние записи, напрямую связанные с проникновением западноевропейской живописи в Китай. Они также свидетельствуют о том, что миссионеры были приглашены ко двору и преподносили «иконопись» в дар императору, на которого она произвела большое впечатление, что было использовано миссионерами с целью завоевать его расположение и получить позволение на религиозную проповедь в Китае.

Среди исторических свидетельств о появлении западноевропейской живописи в Китае периода времени с 1663 года и до конца 18 века имеются следующие: «На тринадцатом году правления Чунчжэня (1640 г.) король Баварского государства (ныне Бавария) Максимилиан отдал приказ своим ремесленникам смастерить альбом с листами из тонко выделанной бараньей шкуры с сюжетами жизни Христа на земле, а также три красочных восковых фигуры великих правителей, которым является Христос, и отправил это все в Китай, поручив Адаму Шалль-фон Беллю передать это в дар императору династии Мин. Адам перевел религиозные сказания на китайский язык и аккуратно записал их стилем письма «кайшу», а затем отправился во дворец и с большим почтением преподнес их императору».[14] Кроме того: в год Юнли (1647) — четвертый год правления Шуньчжи, священник Андре-Ксавье Коффлфлер в спешке преподнес «икону» принцу Чжу Чаньину. На Западе также существуют гравюры с изображением крестящейся принцессы» [3, с. 48].

На 12-м году правления Шуньчжи (16) 27 февраля члены общества иезуитов и братья по вере Адама Шалль фон Белля Людовико Булио и Габриэль Магеллан в благодарность за милость и защиту императорской семьи династии Цин подарили императору Шуньчжи экземпляр книги с образами Христа, книгу о западной живописи и другие предметы [15]. Ван Чжичэн (Жан Дени Аттире, 1702–1768, француз) «Прибыв в Пекин в 1738 году, он сразу представил императору Цяньлуну «Изображение трех правителей, поклоняющихся Иисусу» для снискания его высочайшего одобрения» [16].

С наступлением эпохи правления Канси император стал уделять большее внимание развитию науки, астрономии, арифметики, искусства и другим сферам. В отношении миссионеров он распорядился оставить лишь тех, кто владел какими-либо ценными навыками, а остальных отправить домой. В произведении Лю Лу «Канси и западные миссионеры» приводится следующее изречение Канси: «Если иностранцы, прибывающие с Запада внутрь [страны], как и раньше, будут привозить свои взгляды и мнения, вести беспорядочную переписку, они станут нарушителями мира и порядка, от таких людей нет пользы в Китае. За исключением тех, кто владеет искусствами или ремеслом, остальные приезжие с Запада должны вернуться обратно, мы не намерены больше терпеть» [7]. Итак, начиная с периода Канси, миссионеры, прибывавшие в Китай и уже находящиеся в Китае, должны были обладать профессиональными художественными навыками. Среди людей, чьи имена вошли в летопись китайской истории, следует отметить следующих: Нань Хуайжэнь (Фердинанд Вербист, 1623–1688, бельгиец), Дай Цзиньсянь (Игнатиус Кглер, 1680–1746, немец), Сюй Маодэ (Андреас Перейра, 1690–1743, португалец), Ба Домин (Доминик Парренин, 1663–1741) Ша Жуюй (Валентен Шелье, 1697–1747, француз), Ян Цзысинь (Жиль Тэбо), Ван Дахун (Жан-Матье Вантаван), Лан Шинин (Джузеппе Кастильоне, 1688–1766, итальянец), Вань Чжичэн (Жан Дени Аттире, 1702–1768, француз), Ай Цимэн (Игнаций Сикельбарт 1708–1780, чех), Ань Дэи (Иоанн Дамаскен, ? –1781, итальянец) и другие. За исключением первых четырех человек, занимавшихся астрономией, наукой, медициной, лингвистикой и другими науками, все остальные были мастерами искусства и работали художниками при дворе.

Все перечисленные выше миссионеры, привозили ли они с собой в Китай «иконы» в дар или везжали в Китай в качестве квалифицированных мастеров, *в первую очередь, преследовали миссионерские цели.* Это находит прямое и косвенное отражение в приведенных выше записях о въезде иностранцев в Китай.

Следовательно, изначальной целью проникновения в Китай «иконописи» было распространение «Евангелия». Однако *реалистичные художественные приемы, яркие краски и сюжетные особенности этих произведений создали условия для формирования «иконописи» как художественного жанра.* При этом религиозное значение подобной живописи способствовало получению разрешения на религиозную проповедь в Китае. Можно сказать, что «иконопись» явилась неким подобием «золотого ключика» от Китая для миссионеров.

Стоит упомянуть, на каком этапе развития находилась западная живопись того периода. Характерными чертами западной живописи того периода можно отметить стили барокко и рококо, фундаментом развития которых стала эпоха позднего Возрождения [5, с. 56]. На основе этого можно судить о том, что вышеупомянутые квалифицированные миссионеры, прибывавшие в Китай, также владели методами техниками живописи тех времен, а произведения, которые они привозили



с собой, воплощали в себе все специфические черты того периода истории развития западного искусства живописи.

Таким образом, только во время второго визита Маттео Риччи в Пекин в 1600 году различие между изображением «Древнего образа Богоматери» и «Современного образа Богоматери» было интерпретировано следующим образом: «современный» образ относится к произведениям, созданным с конца 15 до середины 16 века, которые принадлежат к периоду расцвета эпохи Возрождения. В подобных произведениях образ персонажей подчеркнута-безупречен, а также выделяется богатство передачи чувств и эмоций. «Древний» образ сохраняет художественные приемы ранних византийских изображений, имеет более консервативные схемы рисования и применяет технику моделирования двухмерных плоскостей, а сочетание персонажей с фоном прекрасно передает сбалансированный ритм произведения [9, с. 56–57]. Это является объяснением того, что «иконопись», привезенная в Китай, обладала рядом художественных характеристик периода развития западного искусства того времени.

Из записей Маттео Риччи о демонстрации «иконописных образов» императору Ваньли: «Когда император увидел распятие, он был глубоко потрясен и даже воскликнул: «Это действительно живой Будда...» [4, с. 174], слово «живой» наилучшим образом отражает реалистические особенности художественной манеры изображения иконописи. Во втором томе полного собрания сочинений Маттео Риччи сказано: «... В передней части зала стоит алтарь. Над алтарем висит икона Богородицы с младенцем Иисусом. в то время многие люди приходят к священнику. все любят изысканным изображением, тонами, тонкими линиями и выразительностью жестов персонажей» [10, с. 414]. Здесь — «живость изображения, тон и линии» — это прямое описание художественных особенностей изображения. Впоследствии император Цяньлун говорил: «Хотя картины маслом Дени (Ван Чжичэн) прекрасны, к сожалению, масляная живопись более не удовлетворяют моих желаний. Если бы, к примеру, он научился писать гохуа, он, несомненно, обошел бы всех других...» [12, с. 74]. На уровне восприятия отбор, основанный на переоценке «иконописи» с художественной точки зрения и передаче мастерства изображения миссионеров друг другу, *положил начало отклонению «иконописи» от своей первоначальной «религиозной функции».*

Вначале высокая оценка и интерес к реалистичности «иконописных» изображений привели к признанию навыков таких художников-миссионеров, как «Первоклассный живописец Лан Шинин (Джузеппе Кастильоне)...» [17] «Подобный портретный метод изображения кажется очень непривычным, увидев внешний вид и одежду на холсте, можно прийти в крайнее изумление...» [16].

В более поздний период император стал проявлять недовольство техникой работ миссионеров. *Становилось все более очевидным отмирание «религиозной функции иконописи», с которой она изначально пришла в Китай.* Сохранились лишь только ее вырази-

тельные живописные приемы и особенности. С утратой «религиозной функции» «иконы» становились уже не инструментом миссионерской деятельности, а произведениями искусства для обучения технике рисования. В то же время, оставаясь верными своему предназначению, миссионеры по-прежнему работали над тем, чтобы максимально использовать «религиозную функцию иконописи». Они пытались извлечь пользу из интереса императора и знати к реалистичным художественным приемам, а затем, используя свои выдающиеся художественные способности, также начали писать и портреты под заказ. Однако *по мере того, как интерес к художественной выразительности «иконописи» ослабевал, на произведения данного жанра стали также оказывать сильное влияние китайская традиционная культура и эстетические каноны.* Появилось новое требование: сочетать художественные техники, используемые в западной живописи с традиционными китайскими техниками.

Всем миссионерам, въехавшим в Китай и обладавшим художественными способностями, также было предъявлено данное требование. К примеру, как раз в этот период Джузеппе Кастильоне, итальянский художник-миссионер, положил начало новой школе живописи. В литературных источниках сказано следующее: «Лан Шинин намеревался привнести в Наше [Цинского императора] государство западные техники живописи, технику светотени, тона и полутона, но императору не по душе такой стиль, он желает, чтобы Лан Шинин отточил свое мастерство в китайской живописи гохуа. Лан Шинин не может не последовать указу императора, он отказался от изучения прежних западных художественных методов и сформировал новый стиль живописи» [8].

*Кастильоне (Лан Шинин)* был главным представителем «школы нового стиля». При этом его техника живописи широко использовалась и в портретах представителей династии Цин. Он также внес некоторые технические изменения, основанные на эстетике изображения лиц персонажей традиционных китайских портретов.

Кастильоне (Лан Шинин) являлся иностранным художником-миссионером, он прекрасно владел техникой западной живописи. Однако он не был первым, кто исследовал истоки сочетания китайской и западной живописи. До него у него уже существовала довольно влиятельная «школа Бочэнь», чьи работы базировались на сочетании китайских и западных техник живописи. *Цзэн Цзин* — главный представитель этой школы. Несмотря на то, что Цзэн Цзин не был иностранным миссионером. Но когда-то он долгое время жил в Нанкине. Нанкин в то время был центром религиозных миссий западных миссионеров в Китае. В то же самое время здесь находился Маттео Риччи. Исходя из этого, многие ученые предполагают, что изучение Цзэн Цзином техники западной живописи связано с именем Маттео Риччи.

Главное достижение Цзэн Цзина заключается в развитии и унаследовании техник традиционной китайской портретной живописи. В плане наследова-

ния традиций следует отметить, что большинство его портретных работ исполнено с использованием техники контурного рисунка времен династий Тан и Сун: «Используйте слабую тушь в небольшом количестве, чтобы обрисовать черты лица, а затем раскрашивайте все целиком пастелью» (Чжан Гэн).

Цзэн Цзин использовал традиционный метод китайской живописи, сначала прорисовывая линии контура и намечая расположение черт лица слабой тушью, а затем делая акцент на затемнении костной части. Однако после этого он добавлял западную технику, используя «слабую тушь и светлую охру для создания многослойного теневого эффекта в соответствии со структурой лица», что придавало картинам более трехмерный эффект, чем при использовании предыдущих методов портретной живописи. Необходимо знать, что до Цзэн Цзина в древних изображениях людей для передачи объемности фигуры использовалась многослойная плоская роспись, а борода, волосы и черты лица в основном рисовались черным цветом. Работа Цзэн Цзина, которая лучше всего раскрывает живописные характеристики сочетания традиционных и западных техник этого периода, — это «Портрет Чжан Цинцзы», а также работы более поздних лет. По сравнению с ранними работами «Портрет Гэ Илуна» и «Портрет Ван Шиминя в миниатюре» могут наиболее полно проиллюстрировать характеристики внедрения западных традиций. Кроме того, в истории китайской живописи сохранились описания техники живописи и записи о творческом наследии художника. Например, «Каждый раз создавая портрет, необходимо оттенять и подчеркивать десятки слоев и завершать, лишь воплотив тонкий творческий замысел». Кроме того, «Портретное изображение подобно отражению в зеркале, оно полно духа и энергии». .... (Из «Истории безмолвной поэзии», составленной Цзян Шао в конце династии Мин и начале династии Цин. Книга состоит из 7 томов, в ней приведено описание биографий более, чем 470-ти художников династии Мин), все они посвящены восхвалению стиля «школы Бочэнь».

Как направление портретной живописи независимого периода портретной живописи Китая «школа Бочэнь» является важнейшим предметом изучения для ученых, исследующих портретную живопись во времена династий Юань, Мин и Цин. Художественный вклад этого течения в историю портретной живописи был оценен современным ученым Чжоу Цзиинем: «В работах школы подчеркиваются особенности использования китайской живописи кисти и туши, они строго придерживаются использования туши для прорисовки контуров и костяка, при этом обучаясь приемам западной живописи. Происходит создание собственных национальных техник вогнутости и выпуклости и развитие портретной живописи, обладающей китайской манерой и стилистикой.» [18, с. 6].

Из вышеприведенного описания следует, что, обозначив Цзэн Цзина в качестве представителя «школы Бочэнь», и Кастильоне (Лан Шинин) в качестве представителя «школы нового стиля», можно воплотить

*трансформацию идеальной «религиозной функции иконописи» до ее проникновения в Китай в реальную художественную функцию после ее проникновения в Китай.*

Работы «школы Бочэнь» и формирование «живописи нового стиля» не только ознаменовали преобразование функций иконописи, но и имели важное историческое значение для обновления стиля портретной живописи того периода.

Таким образом, для достижения цели работы в данной статье были определены и кратко охарактеризованы исторические этапы проникновения западноевропейской религиозной живописи в Китай, а также прослежены условия «отмирания» религиозной функции западноевропейской живописи и условия выдвигания на первый план ее художественного значения, что привело к взаимовлиянию художественных техник западной живописи и китайской традиционной живописи гохуа и нашло свое воплощение в произведениях выдающихся китайских мастеров того периода.

#### Список литературы

1. *Гуань Вэй*. Сифан мэйшу дунцзяньши (Записи о проникновении западной живописи на восток). Пер. Сюн Дэсань, Пекин: Бэйцзин шануиньшугуань, 1936. С. 1–142.
2. *Гу Цюань*. Кэцзо чжуйюй (Приглашенные гости. Повторение). Чжунхуа шуцзюй, 1987.
3. *Жун Кэ*. Ваньли, цянълун цидзянь сифан мэйшудэ шужу (Проникновение западной живописи в периоды Ваньли и Цянълун) // Мэйшу яньцзю (Исследования живописи). 1959. № 1 (9). С. 48–71.
4. *Крейг Клунас*, *Paintings and Visuals in the Early Modern World* (Живопись и визуальность раннего периода в современном мире). Лондон: Реакция Книги, 1997. С. 174.
5. *Ли Чао*. Чжунго цзаоци юхуаши (История ранней китайской масляной живописи) [М]. Шанхай: Шанхай шухуачубаньшэ, 2004. С. 24–56.
6. *Ло Мин-цзян*. Чжунго юй цзидуцзю (Христианство в Китае). Шанхай: Шанхай гуцзи чубаньшэ, 1991. С. 127.
7. *Лю Лу*. Кансиди юй сифан чуаньцзюаши (Император Канси и западные миссионеры) // Гугун боюанькань (Период. изд. дворца-музея Гугун). 1981. № 3.
8. *Лан Шинин*. Лан шинин хуацзи (Сборник иллюстраций Лан Шинина). Пекин: Гугун боюань, 1931.
9. *Мо Сяо*. Шицишиба шицзи чуаньцзюаши юй сихуа дунцзянь (Миссионеры и проникновение западной живописи на восток в 17–18 вв). Пекин: Чжунго мэйшу сюэюань чубаньшэ, 2002. С. 56–57.
10. *Риччи М.* Лима доу цюаньцзи (Полное собрание сочинений Маттео Риччи). Том 2. Пекин: Гуанци чубаньшэ, 1986. С. 414.
11. *Фан Хао*. Чжунси цзяотунши (История коммуникаций между Китаем и Западом). Т. 5. Тайбэй: Тайвань хуаганчубань юсянь гунсы, 1977.
12. *Фань Голян*. Яньцзин Кайцзюлюэ (Краткий очерк о религиозных проповедях в Пекине). // Бэйцзин цзюаши танкань (Период. изд. церкви Спасителя). 1905. С. 74.
13. *Хэ Силинь, Чжао Ли*. Чжунго мэйшуши цзяньбянь (История искусства Китая: краткий курс). Пекин: Гаоден цзюаюй чубаньшэ, 2009. С. 216.
14. *Хуан Болу*. Чжэнцзю фэнбао. (Признание православия). Из коллекции исследовательского института естественной истории Китайской Академии наук, 1894.

- |  |  |
|--|--|
| <p>15. Цзюй Дэюань. Циндай есухуэйши юй сиянцици (Реликвии общества иезуитов эпохи Цин) // Гугун боуюанькань (Период. изд. дворца-музея Гугун). 1989. № 1.</p> <p>16. Цзо Чжэ. Цинтин сиянхуаши ванчжичэн (Придворный западный художник Цин Ван Чжичэн) // Гугун боуюанькань (Период. изд. дворца-музея Гугун). 1989. № 3.</p> | <p>17. Цяньлун тидзы юй «Пиньань Чуньсиньту» (Запись отзыва императора Цяньлуна о картине «Весеннее благополучие») Бэйцзин гугун боугуань. (Хранилище дворца-музея Гугун)</p> <p>18. Чжэоу Цзинь. (Эпоха портретной живописи Цзэн Цзина). Пекин: Жэньмин ишу чубаньшэ, 1981. С. 6.</p> |
|--|--|

## Yurong Wang

A. L. Stieglitz Saint Petersburg State Academy of Arts  
Russia, Saint Petersburg, Solyanoy line, 13

### FROM THE HISTORY OF THE PENETRATION OF WESTERN EUROPEAN RELIGIOUS PAINT IN CHINA

The author considers the penetration of Western European religious painting into China during the reign of the Ming dynasty and the further transformation of its religious role. The purpose of the article is to study the “withering away” and transformation of the religious function of Western European religious painting after its penetration into China into artistic painting and the subsequent mutual influence of the artistic technique of Western European painting on the technique of traditional Chinese painting gohua. The research was carried out on a wide range of original historical sources, including the memoirs of artists and the Imperial Court. The novelty of the work lies in the detailed study of the unique historical material and the broad development of a hypothesis about the impact of religious painting on the traditional methods of Chinese painting gohua on the early period of its penetration into China. As a result, the transformation of the religious meaning of Western European religious painting in China during the Ming and Qing era was demonstrated as well as its further mutual influence on traditional Chinese painting of gohua.

**Keywords:** Western European religious painting, Chinese painting, Chinese painting of the Ming and Qing, transformation of painting religious role.

### References

- |  |   |
|--|---|
| <p>1. Guan' Wei <i>Zapisi o proniknovenii zapadnoy zhivopisi na vostok</i> [Records of the penetration of Western painting]. Beijing, 1936. pp.1–142.</p> <p>2. Gu Qiyuan' <i>Priglashennii gosti. Povtorenie</i> [Foreign guests. Reduplication]. Beijing, 1987.</p> <p>3. Rong Ke <i>Proniknovenie zapadnoy zhivopisi v periodi Van'li i Cyan'lun</i> [Import of Western painting in the Wanli and Qianlong periods] // <i>Painting Studies</i>. 1959. № 1 (9). pp. 48–71.</p> <p>4. Craig Clunas <i>Paintings and Visuals in the Early Modern World</i>. London: Reaktion Books, 1997. p.174.</p> <p>5. Li Chao <i>Istoriya rannej kitajskoj maslyanoy zhivopisi</i> [The History of Early Chinese Oil Painting], 2004. p. 24</p> <p>6. Lo Ming-czyan <i>Hristianstvo v Kitae</i> [Christianity in Chine]. Shanghai, 1991. p. 127.</p> <p>7. Liu Lu Kangxi and Western missionaries // <i>Periodical of the Gugong Palace-Museum</i>. 1981. № 3.</p> <p>8. Lan Shinin <i>Sbornik illyustracij Lan Shinina</i> [Collection of illustrations]. Beijing, 1931.</p> <p>9. Mo Xiaoye <i>Missionery i proniknovenie zapadnoy zhivopisi na vostok v 17–18 vv.</i> [Missionaries and the penetration of Western painting to the East in the 17th and 18th centurie]. Beijing 2002. pp. 56–57.</p> | <p>10 Matteo Ricci <i>Polnoe sobranie sochinenij Matteo Richchi</i> [Collected works]. vol. 2. Beijing, 1986. p. 414</p> <p>11. Fang Hao <i>Istoriya kommunikacij mezhdu Kitaem i Zapadom</i> [History of communications between China and the West]. vol. 5. Taipei, 1977.</p> <p>12. Fan' Guoliang <i>Kratkij ocherk o religioznyh propovedyah v Pekine</i> [A brief essay on religious sermons in Beijing]. // <i>Beijing Periodical of the Church of the Savior</i>, 1905. p.74.</p> <p>13. He Xilin', Zhao Li <i>Istoriya iskusstva Kitaya: kratkij kurs</i> [Chinese Art History: short course] Beijing, 2009. p. 216.</p> <p>14. Huang Bolu <i>Priznanie hristianstva</i> [Recognition of Orthodoxy]. Collection of the Research Institute of Natural History of the Chinese Academy of Sciences, 1894.</p> <p>15. Ju Deyuan' <i>Relikvii obshchestva iezuitov epohi Cin</i> [Relics of the Qing Jesuit Society] // <i>Periodical of the Gugong Palace Museum</i>, 1989. № 1.</p> <p>16. Zuo zhe <i>Pridvornyj zapadnyj hudozhnik Cin Van CHzhichen</i> [Court Western artist Qing Wang Zhicheng] // <i>Periodical of the Gugong Palace-Museum</i>, 1989. № 3.</p> <p>17. Record of the Qianlong emperor's review of the painting «Spring Prosperity». Collected in the Gugong Palace Museum.</p> <p>18. Zhou Jieyan <i>Epoha portretnoj zhivopisi Czen Czina</i> [The era of Zeng Jing's portraiture]. Beijing, 1981. p. 6.</p> |
|--|---|

УДК 745

Г. Н. Габриэль

Санкт-Петербургский государственный институт культуры  
191186 РФ, Санкт-Петербург, Дворцовая наб., 2**ОБРАЗЫ БАЛЕТА В ЮВЕЛИРНОМ ИСКУССТВЕ XX–XXI ВВ.**

© Г. Н. Габриэль, 2021

В статье анализируются вопросы воплощения в ювелирном искусстве темы балета и танца, образов и персонажей знаменитых балетных постановок. Значительное место в статье уделено влиянию русских балетов, в том числе «Русских сезонов» Сергея Дягилева, продолжающих и сегодня вдохновлять крупнейшие ювелирные бренды на новые коллекции. Исследуемый период — XX–XXI вв., от первой ювелирной коллекции на тему балета знаменитого бренда Van Cleef & Arpels до произведений последних лет, выполненных отечественными ювелирными фирмами. В статье также рассматривается творчество малоизвестных или забытых европейских и американских брендов и художников, обратившихся к данной теме.

**Ключевые слова:** ювелирное искусство, балет, ювелирные украшения, ювелирные фирмы, декоративное искусство.

Балет и образы «этуалей», танцовщиц вдохновляли художников разных направлений творчества во все времена. Живописцы, скульпторы, графики, фарфористы пытались запечатлеть мимолетную, ускользающую красоту и экспрессию танца, выразить восхищение легендарными балеринами. В XX веке тема классического балета, танца появилась и в ювелирном искусстве, воплотившись в широком стилистическом и образном диапазоне, в разных материалах и техниках: от драгоценных брошей — балерин фирмы Van Cleef & Arpels до костюмных украшений и бижутерии компаний Trifari и Cogo. Иконографическими источниками для ювелиров становятся живопись, фотографии, миниатюрная пластика, запечатлевшие знаменитых балерин — Камарго, Тальони, Павлову, Зорину и безвестных танцовщиц Дега. И каждый год приносит в ювелирную моду цитирование когда-то найденных образов, успешно зарекомендовавших себя на ювелирном рынке, вновь возвращая нас к истории знаменитых балетных постановок, великих танцовщиц и хореографов, культовых ювелирных брендов.

Одна из самых известных историй продолжительного и успешного воплощения темы балета в ювелирном искусстве связана с фирмой Ван Клиф и Арпельс (Van Cleef & Arpels). Она появилась на свет благодаря союзу двух семейств: Ван Клифов из Амстердама и Арпельсов из Гента. На счету ювелирного дома много заслуг в области художественных находок, технологических идей, но именно балетная тема стала визитной карточкой этого знаменитого бренда.

Идея создания первых брошей «Ballerinas» принадлежала Луи Арпельсу (Louis Arpels) — страстному поклоннику балета и балерин. Дизайнером же этой коллекции брошей в виде изящных фигурок балерин был Морис Дювале. Предваряя работу в материале, художник сделал большое количество зарисовок характерных движений танцовщиц, использовал живописные изображения, фотографии знаменитых балерин в самых известных партиях. Под его наблюдением

первые броши выполнил Джон Рюбель, возглавлявший в то время ювелирную мастерскую фирмы. Одна за другой появляются броши «Испанская танцовщица», «Камарго», «Балерина». Поза каждой танцовщицы повторяла характерные балетные позиции и па. Броши выполнены из платины и золота, в украшении головок балерин использованы бриллианты огранки «роза», в декоре костюмов — сапфиры и изумруды, в том числе камни из драгоценностей испанской короны, проданные на аукционе в Нью-Йорке после Мексиканской революции.

Одной из лучших в этой серии представляется брошь «Камарго», (*ил. 1*) ныне хранящаяся в музейной коллекции Van Cleef & Arpels. В источниках указываются разные даты появления первой броши: в монографии Д. Беннета и Д. Маскетти обозначен 1945 г., на различных сайтах упоминаются 1941 и 1942 гг. [1, с. 383] Изящная фигурка балерины, ее поза отсылают нас к картине Никола Ланкре (Nicolas Lancret) 1730 г. (*ил. 2*) или, возможно, к фарфоровой миниатюре «Балерина Камарго», выполненной в Германии около 1760 г. В живописном полотне и скульптуре изображена знаменитая прима-балерина Парижской Королевской академии музыки Мари-Анн де Камарго (1710–1770). Она прославилась не только «легким танцем», но и спровоцировала революцию в балете и моде, значительно укоротив балетную юбку, что позволило танцовщицам выполнять прыжки, традиционно исполнявшиеся на сцене мужчинами. Эту неслыханную по тем временам вольность подхватили парижанки: длина их юбок медленно поползла вверх.

Не только «Камарго», но и некоторые другие броши имели своих реальных прототипов. Так, в 1944 году по эскизу Дювале была создана брошь «Зорина», прообразом которой стала балерина Вера Зорина, вторая жена Джоржа Баланчина. Изображения танцовщиц, сцены из балета украшали и роскошные аксессуары — пудреницы, минодьеры (minauder — от фр. жеманиться), которыми так славилась фирма. На одном из таких драгоценных несессеров появляется гравированный



**Ил. 1.** Брошь «Камарго». Van Cleef & Arpels. Платина, бриллианты, драгоценные камни

пейзаж из «Лебединого озера» и миниатюрное изображение балерины, выложенное бриллиантами.

Коллекция «Ballerinas» имела колоссальный успех. Их «нежная», романтическая тема очаровала публику, а дизайн органично вписался в тенденции натурализма, преобладающие в ювелирном искусстве тех лет.

Вновь фирма обратилась к балетной теме в 1960-х годах, и есть несколько версий появления этой коллекции. Но так или иначе у ее истоков стояли великий балетмейстер Джордж Баланчин и Клод Арпельс. Их совместными усилиями рождается проект, где каждому участнику была отведена своя роль. Баланчин ставит в 1967 году в Нью-Йорке балет «Драгоценности», Van Cleef & Arpels создают коллекцию изящных брошей, отражающих основную концепцию хореографа (ил. 3).

«Драгоценности», как известно, состоят из трех одноактных балетов: «Изумруды», «Рубины», «Бриллианты», поставленных на музыку Форе, Стравинского и Чайковского. В оформлении декораций, костюмов было использовано три цвета — зеленый, красный и белый, соответствующие трем камням — изумруду, рубину и бриллианту. Первый балет — «Изумруды» отражал романтическую французскую школу балета; «Рубины» посвящались американскому балету; «Бриллианты» символизировали соответственно Россию. Эти цвета и стали доминирующими в новой коллекции ювелирного дома. В ней удачно использована и знаменитая «невидимая» закрепка камня — «Mystery Setting», запатентованная фирмой еще в тридцатых годах. Благодаря специальной огранке и особому закреплению камней в металле они плотно подгоняются друг к другу, создавая более крупные, локальные пятна цвета в пачках балерин. Сегодня эти драгоценные броши — балерины,



**Ил. 2.** Танцовщица Камарго. Никола Ланкре. 1730-е. Эрмитаж, Санкт-Петербург



**Ил. 3.** Пьер Арпельс, Джордж Баланчин, Сюзан Фаррелл. Около 1967 г.



**Ил. 4.** Брошь «Pas de Trois». Van Cleef & Arpels. Платина, бриллианты

каждая с индивидуальным стилистическим решением, являются не просто роскошным украшением, но и объектом коллекционирования (ил. 4).

Van Cleef & Arpels продолжают разрабатывать балетную тему и в XXI веке. К сорокалетию постановки «Драгоценностей» Лондонским королевским балетом в 2007 году фирма выпустила коллекцию Ballets Précieux, а к премьере этого балета в Большом театре



**Ил. 5.** Брошь из коллекции «Le Bal Oriental». Van Cleef & Arpels. Золото, розовые опалы, сапфиры, рубины, бриллианты



**Ил. 6.** Брошь «Балерина». Voucher. Серебро, кристаллы



**Ил. 7.** Voucher. Коллекция «Ballet of Jewels»

фирма приурочила выставку исторических украшений бренда и выпустила броши «Одетта» и «Одиллия». Через несколько лет появилась и линия драгоценных брошей на тему русских балетов: «Лебединое озеро», «Баядерка», «Щелкунчик», «Золотая рыбка», «Весна священная».

Одна из самых выразительных ювелирных коллекций Van Cleef & Arpels последнего десятилетия — «Легендарные балы» (Bals de Légende). Она отсылает нас к великим балам XX века, и сегодня поражающих наше воображение размахом, роскошью, фантазией организаторов. Так, знаменитый костюмированный бал в Зимнем дворце 1903 года воплотился в коллекцию «Бал в Зимнем дворце» (Le Bal du Palais d’Hiver), где русская тема присутствует в виде танцовщицы в изящном кокошнике, с платочком в руках, а дизайн кольца «Провидение» (Providence) отсылает к одной из диадем великой княгини Елизаветы Федоровны. Коллекция «Восточный бал» (Le Bal Oriental) посвящена балу, состоявшемуся в Париже в 1969 г., выполнена из золота и камней «теплых» оттенков, символизирующих «пряный Восток» (ил. 5). Для коллекции «Чёрно-белый бал» (Le Bal Black & White), который состоялся в Нью-Йорке 1966 году усилиями Трумена Капоте, была выбрана чёрно-белая палитра, отсылающая к цветовой гамме актуального в шестидесятые стиля ар деко. Завершали всю линию Bals de Legende коллекция «Бал века» (Le Bal du Siecle), посвященная Венецианскому балу 1953 г., где знаменитый французский кутюрье Жан Фат выступал в роли Короля — Солнце, и Le Bal Proust — посвящение писателю Марселю Прусту, персонажам его произведений и балу, состоявшемуся в замке Ферьер в 1971 г.

Роман ювелирного дома Van Cleef & Arpels с балетом продолжается и сегодня, развиваясь в разных форматах. Фирма поддерживает известные и молодые балетные труппы, вручает хореографам призы и премии, организует выставки своего художественного наследия. И, следуя концепции Дома, продолжает выпускать изящные украшения, изображающие грациозных «балеринок», которые заслуженно считаются визитной карточкой знаменитого ювелирного бренда. Первая коллекция брошей-«балерин» Van Cleef & Arpels произвела в свое время настоящий фурор в ювелирном искусстве. Многие дизайнеры начали тогда разрабатывать балетную тему в драгоценных и недорогих материалах. Среди тех, кто подхватил эту моду, были как известные бренды, так и более скромные ювелиры и производства, порой даже не ставящие клейма на свои работы.

Пожалуй, наиболее последовательно и интересно к теме балета обращался Марсель Буше (Marcel Voucher). Он начинал карьеру в Париже, в фирме Картье, в 1922 переехал в Нью-Йорк, продолжая работать на Картье и другие ювелирные дома. В 1937 г. Буше открывает собственную фирму «Marcel Voucher and Cie Company NY», где работает над дизайном костюмных украшений и бижутерии [2.] После дефолта 1929 года спрос на более демократичную ювелирную продукцию резко вырос, и многие фирмы начали тогда

выпускать украшения из недорогих материалов, уделяя при этом особое внимание дизайну, что отличало и вещи Буше. Характерной чертой его работ было и высочайшее мастерство обработки полудрагоценных камней и кристаллов — их было трудно отличить от драгоценных.

В 1949–1950 гг. он создает коллекцию из восьми брошей — «Балет драгоценностей» (Ballet of Jewels). Фигурки в этой линии отличались большим разнообразием, но при этом сохраняли стиль, присущий Буше: характерная стилизация изображений, крупные граненые камни и кристаллы, золочение или родирование металла, чаще всего серебра (ил. 6). Первая и самая известная в этой коллекции брошь «Прима-балерина» — в пышной пачке из позолоченного металла, декорированного ослепительными гранеными кристаллами. Брошь невероятно выразительна по пластике, контрастному сочетанию плиссированных складок пачки, выполненных из «теплого» по цвету металла и холодных прозрачных камней. Затем появились балетная пара «Peter» и «Sonia», трио из балета «Карнавал» — Коломбина, Арлекин и Пьеро и, наконец, принц и принцесса из «Спящей красавицы». Для некоторых работ Марселя Буше характерны и конструктивные находки — фигурки танцоров можно было соединять, менять их конфигурацию, составлять броши в виде балетной пары. Не менее выразительны и остальные персонажи этой коллекции: изящная, кокетливая Коломбина изображена в пачке, усыпанной прозрачными стразами; принц и принцесса застыли в любовном дуэте; фигурка Арлекина, напротив, динамична, вызывая яркая Пьеро же застыл на коленях в немой мольбе к ветреной Коломбине. Эта коллекция — настоящий спектакль, блистательно «поставленный» и выполненный талантливым ювелиром Буше, увя, сегодня известном только профессиональным исследователям и коллекционерам (ил. 7).

В 1960-х годах фирма Буше вновь вернулась к теме балета, но коллекция заметно отличалась от брошей 1940-х годов. В 1979 году компания «d'Orlan» выкупила права на самые знаменитые линии Boucher и перевыпустила коллекцию «Ballet of Jewels». Сегодня подлинные украшения Boucher, в том числе броши на тему балета, достаточно редки и высоко ценятся мировом антикварном рынке [3]. В 1940–1950-х годах выразительные броши балерин выпускались и такими крупными фирмами как Trifari и Sogo, работавшими в сегменте костюмных украшений и бижутерии. Важную роль в активизации рынка бижутерии, несомненно, сыграла и демократизация моды, предложившая широкий спектр не только готовой одежды, но и недорогих украшений для средних классов. Немногочисленные, но любопытные вещи на балетную тему производили и сравнительно небольшие ювелирные компании, прежде всего, американские: Reja, основанная С. Финкельштейном в Нью-Йорке, и Beau, предлагавшая работы в драгоценных и недорогих материалах. Можно вспомнить и выразительных по пластике «балерин» из серебра, турмалинов и жемчуг Ralph De Rosa, (ил. 8), броши от Van Dell, забавную «толстенюкую»



Ил. 8. Брошь «Балерина». Ralph De Rosa. Серебро, полудрагоценные камни.



Ил. 9. Брошь «Балерина». Ciner. Серебро, золочение, полудрагоценные камни

балерину от фирмы Ciner (ил. 9). Совсем необычная, массивная брошь-балерина была создана дизайнером Карлом Лагерфельдом (Karl Lagerfeld).

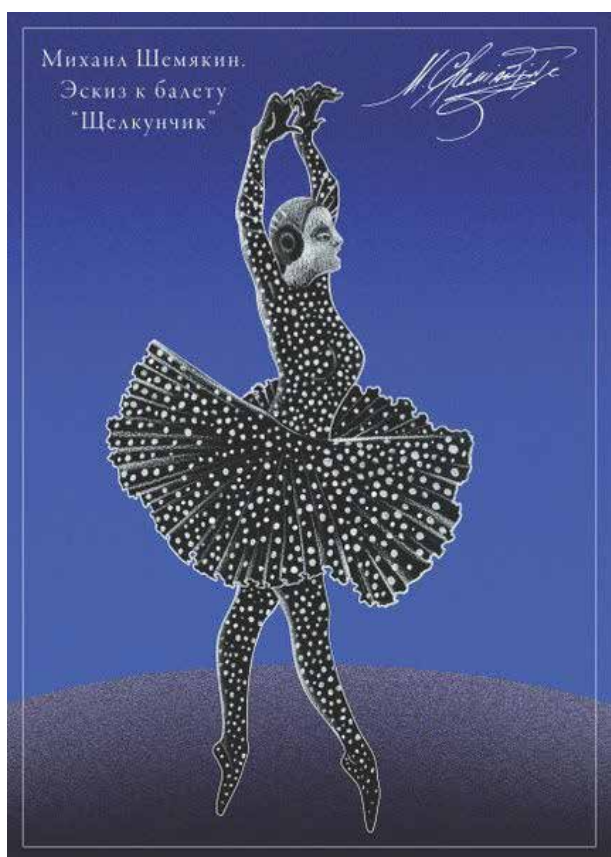
Тема балета со второй половины XX века стала активно разрабатываться и компаниями, специализирующимися на сувенирах для музейных и театральных салонов-магазинов. Как правило, такие вещи выполняются из недорогих ювелирных сплавов и отража-



**Ил. 10.** Кольцо. Коллекция «Образы русского балета». Ювелирный дом SASONKO. Белое золото, аквамарин



**Ил. 11.** Подвес «Мая Плисецкая». Ювелирный дом SASONKO. Белое золото, аквамарин



**Ил. 12.** Эскиз М. Шемякина к балету «Щелкунчик»



**Ил. 13.** «Щелкунчик». По эскизу М. Шемякина. Ювелирный дом SASONKO. Серебро, позолота, нефрит

ют балетную тему, так или иначе присутствующую в музейной коллекции или в репертуаре театра. Так американская компания Multilana в 1980-х создает линию брошей по мотивам живописи и графики Дега.

Мир танца, в том числе русские балеты, продолжают и сегодня вдохновлять крупнейшие европейские ювелирные и часовые бренды на создание новых коллекций. Бренд «Lalique» выпускает коллекцию «Жар-птица» (L'Oiseau de Feu), где ювелиры попытались передать в украшениях ощущение мощной цветовой палитры блистательных эскизов Л. Бакста к этому балету. Многослойное ожерелье, собранное из брил-

лиантов, оранжевых сапфиров, нефритов, огненных опалов, жемчуга и сердолика, дополненное шнурами из черного шелка и золота, действительно удивительно корреспондируются с красками декораций и костюмов «Жар-птицы».

Русский балет вдохновил и ведущую часовую швейцарскую фирму Audemars Piguet Jules, выпустившую к открытию Большого театра после реставрации новую эксклюзивную модель мужских часов в розовом и белом золоте с элегантным антрацитовым циферблатом. Часы декорированы сложной эмальерной техникой гильоше, а на их обороте в низком рельефе из золота



изображен фрагмент фасада Большого театра. В этой уникальной серии было выпущено всего девяносто девять экземпляров и это не случайность: данное число выражает разницу лет между основанием Большого театра в 1776 году и часовой мануфактуры Audemars Piguet в 1875 году. Позднее коллекция пополнилась часами, декорированными бриллиантами, выложенными в форме, напоминающей *piquette fouettée*. Лицом этой коллекции стала прима-балерина Большого театра Светлана Захарова.

В отечественном ювелирном искусстве наиболее последовательно и интересно тема балета разрабатывалась петербургским Ювелирным домом SASONKO. В 2012 году на свет появились первые украшения линии «Образы русского балета», «лицом» которой стала прима-балерина Мариинского театра Ульяна Лопаткина. Работа над серией продолжалась более трех лет и вылилась в несколько концептуальных коллекций, объединенных темой, стилистикой, но наполненных различными художественными и эмоциональными оттенками.

Первой появилась Ballet Premiere — торжественная, элегантная, выполненная из разных оттенков и фактур золота, бриллиантов и голубых «холодных» аквамарин. Объединяющим формальным приемом всей коллекции стал силуэт балетной пачки — в различных вариациях он проходит через всю линейку украшений. Идею, по признанию дизайнера Татьяны Хромосеевой, она увидела в обычной бумажной гофрированной «юбочке», куда укладывают шоколадные конфеты... Эта форма позволила уйти от традиционных изобразительных решений балетной темы, визуально преодолеть вес металла и создать легкую, динамичную коллекцию (ил. 10).

Затем была капсульная коллекция Ballet Cocktail, где вместо холодных аквамарин появились драгоценные камни ярких цветов и сложнейшая техника витражной эмали. В результате эта коллекция рождает уже иные аллюзии, отсылая нас скорее к балетным экспериментам начала XX века, Дягилевским сезонам, декорациям и костюмам Бакста, Бенуа, Ларионовой, к творчеству авангардных художников, экстравагантной моде эпохи ар деко, с роскошными вечерними платьями и яркими массивными коктейльными кольцами. Завершала серию более демократичная коллекция из серебра — Ballet Concept, где мотив балетной пачки трансформировался в структурированные бионические

формы, смягчив пластику украшений, наполнив их новыми эмоциональными оттенками.

В том же году для выставки «История русского балета» во Всероссийском музее декоративно-прикладного и народного искусства (ВМДПНИ) была создана миниатюра, посвященная Майе Плисецкой (ил. 11). Силуэт подвеса неуволимо напоминает иконографическое изображение «Оранты», с открытыми в предстоянии руками — как воплощение хрупкости и силы и, одновременно, — элегантный, выразительный образ самой балерины. Составленный из отдельных элементов подвес реагирует на малейшее прикосновение руки, движение тела, символизируя изменчивую природу танца.

Последней по времени в ряду балетной темы стала коллекция украшений и ювелирной пластики, выполненная фирмой SASONKO по эскизам Михаила Шемякина к «Щелкунчику» и «Волшебному ореху». Персонажи балетов воплотились мастерами фирмы в миниатюрной пластике, украшениях, изображающих главных и второстепенных героев этих постановок: от храброго Щелкунчика, изящных Снежинок, важного Короля мышей, до миниатюрных изображений волшебных туфель (ил. 12–13). Эта выразительная, разнообразная по пластике, художественным нюансам, использованным материалам коллекция достойно продолжила балетную тему, весьма значимую в творчестве петербургской фирмы SASONKO.

В данной статье мы лишь прикоснулись к «балетной ювелирной Вселенной» — многогранной, насыщенной интересными и порой трагическими историями, великими или почти забытыми сегодня именами хореографов и балерин, художников и ювелиров. И эта тема вовсе не «пустячная», как может показаться на первый взгляд, потому что в этих милых «безделицах» запечатлены пристрастия и вкусы времени, эмоции и оттенки впечатлений, стремление к неуволимой красоте, все время ускользающей, но такой прекрасной.

#### Список литературы

1. Беннетт Д., Маскетти Д. Ювелирное искусство: иллюстрированный справочник по ювелирным украшениям. М.: Арт-Родник, 2005. 494 с.
2. URL: <https://www.livemaster.ru/topic/2617553-yuvelirnij-balet> (дата обращения: 01.06.21)
3. <http://ledikolie.ru/marsel-bausher-i-yego-balet-dragotsenostey> (дата обращения: 02.06.21)

**G. N. Gabriel**

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

**THE THEME OF THE BALLET IN THE JEWELRY ART OF THE XX–XXI CENTURIES**

The author analyzes the questions of the embodiment in the jewelry art the ballet and dance items, images and persons of the most important ballets. The important place in the article takes the influence of the Russian Ballets and the Ballets Russes by Diaghilev on the most important contemporary jewelry firms. The researching period — the XX–XXI centuries, beginning from the first jewelry collection on the ballet item made by Van Cleef & Arpels firm to the jewelry art produced by the Russian jewelry firms. The jewelry art of not the very famous or forgotten European and American brands and artists, who work on this theme, also analyses in the article.

**Keywords:** jewelry art, ballet, jewelry adornment, jewelry firms, decorative art.

**References**

1. Bennet D & Mascetti D. *The Jewelry Art*. M.: Art-Rodnik. 2005. 494 p. (in Rus.).
2. URL: <https://www.livemaster.ru/topic/2617553-yuvelirnyj-balet> (accessed: 01.06.21) (in Rus.).
3. URL: <http://ledikolie.ru/marsel-bausher-i-yego-balet-dragotsenostey>(accessed: 02.06.21) (in Rus.).

УДК 72.035:7.03"14–18"

DOI 10.464181/2079–8202\_2021\_2\_5

К. Е. Гусева, М. В. Цейтлина

Санкт-Петербургский государственный университет промышленных технологий и дизайна  
191186 РФ, Санкт-Петербург, Большая Морская, 18**ФОРМИРОВАНИЕ ДЕФИНИЦИИ «КАПРИЧЧИО»  
И ЕГО КОННОТАЦИИ В ИСКУССТВЕ XV–XIX ВЕКОВ**

© К. Е. Гусева, М. В. Цейтлина, 2021

Статья посвящена исследованию становления и развития определения «каприччио», его методологических аспектов, оказавших влияние на формирование различных поджанров. В статье предпринимается попытка проследить различные трансформации коннотации понятия «каприччио» от слова к термину, жанру и инструменту в контексте влияния исторического и культурного контекстов, стилей и направлений в искусстве XV–XIX веков. Цель исследования — попытаться сформулировать значение каприччио как художественной формы, служащей для воплощения определенных идей в контексте обозначенного исторического периода.

**Ключевые слова:** теория, термин, дефиниция, архитектура, каприччио, архитектурная фантазия.

Исследование в искусстве такого явления, как «архитектурное каприччио», требует обращения к истокам его становления и различного значения на протяжении многих веков, которое складывалось под влиянием культурно-исторической ситуации, стилевых особенностей, философских воззрений и теоретических концепций. «Каприччио» существует и развивается в нескольких сферах: музыке, изобразительном искусстве и архитектуре. Сложность для интерпретации понятия представляет сложившийся в искусствознании стереотип о представлении «каприччио» как произведения изобразительного искусства, являющегося полностью авторским вымыслом. Факт существования различных смыслов, которыми наделялось это понятие с момента его использования по отношению к произведениям изобразительного искусства, напрямую связан с отсутствием фундаментальных исследований «каприччио» в культуре и изобразительном искусстве.

К исследованию «каприччио» как явления в изобразительном искусстве обратились лишь в XX веке. Долгое время в рамках классицистических течений оно трактовалось как «вольность, беспорядочность, дисгармония» [1, р. 36]. В статье предпринимается попытка проследить путь формирования и становления понятия «каприччио» и его коннотации с эпохи Возрождения до XIX века — период, когда каприччио сначала появляется как «слово», затем, приобретая новые характеристики, особенности и значение, в XV–XVI веках становится «понятием», обозначающим эксперимент или отклонение от классицистической формы построения композиции или живописной манеры. В XVI веке, благодаря составлению Ч. Рипой иконографической энциклопедии, «каприччио» стало «термином» и обрело первую коннотацию. Развитие методологических особенностей каприччио в XVII веке, формирование определенных приемов и методов привело к становлению «каприччио» в эпоху Просвещения как художественного жанра, который,

в свою очередь, исходя из различных методов и приемов, способствовал разделению «каприччио» на поджанры «архитектурное каприччио», «архитектурные фантазии», «трагический гротеск». В контексте формирования и развития романтизма — новой идеологической основы в английском и европейском искусстве в XIX веке, идеи требовали определенного выражения в изобразительном искусстве, инструментом которого стали методы и приемы каприччио. Конец XIX века был связан с отходом от классических концепций культуры, смещением академических интересов, новыми теоретическими и философскими концепциями. Все эти факторы способствовали иному воплощению традиционных форм в изобразительном искусстве, а «каприччио» постепенно утратило идеологическую направленность — остались лишь приемы каприччио, которые использовали художники и архитекторы в проектировании, создании произведений фантастической или «бумажной архитектуры».

Несмотря на ранний переход от «слова» к «понятию», а затем к «термину» еще в период чинквеченто, происхождение слова «каприччио» (*capriccio*) остается не до конца ясным, что оказывает влияние на его эволюцию и семантическое поле. В Средние века существовали такие понятия, как «сарогиссио» и «саргиссио», которое являлось сокращенным вариантом предыдущего. Слово «сарогиссио» применялось в словосочетании «голова» (ит. «саро») и «кудрявый» (ит. «гиссио») или при описании состояния страха и ужаса, когда «волосы встают дыбом» (ит. *gassapricciantе*). Другое, этимологическое значение каприччио происходит от латинского слова «сарга» и предполагает произвольное или своевольное поведение животного — козлиное.

Со временем слово «каприччио» претерпело изменение, исчезла из употребления форма «сарогиссио», а семантическое поле понятия начало постепенно расширяться. «Слово» постепенно начинает становиться «понятием», обозначающим определенные особен-

ности в поведении или характеристике восприятия, отличающегося от нормы. Одновременно начинает формироваться и идеологическая составляющая «каприччио». В 1292 году итальянский писатель Боно Джамбони (1240–1292) в переводе «Семь книг рассказов против язычников» (ит. «*Historiae adversum Paganos libri septem*») трактата по историографии Паоло Орсио (417–418 г.) интерпретирует слово каприччио как «ужас с прихотью». Трактат П. Орсио составляет первую христианскую всемирную историю («*Patrologia Latina*») в семи книгах, написанных как дополнение к «Граду Божия» («*De civitate Dei*»), латинскому произведению Святого Августина. В 1543 году итальянский грамматик Фр. Алунно (Фр. Дель Байло, 1485–1556) в произведении «Богатство Боккаччо на родном языке» дает следующее определение: «предметом каприччио называют мурашки» [2, р. 25], которые можно почувствовать при лихорадке.

В негативном контексте слово «каприччио» было использовано в литературном произведении Франческо Берни (1497–1535) в «Похвале Аристотеля» (ит. «*Capitolo in laude d' Aristotele*») [3], где оно обозначило «девиантное вдохновение», понимаемое как «автоматическое письмо», которое является результатом бессознательной деятельности автора. Обращаясь в тексте к своему собеседнику, повару П. Баффе, автор пишет: ... «эти (стихи) капризы («*sarpicci*»), приходят мне «вопреки», как вы делаете каштановые пироги («*praticci*»). В произведениях Ф. Берни и А. Ф. Дони (1513–1574) — итальянского писателя, утописта, предшественника Томмазо Кампанеллы, каприччио оказалось тесно связано со словом «маникония» (ант. *maniconia*), которое во флорентийской трактовке XVI века представляло собой смешение понятий «меланхолия» и «безумие». [1, р. 47] В произведениях А. Дони «Монди» (ит. *Mondi* — «Миры», 1552), вдохновленных «утопией» Томмазо Моро (1516) и «Марми» (ит. *Marmi* «Мраморные ступени», 1553), которые считаются предшественниками итальянской научно-фантастической литературы, Франческо Дони представляет несколько диалогов между причудливыми и вымышленными персонажами, в которых «каприччио» трактуется как одна из форм вдохновения, превращающего творческий процесс в автоматическое, инстинктивное и непреднамеренное действие. Таким образом, можно констатировать, что изначальное использование слова «каприччио» было тесно связано с первыми литературными фантастическими произведениями, возникшими в XV веке, но для людей этого времени произведения Ф. Дони, Т. Мора, Ф. Берни являлись не «авантюрным и сказочным» повествованием, а скорее литературой «прогрессивной и революционной с точки зрения социальных структур, менталитета и исторического контекста того времени» [4, р. 76].

В разные исторические периоды слово «каприччио» продолжало приобретать дополнительную коннотацию. Развитие идейной основы требовало ее выражения в определенной форме, заложив основу формирования методологии каприччио. Слово «каприччио», понимаемое как отклонение от нормы

в литературных произведениях, постепенно перешло в характеристику произведений изобразительного искусства. В категориальный аппарат художественной критики слово «каприччио» ввел в 1549 году Бенедетто Варчи (1503–1565) — итальянский гуманист, писатель и историк, но описал его как синоним «прихоти», и более «низкий» жанр, по сравнению с «красивыми мыслями, гениальными фантазиями и божественными изобретениями» [1, р. 189].

Определение «каприччио» как «термина», связанного с изобразительным искусством, встречается в XVI веке в работах Дж. Вазари (1511–1574), Чезаре Рипы (1555–1622) и Жана Калло (1592–1635). Вазари неоднократно использует слово «каприччио» в «Жизнеописаниях» (итал. «*Le Vite de' piu eccelenti Pittori, Scultori e Architetti*», 1550 г.) как один из основных «интерпретационных инструментов» художников и архитекторов, под которым подразумевается их отход от классицистических канонов в живописи: композиционной формы построения изображения или живописной манеры. Подобный отход от классицистической ренессансной гармонии обусловлен развитием маньеризма в европейском искусстве в период Позднего Возрождения, что подчеркивает взаимосвязь изменения коннотации «каприччио» в контексте различных исторических периодов.

В тексте Вазари (Vasari, 1997) [5] слово «*sarpiccio, sarpiccioso, sarpicciosio*» встречается более 150 раз. Автор использует слово «каприччио» при написании биографий таких художников, как Чимабуэ, Джотто, Н. Пизано, С. Мартини. В описании работы Л. Б. Альберти над частью монастырского комплекса Сантиссима-Аннунциата (Флоренция) Вазари пишет о том, что она «великолепна, причудлива и сложна». О ракурсах в живописных произведениях А. Мантеньи биограф использует похожие слова: «причудливое и трудное изобретение». Подобное определение Вазари дал живописи Филиппино Липпи, описывая «странные капризы, которые он выражает в своих картинах». Автор пишет, что «выдумка всегда почиталась и будет почитаться самой подлинной матерью архитектуры и живописи; ... именно в ней проявляются причуды и капризы своенравных умов, находящих в вещах такое многообразие, которое своей неожиданностью всегда восхищает...» [6, с. 161].

Для Вазари каприччио охватывает весь спектр художественного творчества: метод преодоления материального в изобразительном искусстве, безудержную художественную волю, разум, соединенный с величием души, идейность, вдохновляющую художников. При написании биографии Б. Перуцци, в графических произведениях которого можно увидеть приемы архитектурного каприччио, Вазари дает его творчеству характеристику — «прекрасное изобретение и прихоть» (ит. «*bella invenzione e sarpiccio*») [5, с. 1396]. Понятие «прихоть» (каприз) являлось для Вазари одним из главных составляющих произведения искусства, это было важным так же в контексте идеологической концепции маньеризма, провозглашающей примат вымысла и фантазии, творческое воображение,



**Ил. 1.** Аллегория каприччио. «Иконология» Ч. Рипа в издании Ксилография. Венеция, 1624 г. Библиотека Университета Дьюка, США



**Ил. 2.** Сон доктора. Фрагмент. А. Дюрер. Гравюра на меди. 1498 г. Музей Метрополитен, Нью-Йорк, США

ориентацию на эклектическое следование образцам и эксперимент как норму.

В период Контрреформации «каприччио» приобретает отрицательную коннотацию в трактатах Л. Дольче («L' Aretino», 1557), Дж. А. Гилио («Dialogo nel quale si ragiona degli errori e degli abusi de' pittori circa l'istorie», 1564), Г. Палеотти («Discorso intorno alle immagini sacre et profane», 1582). Слово применяется авторами, когда они рассуждают об уклонении от истины. В теоретических концепциях нового стиля барокко, формировавшегося на основе маньеризма, критически оценивалось творчество художников предшествующего периода. Отход от реальности, каприз, вымысел и гротеск снова приобретают негативную характеристику. В работах теоретиков критике подвергается работа Микеланджело «Страшный суд» на стене Сикстинской капеллы в Ватикане (1537–41) из-за обнаженной природы и опасной свободы в толковании священных писаний. Для Гилио каприччио может служить вдохновением, мимолетной идеей, но нуждается в длительной работе художника, чтобы не казаться бесформенным объектом [1, p. 211]. Палеотти пишет о том, что художники могут вводить новые приемы, но не «капризы» без порядка и закона [7, p. 401]. Тем не менее некоторые теоретики XVI века пишут о важном различии между образной и фантастической имитацией. Первая попытка классификации понятий, относящихся к «каприччио», была осуществлена Р. Боргини, который выделил два типа художественных изобретений: одно формируется на основе других, в которых можно найти религиозные, исторические и мифологические сюжеты, а другое — исходит от самого художника и является его собственной фантазией. Аналогичное мнение высказывает Г. Компанини о жанре живописного мимесиса: один производит образы вещей (ит. «imitazione icastica»), другой — фантазии (ит. «imitazione fantastica»), которые Компанини определяет как «вещь прихоти и изобретения художника» (ит. «cosa di capriccio e d'invenzion [dell'artista]») [8, p. 256].

Интерес представляет трактовка каприччио в период Контрреформации в Иконологии итальянского писателя и ученого Чезаре Рипы (1593 г.), сочинении, которое представляет собой в некотором роде иконографическую энциклопедию. Впервые труд вышел

в 1593 году без иллюстраций, а в 1603 году — иллюстрированный ксилографиями. Иконология получила широкое распространение в XVI веке в европейском и, особенно, в итальянском искусстве. Ее успех был связан с идеологическими концепциями искусства Возрождения, заключавшимися в опоре на античную культуру, широкой интерпретации и использовании мира древних знаков и символов, подчеркивая «воспитательную силу аллегории в контексте христианства» [9, с. 524].

В «Иконологии» Ч. Рипа представлено графическое изображение «каприччио» в виде аллегии (ил. 1): мужской фигуры в цветном платье с перьями на шляпе, в левой руке он держит шпору, которая крепится к сапогу для того, чтобы подстегнуть лошадь во время верховой езды, а в правой — «сильфон» (инструмент с гофрированной сборкой для раздувания огня), который имеет символическое значение «инструмента для лести».

Ч. Рипа дает изображению краткую характеристику: «каприччио называют идеями, которые в живописи, музыке проявляют себя не так, как обычно» [10, p. 57], характеризуются непостоянством. Меха и шпоры также часто являлись символами безумия и вдохновения в искусстве [1, p. 140]. Подобный символ, как, например, часть сильфона, можно увидеть на аллегорических изображениях А. Дюрера «Меланхолия» (1514 г., Художественный музей Карлсруэ) и «Искушение бездельника» («Сон доктора», 1498 г, Музей Метрополитен, Нью-Йорк) (ил. 2).

Эмблемы, которые заимствует для своей Иконологии Ч. Рипа, происходят из басен, исторических сказаний, необычных историй, пословиц и афоризмов. Сплетение слова и образа нашло отражение в многочисленных теоретических и классификационных текстах 1540–1600 годов (Ч. Кальканья, Л. Джиральди, В. Картари и др.), которые не только определяют значение знаков и символов античных и египетских, описывают мифы, но и толкуют сновидения. «Иконология» Ч. Рипы стала обобщающим трудом предыдущих изысканий по символическим и аллегорическим изображениям.

В истории искусства не случайно можно наблюдать переплетение подобных понятий: «сновидения»,

«каприччио» и «меланхолия», которые тесно связаны с темами фантазий и мечтаний. Сновидение — есть не что иное, как «необузданная изобретательность фантазии, катарсис и одновременно утопия» [11, с. 19]. Методология создания каприччио, как и воплощение темы сновидений в искусстве, требуют необычайной свободы и смелости интерпретаций. В гравюрах А. Дюрера нашло отражение соединение атрибутов «каприччио» (сильфон) с «манинконией» (меланхолией), которое упоминалось в литературных трудах итальянских авторов. В гравюре «Искушение бездельника» символ каприччио (сильфон) стал одним из элементов, иллюстрирующих тему сна и сновидений. Тема сновидений и мечтаний станет одной из основных для периода романтизма, в которых найдут отражения приемы и методы архитектурного каприччио, в том числе в английском искусстве XIX века (Дж. М. Гэнди, Ч. Р. Кокерелл).

Основная идея аллегорических изображений в «Иконологии» Ч. Рипы соответствует главной идее самого «каприччио», которое состоит в емкой передаче сути понятия, «затрагивает воображение и апеллирует к разуму» [9, с. 526]. Иконология и созданные в ней образы широко использовались в искусстве XVI и последующих веков, в том числе и XVIII веке, который считается периодом расцвета «каприччио». Образы в Иконологии понятны лишь интеллектуалам и исследователям, они порождены атмосферой игры в «начитанность», которая питала культуру «просвещенного цитирования» от эпохи Возрождения до последующих периодов, основывающихся на традициях, образах и метафорах Античности, раннего христианства и Средневековья. Подобная трактовка образов стала характерной для «каприччио» и в эпоху Просвещения, являющихся «интеллектуальным ребусом», игрой ассоциаций и аллегорий, которые зашифровывались художником в произведении и могли быть обнаружены зрителем в любой части картины. Возможности компиляции и приемы коллажа, которые стали характерными приемами архитектурного каприччио, наглядно отражают процесс формирования протосемиотической теории художественных образов. Постоянное развитие структуры «каприччио», изменение приемов, различные трактовки образов, обладающие семантическим значением, способствовали тому, что «каприччио» продолжало формироваться и развиваться, оставаясь актуальным на протяжении многих столетий, отвечая все новым требованиям различных исторических периодов.

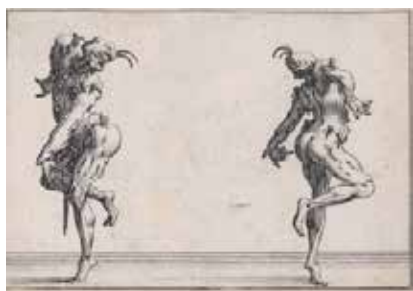
В XVII веке теоретическое обоснование «каприччио» дал Винченцо Кардуччи (1576–1638) в «Диалогах о живописи» 1633 года, отделив каприччио, которое требуют от художника постоянного поиска новых средств выражения, методов и приемов, от работ, связанных с достоверным следованием природы и «копийностью». О фантазии как о художественном приеме написал Федерико Цуккарро в трактате «Идея живописцев, скульпторов и архитекторов» («L' Idea de' Pittori, Scultori et Architetti», 1607). Цуккарро в своей теоретической работе выводит несколько видов

рисунка: внутренний («disegno interno»), внешний («disegno esterno») и фантастический рисунок («disegno fantastico»), который он соотносит с понятием «каприччио».

«Рисунок» в трактате автора приравнивается к «идее», которая является основанием и источником творчества. Внутренний рисунок формируется в воображении художника, его целью является точность воспроизведения на бумаге того, что рождено воображением. Внешний рисунок понимается автором как простое очертание и контур вещи, как воображаемой, так и реальной. Цуккарро отходит от математической основы, которая была свойственна рационалистическому методу познания и эстетической теории эпохи Возрождения, утверждая свободу воображения. Теоретическая концепция Ф. Цуккарро, сформированная в период развития маньеризма, стала основой барочного стиля. Цуккарро был убежден в божественной природе «внутреннего рисунка», в исключительности и одаренности художника, способного творить с помощью воображения, демонстрируя субъективное видение природы. Эстетическая концепция маньеризма заключалась в утверждении искусства выше следования и подражания природе, «отступлении от реальности во имя оригинальности, фантазии и художественной выдумки» [12, с. 259].

Ф. Цуккарро описал «каприччио», как художественный прием, говоря о «фантастическом рисунке», который должен подчиняться определенным правилам: «...следует знать о новых изобретениях, каприччио и различных фантастических вещах, чтобы обогатить его [рисунок]...», но все требует определенного правила, поскольку регулируемые каприччио («capricci regolati») могут приносить величие или забирать его» [13, р. 89]. Таким образом, в XVII веке под термином «каприччио» понимается ряд определенных приемов, к которым обращаются художники, но само понятие «каприччио» еще соотносится с фантазией и воображением. Ф. Балдинуччи (Vocabolario dell'arte del disegno, 1691) в тосканском словаре искусства дал определение каприччио, он трактует его как «прихоть, мысль и выдумку, созданную по прихоти фантазии, то есть собственной мысли и изобретения». [14, р. 216]

Формирование определенных приемов каприччио в XVII веке способствовали развитию каприччио как художественного жанра поначалу, главным образом, в графическом искусстве. Исходя из литературных источников XV–XVI веков Ф. Берни и Ф. Дони, где понятие «каприччио» упоминается в сборниках диалогов между причудливыми и парадоксальными персонажами, вероятно, формируется идея создания «каприччио» в графике Ж. Калло (1592–1635) и Дж. Б. Брачелли. В произведениях художников каприччио представляет собой жанр, в котором проявляется интерес к изображению образов, отличающихся фантастичностью, бесформенностью, которые в то же время остроумны и ироничны. Ж. Калло было создано несколько графических серий «каприччио» («A Les Caprices», 1617 г.) с персонажами комедии дель арте (ил. 3) и серия «Балли ди Сфессания» («Balli di Sfessania», 1622 г.) (ил. 4).



**Ил. 3.** Двое мужчин в костюмах. Серия «Каприччио». Ж. Калло. 5,4 x 7,9 см. Офорт. Музей Метрополитен, Нью-Йорк.



**Ил. 4.** Франка Триппа — Фрителлино. Серия «Балли ди Сфессания». 7,5 x 9,6 см. Офорт. Музей Метрополитен, Нью-Йорк.



**Ил. 5.** Серия «Причудливые фигуры». Дж. Б. Брачелли. Офорт. 1624 г. Библиотека Конгресса, США.

Образы серии «Балли ди Сфессания» иллюстрируют танец, который известен как «мореска» (ит. «moresca»), символизирующий сражение между маврами и христианами, известный так же как «сфессания». Танец являлся частью комедии дель арте. Актеры, участвовавшие в мореске, прикрепляли к одежде кусочки ткани, колокольчики, а в ходе танца совершали ужимки и прыжки, что, вероятно, так же послужило отсылкой к каприччио, которое помимо «фантастических образов» в переводе с латинского происходит от слова «сарга» — коза или прыжок козы.

Образы Ж. Калло послужили источником вдохновения для серии «Причудливые фигуры» (ит. «Bizzarie di varie figure», 1624 г.) итальянского художника-маньериста Джованни Баттисты Брачелли (1584–1649). В издание входит 50 листов с изображением человеческих фигур, составленных, как коллаж, из различных предметов и геометрических форм. Интерес представляет текст посвящения увража 1624 года, адресованный Пьетро Медичи, в котором художник пишет, что «... составил из глубин своего разума целую [стаю] разнообразных капризов [capricci]». (ил. 5)

В сериях гравюр Ж. Калло можно увидеть изображение фигур на фоне пейзажа, что придает большую реалистичность и достоверность изображаемым персонажам. Среди гравюр Дж. Б. Брачелли с изображением вымышленных фигур, составленных из раз-

личных предметов в технике коллажа, встречаются архитектурные пейзажи, которые обладают идеальной симметричной композицией, свойственной ренессансу, но выполнены в характерной для художников маньеризма быстрой технике мимолетной зарисовки, отличающейся тонкой и витиеватой линией.

Стоит отметить, что в XVII веке каприччио приобретает философский и символический контекст, становится «игрой разума», созданного художником, обладает аллегорическим значением. Работы Ж. Калло, Дж. Брачелли, которые в составлении своих персонажей во многом основывались на приеме коллажа, который применял еще Джузеппе Арчимбольдо (1526–1593) при создании живописных портретов, оказали влияние на художников XVII и последующих веков. Прием коллажа, заключающийся в сопоставлении различных архитектурных форм в границах одной композиции, был одним из основных для произведений, выполненных в жанре каприччио. Аллегория зашифровывалась художником в любой части композиции из архитектурных элементов античного искусства, символика которых была понятна лишь узкому кругу интеллектуалов и исследователей.

Каприччио постепенно формировалось как самостоятельный жанр. Европейские художники, совершавшие путешествия по Италии, способствовали распространению идеи каприччио в искусстве. Д. ван Делен (1604–1671), Ф. де Номе (1593–1623), Ф. Г. Кабельо



**Ил. 6.** Архитектурное каприччио с Моисеем. Ф. Г. Кабельо. Холст, масло. 104 x 163 см. 1655–1665 гг. Национальный музей Прадо, Мадрид.



**Ил. 7.** Архитектурное каприччио с классическими руинами. Дж. П. Панини. Холст, масло. 74 x 100 см. 1739 г. Художественный музей Индианополиса, США.

(1616–1670) обращаются к изображению фантастических архитектурных композиций, которые связаны, как правило, с библейским или мифологическим сюжетом, но тем не менее работы имеют название «Архитектурное каприччио» или «каприз». (ил. б) Таким образом, в XVII веке можно наблюдать становление термина «каприччио», который с эпохи Возрождения был связан не только с изображением вымышленных и фантастических элементов, но и содержал в себе символическое и аллегорическое значение. Каприччио становится свободной «кодификацией» изображений, открывает возможности в области создания аллегорий, посредством методов и приемов, получивших развитие в жанре каприччио.

В XVIII веке каприччио становится самостоятельным жанром, а также происходит его жанровое разделение. «Каприччио» называют произведения живописи и графики, содержащие воображение и фантазию, будь то в отношении пейзажа с руинами или архитектурными элементами, придуманными или перенесенными из разных исторических времен (Дж. П. Панини, Ф. Гварди, М. Риччи, Ю. Робер и др.), произведения, содержащие элемент гротескной живописи (Г. Б. Тьеполо, Ф. Гойя). В эпоху Просвещения можно выделить отдельный жанр «архитектурного каприччио», который получает особое распространение в творчестве Дж. П. Панини, А. Каналетто, Дж. Б. Пиранези. Дж. П. Панини, традиционно считающегося ведущим мастером архитектурного пейзажа каприччио с античными руинами эпохи Просвещения. Дж. Панини выработал определенный мир образов, способствовал развитию методов и приемов каприччио, ставших основополагающими для художников последующих периодов (ил. 7).

Формирование «архитектурного каприччио» свидетельствует о принципиально новом отношении к прошлому и его архитектурному наследию. Авторы произведений активно используют потенциал прошлых

эпох, в том числе античное наследие, в творчестве нового времени. Методология каприччио заключается в выделении и трансформации объектов, как реальных, так и вымышленных, и их представление в соответствии с замыслом художника в определенной среде. Главное отличие фантастических архитектурных пейзажей от каприччио состоит в том, что «архитектурные фантазии» являются композицией, представляющей собой комбинацию форм и объемов, не оправданных необходимостью, это вид творчества, где главенствуют субъективные предпочтения автора, эксперименты которого с формой значительно превышают архитектурные принципы и логику.

В каприччио, наоборот, несмотря на архитектурные формы, созданные воображением автора на основе реальных прототипов, важную роль играют фундаментальные вопросы практики, целесообразность сооружения и использование определенных конструктивных средств. Архитектурные образы в каприччио условны, но они продуманны, рассчитаны, проанализированы, подробно исследованы, гармонично скомпонованы. В каприччио, несмотря на кажущуюся фантастичность изображаемого, художник всегда вносит элемент реального мира: архитектурное сооружение, современную или античную скульптуру, фрагмент рельефа, узнаваемую деталь в пейзаже (мост, силуэт города). Архитектурные элементы гиперболизированы или, наоборот, разрушены в соответствии с методологическими особенностями каприччио и собраны заново в единую композицию. Каприччио становится формой архитектурного творчества, которая имеет свою цель и методологические принципы построения, определенные средства и материалы для выражения идей. Архитектурное каприччио, в отличие от фантазии, представляет конкретный, осязаемый, правдоподобный мир, который мог бы действительно существовать.

Важными качествами каприччио являются метафора и аллегория, которые легко достижимы в симво-



лических образах в живописи и скульптуре, но труднодостижимые в конструктивных архитектурных формах. Именно жанр каприччио позволяет выразить метафору и аллгорию в архитектурном пейзаже. Архитектурное каприччио — эстетическая деятельность ума, воображения и памяти, которая претендует на реальность внутри художественного сознания. Каприччио является «интеллектуальной игрой», ребусом, отвечающим требованиям времени, связанным с образно-символической интерпретацией в контексте эпохи научного знания и их систематизации. Эволюция методологии каприччио, его внутренней структуры способствует постоянному развитию каприччио как жанра на протяжении нескольких столетий. Каприччио заключает в себе множество взаимосвязей архитектурных форм, образов, смыслов, интерпретаций, творческое видение и замысел автора, влияние на который оказывают различные социальные, политические и культурные факторы.

В эпоху Просвещения, помимо архитектурного каприччио, получает развитие и «гротескное направление» каприччио. Примером могут служить графические серии «Разнообразные каприччио» (ит. «Vari Capricci», 1740–1742), «Шутки фантазии» (ит. «Scherzi di Fantasia», 1743 г.) Дж. Тьеполо (1696–1770). Как писал о них искусствовед Дж. К. Арган, «это религиозные, исторические, мифологические и аллегорические сюжеты... художник смеется над мифами и играет с аллегориями» [15, р. 81]. Тема «аллегорических фантазий» каприччио также отражена в графической серии из 80 работ Ф. Гойи (1746–1828), опубликованных в 1799 году. Каприччио испанского мастера ярко иллюстрируют пороки, подлости и грехи людей. Каждое изображение сопровождалось подписью-комментарием и противопоставляло смешное и страшное, комическое и трагическое, создавая новый жанр «трагического гротеска». Интерес представляет то, что Гойя изначально назвал свои «кошмарные видения «suenos», что в переводе с испанского значит «сны», а затем уже «капричос» [16, с. 514].

Зачастую в словарях («Le Robert Encyclopedique, Le Robert Analogique») определяют понятие «каприччио», как «caprice» — каприз или причуда относительно графических работ Ф. Гойи или для описания «музыкальной композиции свободной формы и фольклорного характера» [17], нет никаких ссылок на живопись или архитектуру. В русском энциклопедическом словаре дается дефиниция каприччио как «инструментальной пьесы, близкой к фантазии, нередко более виртуозной (И. С. Баха, Н. Паганини, И. Брамса)» [18, с. 299]. В. Власов в «Большом энциклопедическом словаре изобразительного искусства» дает определение «каприччио» как «жанра необычных, странных, болезненных, гротескных, фантастических изображений» [16, с. 513]. Он также пишет о том, что термин появился лишь в XVI веке и связан с развитием направления «маньеризм» в итальянском искусстве. В. Власов также называет «основателем жанра каприччи в графике итальянского мастера Дж. П. Панини, приписывая ему создание «фантастических образов»,

приравнивая их к «анаморфозам». Но исходя из проведенного исследования формирования дефиниции каприччио, можно с уверенностью говорить о том, что Панини был не первым, кто обратился к каприччио, как пишет автор, но способствовал развитию именно «архитектурного каприччио».

Интерес представляет развитие жанра «каприччио» в XVIII–XIX веках в контексте формирования художественного направления «романтизм». Новую трактовку «архитектурное каприччио» получает в творчестве Дж. Б. Пиранези (1720–1778) как первый пример «доромантической архитектурной фантазии». Серия «Тюрьмы» (ит. «Carceri d'invenzione», 1745–61 гг.) многими историками и теоретиками искусства считается отражением странных снов, фантастических видений и проявлением безумия Дж. Б. Пиранези [19, с. 42]. Как и в снах, в каприччио знаменитого гравера тесно переплелись реальность и ирреальность, память и воображение, воплощая «романтическую концепцию мира» с его стремлением преодолеть границы реального. Руины, как реальные, так и вымышленные, часто встречающиеся в архитектурных каприччио Пиранези, приобретают дополнительную коннотацию, становясь не только следствием течения времени, но свидетельствами былого величия великой культуры, связанные с меланхолией и ностальгией, свойственной идеологии романтизма, направленной на чувственное восприятие действительности. Серия «Марсово поле древнего Рима» («Il Campo Marzio dell'Antica Roma», 1762) также представляет «романтизированное» видение, созданное Дж. Б. Пиранези в духе архитектурного каприччио, методы и приемы которого он использует при создании «Ихнографии Марсова Поля», воплощая в графическом искусстве вымышленный мир, который мог бы существовать в действительности. Он создает свой Рим как «город-миф», стирая историю длинной в несколько столетий, создавая город разрушенный временем, но не тронутый последующими архитектурными наслоениями, без вмешательств архитекторов Средневековья и последующих периодов.

Романтизм, получивший особое развитие в английском искусстве XIX века, способствовал разветвлению архитектурного каприччио на два направления: архитектурные воображаемые пейзажи, представленные художниками в том виде, в котором они когда-то существовали, и пейзажи, в которых архитектурные объекты представлены такими, какие они могут быть. Авторы подобных произведений прибегали к методам реконструкции или, наоборот, осознанному руинированию, а также методу коллажа с идеей объединения различных исторических эпох. Исторический фон способствовал выражению идей в различных формах. К каприччио обращаются Ч. Р. Кокерелл, Дж. М. Гэнди, которые создают «воображаемую реальность», объединяя реальные сооружения с вымышленными, группируя, сдвигая или перестраивая архитектурные объемы. Интерес представляет сама архитектурная форма в контексте истории и культуры, обладающая определенными архетипами. Каприччио развивается в вымышленной реальности, в которой сохраняется

логика и способы построения архитектурных композиций, но большое значение имеет эксперимент с построением объектов в пространстве, цель которого создать аллегория, сконструированную и продуманную фантазию, мир, который мог бы «убедительно существовать».

Каприччио на протяжении веков неразрывно связано с темой сна и сновидений, начиная с дефиниции самого понятия каприччио в «Иконологии» Ч. Рипы, продолжающейся в сновидениях Ф. Гойи и его каприччио («Сон разума рождает чудовищ», 1797 г.), до «Мечты архитектора» («Сон архитектора», 1840 г.) Томаса Коуэла. В XIX веке каприччио постепенно выходит в область чистого проектирования. Приемы каприччио, основанные на сравнении и сопоставлении различных архитектурных форм, можно увидеть еще в XVIII веке в работах архитекторов Ж. О. Мейсонье, Ж. Ф. де Неффоржа, Ж. Д. Ле Роя. В конце XIX века издается «Атлас по истории искусства и архитектуры» Ф. Т. Куглера (1808–1858), представляющий весь известный в то время материал о развитии художественной культуры. Каприччио сохраняется примерно до конца XIX века как жанр, в котором соединяется реальность, воображение, память и изобретательство, как аллегория, интеллектуальный ребус, являющийся «эстетической деятельностью ума» в эпоху Просвещения. Период в истории и культуре, наступивший в XX веке, характеризуется, как время возрождения в культуре интереса ко всему, что выходит за пределы разума, возникают неклассические концепции, художники лишь используют приемы каприччио. В XIX веке окончательно завершается процесс поджанрового деления каприччио и его идеологическое формирование. Приемы каприччио продолжают использовать современные художники и архитекторы при проектировании, создавая фантастические образы городов будущего. Каприччио стало инструментом, позволяющим выражать определенные идеи различных исторических периодов, изобретать и переосмысливать архитектурные формы, создавать произведения в четырех измерениях: пространстве, времени, реальности и воображении. Каприччио позволяет создавать сложные пространственные отношения между зданиями, ландшафтами, историей, людьми, местами через различные повествования, образы и масштабы.

Таким образом, на протяжении длительного исторического периода, охватывающего XV–XIX века, можно проследить эволюцию «каприччио» от слова к понятию и термину, проявлению определенных методов и приемов, которые обусловили формирование жанра каприччио к XVIII веку, его деление на поджанры исходя из методологических особенностей, развитие «архитектурного каприччио» и «архитектурных фантазий». В каждый исторический период каприччио стало универсальным способом выражения определенных идей. Исходя из проведенного исследования, можно сформулировать определение «архитектурного каприччио» как жанра изобразительного искусства, представляющего архитектурную композицию или комбинацию различных форм, заимствованных из ис-

кусства прошлых эпох, следующих определенной идее, построенных в соответствии с архитектурным принципом и логикой, предполагающих взаимосвязь реального и ирреального, памяти и воображения. Фантастическая архитектура, в отличие от каприччио, представляет собой эксперимент с формами и конструкциями, которые мыслятся как невозможные в контексте определенного исторического периода. Каприччио относится к форме архитектурного творчества, которое имеет определенную цель и идею, воплощаемые в условно реальном пространстве, которое могло бы существовать в действительности. В XIX веке каприччио, утратив идеологическую направленность, превращается в чистое проектирование, его приемам продолжают следовать художники и архитекторы XX–XXI веков. Постоянное развитие каприччио, его методологических особенностей, жанровое многообразие делают его актуальным на протяжении многих столетий.

### Список литературы

1. *Campione F. P.* La regola del Capriccio — Alle origini di una idea estetica. Palermo, Centro Internazionale Studi di Estetica, 2011. 238 p.
2. *Alunno F.* Ricchezze della lingua volgare di Francesco Alunno sopra il Boccaccio. Venezia, Bonelli, 1555. 112 p.
3. *Berni F.* Capitolo in laude d'Aristotele. GUM. N. S Mursia editore S.p.A. Milano, 1985. 241 p.
4. *Pileri I.* I precursori. Rome, Fantafestival, 1981. 135 p.
5. *Vasari G.* Le vite dei più eccellenti pittori, scultori e architetti / introduzione di Maurizio Marini. — 3. ed. integrale. — Roma: Grandi Tascabili Economici Newton, 1997. 1403 p.
6. *Вазари Дж.* Жизнеописания наиболее знаменитых живописцев, ваятелей и зодчих. Полное издание в одном томе/Пер. с итал. М.: «Издательство АЛЬФА-КНИГА», 2008. 1278 с.
7. *Paleotti G.* Discorso intorno alle imagini sacre e profane, ed. by P. Barocchi, in Trattati d'arte de Cinquecento fra Manierismo e Controriforma, vol. II. Gilio — Paleotti — Aldrovandi, Bari, Laterza, 1961. 569 p.
8. *Comanini G.* Il Figino ovvero del fine della pittura, ed. by P. Barocchi, in Trattati d'arte del Cinquecento fra Manierismo e Controriforma, vol. III. C. Borromeo — Ammannati — Bocchi — R. Alberti — Comanini, Bari, Laterza, 1962. 569 p.
9. *Чамина Н. Ю.* Науки о языке и тексте в Европе XIV–XVI веков. М.: Издательский дом «Дело» РАНХиГС, 2016. 628 с.
10. *Rippa C.* Iconologia ovvero Descrizione Dell'imagini Universali cavate dall'Antichità et da altri luoghi. Rome, 1593. 186 p.
11. *Данилова И. Е.* Каталог «Искусство и сновидение: открытие подлинной реальности». М.: Изд. Мадзотта. 1993. 257 с.
12. *Шестаков В. П.* Эстетика Ренессанса. Т. II. — М.: «Искусство», 1981. 639 с.
13. *Zuccaro F.* L'Idée de' Pittori, Scultori, et Architetti, divisa in due libri, 1768. 165 p.
14. *Baldinucci F.* Vocabolario toscano dell'arte del disegno. Firenze, Accademici della Crusca, 1681. 615 с.
15. *Toesca P.* Il Trecento: Storia dell'arte italiana. Torino: Unione tipografica — Editrice torinese, 1951. 317 p.

- |   |  |
|---|--|
| <p>16. Власов В. Г. Большой энциклопедический словарь изобразительного искусства. В 8 т. Т. 3. СПб.: ЛИТА, 2000. 715 с.</p> <p>17. Le Petit Robert des noms propres. Paris, Dictionnaires Le Robert édition 1994. 2259 p.</p> | <p>18. Иллюстрированный энциклопедический словарь. Ред. кол.: В. И. Бородулин, А. П. Горкин, А. А. Гусев, и др. М.: Большая Российская энциклопедия, 1997. 864 с.</p> <p>19. Сорочкина Н. И. Дж. Б. Пиранези. М.: «БуксМАрт», 2013. 217 с.</p> |
|---|--|

### К. Е. Guseva. M. V. Tseytlina

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

#### THE FORMATION OF THE DEFINITION OF “CAPRICCIO” AND ITS CONNOTATIONS IN THE ART OF THE XV–XIX CENTURIES

The article is devoted to the study of the formation and development of the definition of “capriccio”, its methodological aspects that influenced the formation of various subgenres. The article attempts to trace the various transformations of the connotation of the concept of “capriccio” from a word to a term, genre and instrument in the context of the influence of historical and cultural contexts, styles and trends in the art of the XV–XIX centuries. The purpose of the study is to try to formulate the meaning of capriccio as an artistic form that serves to embody certain ideas in the context of a designated historical period.

**Keywords:** theory, term, definition, architecture, capriccio, architectural fantasy.

#### References

- |   |   |
|---|---|
| <p>1. Campione F. P. La regola del Capriccio — Alle origini di una idea estetica. Palermo, Centro Internazionale Studi di Estetica, 2011. 238 p.</p> <p>2. Alunno F. Ricchezza della lingua volgare di Francesco Alunno sopra il Boccaccio. Venezia, Bonelli, 1555. 112 p.</p> <p>3. Berni F. Capitolo in laude d’Aristotele. GUM. N. S Mursia editore S.p.A. Milano, 1985. 241 p.</p> <p>4. Pileri I. I precursori. Rome, Fantafestival, 1981. 135 p.</p> <p>5. Vasari G. Le vite dei più eccellenti pittori, scultori e architetti / introduzione di Maurizio Marini. — 3. ed. integrale. — Roma: Grandi Tascabili Economici Newton, 1997. 1403 p.</p> <p>6. Vazari G. <i>Zhizneopisania naubolee znamenitih zhivopiscev, viatelei I zodchih. Polnoe izdanie v odnom tome.</i> M.: Alfa-Kniga, 2008. 1278 p. (in Rus).</p> <p>7. Paleotti G. Discorso intorno alle imagini sacre e profane, ed. by P. Barocchi, in Trattati d’arte de Cinquecento fra Manierismo e Controriforma, vol. II. Gilio — Paleotti — Aldrovandi, Bari, Laterza, 1961. 569 p.</p> <p>8. Comanini G. Il Figino ovvero del fine della pittura, ed. by P. Barocchi, in Trattati d’arte del Cinquecento fra Manierismo e Controriforma, vol. III. C. Borromeo — Ammannati — Bocchi — R. Alberti — Comanini, Bari, Laterza, 1962. 569 p.</p> | <p>9. Chamina N. U. <i>Nauka o iazike i tekste v Evrope XIV–XVI vekov.</i> M.: Delo RANHiGS, 2016. 628 p. (in Rus).</p> <p>10. Ripa C. Iconologia ovvero Descriptione Dell’imagini Universali cavate dall’Antichità et da altri luoghi. Rome, 1593. 186 p.</p> <p>11. Danilova I. E. <i>Catalog «Iscusstvo I snovidenie: otcritie podlinnoi realnosti».</i> M.: Izd. Madzotta. 1993. 257 p. (in Rus).</p> <p>12. Shestacov V. P. <i>Estetica Renessansa.</i> V. II. M.: «Iscusstvo», 1981. 639 p. (in Rus).</p> <p>13. Zuccaro F. L’Idea de’ Pittori, Scultori, et Architetti, divisa in due libri, 1768. 165 p.</p> <p>14. Baldinucci F. Vocabolario toscano dell’arte del disegno. Firenze, Accademici della Crusca, 1681. 615 c.</p> <p>15. Toesca P. II Trecento: Storia dell’arte italiana. Torino: Unione tipografica — Editrice torinese, 1951. 317 p.</p> <p>16. Vlasov V. G. <i>Bolshoi enciklopedichski slovar izobrazitel’nogo iscusstva.</i> 8 v. V. 3. SPb.: LITA, 2000. 715 p. (in Rus).</p> <p>17. Le Petit Robert des noms propres. Paris, Dictionnaires Le Robert édition 1994. 2259 p.</p> <p>18. <i>Illustrirovanni enciklopedicheski slovar.</i> / Ed. V. I. Borodulin, A. P. Gorkin, A. A. Gusev, i dr. M.: Bolshai Rossiskaya encyclopedia, 1997. 864 p. (in Rus).</p> <p>19. Sorokina N. I. G. B. Piranezi. M.: «BuksMArt», 2013. 217 p. (in Rus).</p> |
|---|---|

**С. В. Иванова**Санкт-Петербургский государственный университет промышленных технологий и дизайна  
191186 РФ, Санкт-Петербург, Большая Морская, 18**РОЛЬ «ЗУБОВСКОГО ИНСТИТУТА» (РОССИЙСКОГО ИНСТИТУТА ИСТОРИИ ИСКУССТВ)  
В ДЕЛЕ СОХРАНЕНИЯ ДРЕВНЕЙ ЖИВОПИСИ**

© С. В. Иванова, 2021

Статья посвящена истории исследования и сохранения древних фресок в СССР после революции. Сотрудники «Зубовского института» в первые же месяцы после революции организуют экспедиции на Русский Север, исследуют и копируют древнерусскую живопись. В частности, благодаря этим копиям стало возможным воссоздание фресок церкви Успения на Волотовом поле и исследование Спаса на Нередице после Великой Отечественной войны.

**Ключевые слова:** история искусства, древнерусские фрески, Зубовский институт, Л. И. Дурново, Т. И. Толмачевская, церковь Спаса на Нередице, церковь Успения на Волотовом поле, сохранение наследия, древнерусская живопись.

История древнерусского искусства в XX в. связана не только с многочисленными утратами, но и качественно новым подходом к реставрации монументальной живописи и ее сохранению. Один из подходов к проблеме сохранения средневековой стенописи был разработан сотрудниками Зубовского института сразу же после 1917 года.

Как отмечает исследователь этого периода отечественной науки об искусстве, его история еще только пишется [12]<sup>1</sup>. Тем более важным представляется изучение деятельности историков искусства первых десятилетий после революции, и в их числе сотрудников первого в России института искусствознания — так называемого «Зубовского института», основанного графом Валентином Платоновичем Зубовым в 1912 году в собственном доме — дворце на Исаакиевской площади.

Уже в первые годы после революции сотрудники и учащиеся института участвовали в экспедициях, связанных с фиксацией и выявлением культурного наследия. Это были и фольклорные экспедиции, записавшие на фонограф бесценный материал — народные песни, корпус былин [11], одновременно организовывались выезды на русский Север и в центральную часть России, в Великий Новгород, Ферапонтово, Владимир для копирования древнерусских фресок.

В статье каталога, изданного к выставке копий византийских и древнерусских фресок в Берлине (1926), специальное внимание уделяется импульсу создания этих произведений. Федор Иванович Шмит, возглавлявший институт в эти годы, отмечает, что изначальные цели, которые стояли перед учеными, объединенными здесь, были связаны с изучением прежде всего искусства Западной Европы, однако со-

бытия революции сделали это невозможным. Поэтому, будучи отрезанными от Европы, ученые направили все свои силы в другую сторону, в глубь России [21, с. 18].

Для точности истории искусствознания мы не должны игнорировать это утверждение. Все сопутствующие причины, такие, как стремление уберечь наследие Древней Руси от полного разрушения после революционного переворота, не должны заслонять важный факт: именно в Ленинграде, в стенах института, В. П. Зубовым были собраны те научные силы, которые были способны взять на себя эту миссию.

В. П. Зубов всемерно поддержал идею создания копий средневековой живописи, и уже в первые годы после революции при институте была создана копия мастерская. В годы гражданской войны сотрудники института выезжают из Петрограда/Ленинграда копировать древние и наиболее драгоценные фрески. И действительно, история показала, что копии, выполненные сотрудниками института, имели решающее влияние в деле сохранения монументальной живописи; их особенное значение связано также с тем, что многие фрески погибли в Великой отечественной войне. Изучение<sup>2</sup> и восстановление утраченных памятников стало возможным именно благодаря работам, выполненным сотрудниками института в 20–30-х годах.

При «разряде изобразительных искусств и архитектуры» (секторе истории изобразительного искусства) была создана мастерская, которую некоторые годы возглавляла Л. А. Дурново. Там трудились Н. И. Толмачевская<sup>3</sup>, Т. С. Шевякова-Щербатова, Б. В. Шевяков, А. Д. Стена, Е. Р. Сочавец-Федорович, Ю. Н. Дмитриев. В эти годы в институте училась, а затем работала Л. М. Шуляк, вместе с М. К. Каргером [10] восстанавливавшая памятники Великому Новгороду после Великой Отечественной войны.

<sup>1</sup> «История нашей дисциплины в XX в. еще не написана, что явно не отвечает потребностям современного научного знания. Воссоздание исчерпывающе полной истории потребует усилий не одного исследователя».

<sup>2</sup> См. [14], [1]

<sup>3</sup> О ней см. [1, с. 133], [7].

Преемник графа В. П. Зубова Ф. И. Шмит вполне сознавал угрозу уничтожения средневековой живописи в новых условиях, поэтому вся работа по сохранению и копированию была для него вполне осознанным и важным шагом. В те годы, когда он сменяет графа Зубова на посту директора института, подобные экспедиции приобретают особый характер. Возможно, его поддержка могла быть связана не только с пониманием ученым-византинистом важности этого дела, но и с тем, что наблюдал Шмит в отношении сохранения наследия в Европе. В научной работе, посвященной равнинной мозаике Св. Михаила в Боде-музеем, Ф. И. Шмит отвлекается от искусствоведческого описания и подробно пересказывает злоключения снятых и проданных мозаик VI в. [22]<sup>4</sup>. Эта работа была издана во время первой мировой войны, в 1915 г., а уже в следующее десятилетие ученый предпринимает меры для спасения и сохранения древнерусского наследия.

*Копии.* С 1918 по 1926 сотрудники института работали над спасением древней живописи, которая могла быть уничтожена в условиях нового политического режима; были организованы экспедиции и созданы копии:

- 1) храмов Ярославова Дворища в Великом Новгороде
- 2) церкви Феодора Стратилата
- 3) церкви Преображения на Ильине улице
- 4) церкви Спаса на Нередице,
- 5) церкви Преображения на Волотовом поле,
- 6) Георгиевской церкви Старой Ладogi,
- 7) Успенского собора Владимира,
- 8) собора Рождества Богородицы Ферапонтова монастыря.

Участвовали более десяти человек<sup>5</sup>, среди них Н. И. Толмачевская, Л. А. Дурново, Е. П. Сочавец-Федорович, Ю. Н. Дмитриев, Т. С. Щербатова, А. Д. Стена, А. А. Львова, М. В. Степанова и другие. Сейчас часть их работ хранятся в запасниках Русского музея и депозитарии Государственной Третьяковской галереи.

*Изучение в стенах Zubовского института.* Уже в 1920 г-е годы изучение фресок Нередицы в стенах Российского института истории искусств форму-

лируется как научная задача и к работе над ними привлекаются молодые научные силы. Под руководством Н. П. Сычева в институте защищаются работы: «К вопросу об иконографии Предтечи в связи с изображением его в Спасо-Нередицкой церкви близ Новгорода» (Е. П. Сачавец-Федорович, 1922 г.), «История одной композиции Спасо-Нередицкой церкви: Ветхий Деньми» (Ю. А. Лебедева, 1923 г.), «Исследование одной композиции — фреска Алексея человека Божия в Спасо-Нередицкой церкви в Новгороде» (Л. Д. Яковкина, 1923 г.)<sup>6</sup>.

Итогом многолетних работ по исследованию фресок Нередицы стал изданный в 1925 г. альбом «Фрески Спаса-Нередицы». С вступительной статьей Н. П. Сычева, он включает схемы росписи, исполненные Л. А. Дурново в 1925 г., и фотографии Л. А. Мацулевича (в тот момент — также сотрудника института).

Уничтоженная в Великую Отечественную войну церковь Спаса на Нередице в настоящее время воссоздается; работу над фресками возглавляет Т. А. Ромашкевич. Этот труд стал возможен именно благодаря тому, что были созданы живописные копии, передающие колористическую гамму росписи; фотографии Мацулевича были еще черно-белыми и собирать композиции по ним не представляется возможности; это делается именно с опорой на работы сотрудников института. В 1918 г. 23 копии фресок были созданы Н. И. Толмачевской. В 1925 г. эту работу продолжили другие сотрудники и студенты копировальной мастерской Государственного Института истории искусств.

То же можно сказать о восстановлении новгородской церкви Успения в Волоотово, оказавшейся у линии фронта и уничтоженной в войне (воссоздание росписей велось с 1990-х гг. по 2010 и также стало возможным благодаря копиям 1920–30-х гг.).

*Метод.* Особое значение имеет тот метод, который был применен при копировании фресок. Его значение можно приблизительно представить, помня, что в целом еще было довольно сильно иконографическое направление в реставрации (связанное с именем Виолле-Дюка во второй половине XIX в.), когда создавались целые иконописные программы просто по аналогии и в той стилистике, которая не повторяла изначальный стиль росписи, а соответствовала представлениям художников XIX–XX вв. о том, как эта роспись должна была выглядеть. Примером может быть роспись Софии Новгородской конца XIX в. или же Сионского собора в Тбилиси.

Иной подход был продемонстрирован в 20–30-х годах XX века. Например, в Испании к Всемирной выставке был создан уникальный отдел романских фресок — основа коллекции Национального музея Каталонии: произведения настенной живописи XII и XIII веков были демонтированы и вывезены из маленьких церквей в Пиренеях в музей в Барселоне. Как ни странно, аналогичные работы ведутся и в наше время: в нартексе церкви свт. Николая «под кровлей»

<sup>4</sup> И. Ф. Шмит подробно пересказывает злоключения мозаик, упоминая все этапы их транспортировки [22]. В 1805 г. — церковь превращена в дровяной сарай, а мозаики куплены для прусского короля за ничтожную сумму; но лишь почти сорок лет, в мае 1843 г., Папа Григорий XVII дает разрешение на снятие. Еще более года ушло на демонтаж: к концу 1844 г. мозаичист Саландри снял их; они привезены в Венецию в мастерскую Паяро, в палаццо Цанудо ай Толенти. При бомбардировке Венеции австрийским флотом в 1849 г. снаряд пробил крышу дома и разрушил фигуру восседающего на троне Вседержителя и орнамент. Крышу не чинили и дождь разрушал мозаики дальше. Мозаичист Моро в конце марта 1851 года закончил починку мозаик, пять ящиков в октябре 1851 года транспортированы в Берлин. До 1875 года, 24 года они хранятся в ящиках, где их портят крысы! К 1878 г. мозаичист Сальвиати собирает их. В 1904 г. издается первая статья, посвященная им.

<sup>5</sup> См. каталог Депозитария ГТГ; а также [25]

<sup>6</sup> Кабинет рукописей Российского института истории искусств; см. также [4], [5], [16], [17], [19], [23].

на Кипре, включенной в список памятников ЮНЕСКО, в 2013 году снята живопись и перевезена в столичный музей Никосии.

Другое, в некотором смысле противоположенное, направление связано с фиксацией и описанием тех фресок, которые оказались под угрозой уничтожения — и исследования Каппадокии здесь являются одним из ярких примеров. Многие десятилетия экспедиции фиксируют материал, фотографируя или описывая его; М. Рестле в 1960-х гг. составляет планы росписи, фиксируя расположение сюжетов относительно друг друга. При этом год за годом живопись подвергается разрушению и обнаруживает все большие утраты; представить, как выглядела непосредственно сама живопись, уже невозможно.

Поэтому особое научное значение имеет то направление, которое связано с созданием копий и каталогизацией древней живописи. А. А. Мальцева во вступительной статье к каталогу Выставки копий фресок из собрания Государственного Русского музея (1966 г.) отмечает, что этот метод сохранения культурного наследия соответствует призыву М. В. Ломоносова: «Снять точные копии, чтобы учащиеся живописному художеству, смотря на работы мастеров, к изобретениям привыкли» — «В 1760 г. Великий русский ученый составил проект о необходимости в кратчайшее время сделать копии с монументальных росписей храмов и дворцов старинных русских городов» [15, с. 3].

Именно этот метод был планомерно применен в работе сотрудников Zubovskogo института истории искусств сразу после революции. Вскоре были сформулированы и его особенности; кроме того, при копировании были выявлены те приемы, которые характерны для работы средневекового монументального художника. Этим вопросам посвящены статьи Л. А. Дурново «Техника древнерусской живописи» в сборнике «Материалы по технике и методам реставрации древнерусской живописи», вышедшем в Ленинграде в 1926 г., а также для каталога выставки в Берлине [26]. Этому же вопросу посвящена статья Н. И. Толмачевской «О живописно-технических методах древней фрески» изданная после Великой Отечественной войны (журнал «Архитектура и строительство», 1947 г.)<sup>7</sup> [21].

<sup>7</sup> Сама статья публикуется в журнале без иллюстраций; фотографии работ, выполненных Толмачевской, сопровождают предыдущую статью. Интересно, что, говоря о методах средневековых художников-монументалистов, Толмачевская объединяет древнерусских и древнегрузинских художников: «Так, в Грузии в XII и XIII столетиях, когда стенная живопись поднялась на наибольшую высоту, контурная линия становится главным средством выражения формы. Она изолируется от светлых линий и пятен, чтобы ткать узор из одних только темных линий. Такая четкость, почти каллиграфичность в передаче условных складок одежд была свойственна росписям XII столетия (в Бетания, в Кинцвиси, ТимотесУбани). В другие периоды оформляющие линии, темные и светлые, дополняют друг друга. В виде исключения в росписях XIV–XVI-го столетий встречаются одни светлые контуры — в складках одежды или предметах обихода. Это мы видим, например, в Набахтеви, Лыхне, Мухравани, в Самтаврском монастыре. Рас-

Один из ярких примеров продолжения этой традиции в наши дни — в результате почти тридцати лет труда — копии древнегрузинской живописи и создание каталога древних фресок Грузии, выполненных А. Н. Овчинниковым (хранятся в музее им. А. Рублева в Москве).

Важен вклад сотрудников института в изучение истории искусства Армении и Грузии, связанный в том числе с тем, что в годы репрессий некоторые из них искали спасения в этих республиках. В 1930-х гг. были созданы копии фресок Атени, Давида-Гареджи, Кинцвиси, Ахталы, и они принадлежат кисти бывших сотрудников института. Прежде всего здесь необходимо назвать Наталью Ивановну Толмачевскую и Татьяну Сергеевну Шевякову-Щербатову<sup>8</sup>. Принимали участие и Лидия Александровна Дурново, Е. П. Сачавец-Федорович, ученик Ф. И. Шмита Д. П. Гордеев<sup>9</sup>.

На их работы не раз будут ссылаться историки грузинского искусства — в том числе именно их фотографии приведены во многих изданиях по истории искусства Грузии из-за недоступности некоторых памятников в горных районах или же при расположении сцен высоко под куполом<sup>10</sup>.

По материалам своих экспедиций по Грузинской ССР Н. И. Толмачевская издает монографию, ставшую, по признанию грузинских историков искусства, первым целостным исследованием средневекового искусства Грузии. Кроме того, она вводит в научный дискурс некоторые памятники искусства, оставшиеся без внимания искусствоведов. Ее книга «Фрески Древней Грузии» [14] выходит в Тбилиси в государственном издании «Сахелгами» в 1931 г.<sup>11</sup>

Копирование образцов грузинской стенной живописи бывшими сотрудниками института совершается

смотренные Живописно-технические методы составляют ту основу, на базе которой создаются приемы отдельных мастеров и школ в различные периоды их развития. Ни Феофан Грек, ни Рублев, ни Дионисий, ни другие художники древности не отступали от этой основы всей отмеченной совокупности приемов, но каждый по-разному оперировал ими». [15, с. 18]

<sup>8</sup> Копии древнегрузинских фресок, выполненные ими, хранятся сейчас в Государственном музее искусств Грузии им. Шалвы Амиранашвили (Тбилиси).

<sup>9</sup> См. каталог Государственного музея искусств Грузии им. Шалвы Амиранашвили (Тбилиси).

<sup>10</sup> См., например, [1].

<sup>11</sup> «Они <копии — С.И.> начинают новую страницу в изучении грузинской фресковой живописи. Плодом такого изучения стала монография Н. И. Толмачевской «Фрески древней Грузии». До нее не было выявлено множество памятников. Из копий были сделаны лишь несколько: художник Крон, норвежец, выполнил копии росписи Бетании; экспедиция Грузинского общества истории и этнографии 1917 года — несколько копий в южных провинциях Грузии (Хахули и Ошки). Историко-художественный интерес к грузинской живописи возник после публикации в 1915 году статьи Ф. И. Шмита в Византийском Временнике (1915, XXII, с. 62 и след.), где он обращает внимание на взаимоотношение древне-русского искусства с искусством христианского Закавказья, в частности, именно с Грузией. (1, 13–14).

все по тем же принципам, которые были применены в копиях Нередицы<sup>12</sup>. В основу этого способа копирования «положено широкое и систематическое использование имевшихся в распоряжении многочисленных древних рецептов красок и указаний, способов и технических приемов, а также по возможности точное воспроизведение его красочной кладки, техники оригинала и последовательности наложения красок» [1, с. 13–14]. Этот материал был показан на выставке древнегрузинской живописи зимою 1927 года, ставшей вехой в истории изучения грузинского искусства<sup>13</sup>.

Аналогичную работу вела Л. А. Дурново в Армении. Ею были созданы копии труднодоступной стенописи, находящейся в высокогорных храмах, открыты новые памятники. Изданы труды Лидии Александровны, посвященные искусству Армении [6], [7]. При копировании фресок Ахталы в работе принимала участие Т. С. Шевякова-Щербатова. Впоследствии более ста копий вошли в экспозицию средневековой монументальной живописи Картинной галереи Армении.

Копии, выполненные сотрудниками института, не раз экспонировались на выставках. Кроме упомянутых выставок в Грузии, особо отметим выставку в Берлине (1926 г.), которая по вполне понятным причинам имела не только культурное, но и политическое значение. После Великой Отечественной войны выставка копий древнерусских фресок была организована в 1963 г. в Русском музее [15]; некоторые из них участвовали в выставке, посвященной Дионисию (2002 г.) [2]. В 2020 г. некоторые копии Н. И. Толмачевской участвовали в выставке «Взгляд из XX века: древнерусская храмовая живопись в копиях художников советского времени» [3], организованной Музеем древнерусской культуры и искусства им. А. Рублева в музейно-выставочном комплексе Российской академии художеств «Галерея искусств Зураба Церетели» в Москве.

Несмотря на то, что вклад их в дело сохранения культуры и в изучение истории искусства невозможно переоценить, до сих пор многие биографические сведения сотрудников института 1920–1930-х годов воссоздаются с трудом, что связано с репрессиями тех лет и тем, что многие архивные дела еще не открыты. Некоторые факты, вероятно, уже не будет возможности восстановить – архивные дела Н. И. Толмачевской и Т. С. Шевяковой-Щербатовой были переданы из музея искусств в Центральный архив Грузии, который был уничтожен в военных действиях в Тбилиси в 90-х гг. Однако представляется важным помнить их деятель-

ность, близкую к подвигу, в сложный период истории нашего государства.

### Список литературы

1. *Амиранашвили Ш. Я.* История грузинской монументальной живописи. Тбилиси: Сахелгами, 1957.
2. Биографические сведения о копиистах. Сост. А. А. Мальцева, Н. В. Пивоварова / Дионисий в Русском музее. К 500-летию росписи Рождественского собора Ферапонтова монастыря. СПб., 2002.
3. «Взгляд из XX века: древнерусская храмовая живопись в копиях художников советского времени»: Каталог выставки. Сост. Л. И. Антонова, Т. А. Жукова
4. *Дмитриев Ю. Н.* Стенные росписи Новгорода, их реставрация и исследования (работы 1945–1948 гг.) / Практика реставрационных работ. Вып. 1. М., 1950.
5. *Дмитриев Ю. Н.* Об истолковании древнерусского искусства. // Труды Отдела древнерусской литературы (ТОДРЛ) / Академия наук СССР. Институт русской литературы (Пушкинский Дом) / Отв. ред. Д. С. Лихачев. М.-Л.: Изд-во Академии наук СССР, 1957. Т. XIII. С. 345–363.
6. *Дурново Л. А.* Древнеармянская миниатюра. Ереван: Гос. издат. Арм. ССР, 1952.
7. *Дурново Л. А.* Очерки изобразительного искусства средневековой Армении. Ереван, 1979.
8. *Дурново Л. А.* Техника древнерусской живописи // Материалы по технике и методам реставрации древнерусской живописи. Л., 1926.
9. *Земцов С.* Фрески двух народов // Декоративное искусство СССР. 1966. № 8. С. 38–41.
10. *Каргер М. К.* Новгород. Л., 1980.
11. *Колтакова Н. П.* У золотых родников. Записки фольклориста. СПб., 2002. 331 с.
12. *Кызласова И. Л.* История отечественной науки об искусстве Византии и Древней Руси. 1920–1930 гг. М., 2000. 437 с.
13. *Лазарев В. Н.* Лидия Александровна Дурново: (Некролог) // Византийский временник. 1963. Т. 23. С. 322–323.
14. *Лазарев В. Н.* Древнерусские мозаики и фрески XI–XV вв. М.: Искусство, 1973.
15. *Мальцева А. А.* Древнерусские фрески. Копии из собрания Государственного Русского музея. Каталог выставки Древняя Русь: сост., вступительная статья. Л., 1963.
16. *Мясоедов В. К.* Фрески Спаса-Нередицы. Вступит. статья Н. П. Сычева. Л., 1925.
17. *Сачаев-Федорович Е. П.* Ярославские стенописи и библия Пискатора / Русское искусство XVII в. Л., 1929. С. 85–108.
18. *Серегина Н. С.* О чем гудел Мелетовский скоморо / Интонация как ценность: протосмыслы. СПб.: РИИИ, 2017. С. 83–122.
19. *Сычев Н. П.* Избранные труды. М., Советский художник, 1977.
20. *Толмачевская Н. И.* Фрески древней Грузии. Тифлис: Гос. изд. Грузии [Сахелгами], 1931.
21. *Толмачевская Н. И.* О живописно-технических методах древней фрески // Архитектура и строительство. 1947. № 8.
22. *Шмит Ф.* Алтарные мозаики церкви Михаила архангела в Равенне // Светильник. 1915. № 3–4. С. 47–54.
23. *Шевяков Б. В.* Нередица. Новгород, 1931.
24. *Щербатова-Шевякова Т. С.* Нередица. Монументальные росписи церкви Спаса на Нередице. М., Галарт, 2004.

<sup>12</sup> Ш. Амиранашвили отмечает, что «Копирование образцов грузинской стеной живописи возобновляется, причем, сообразно с новыми требованиями, в корне меняется его метод» [1, с. 14] по сравнению с теми методами, которым пользовались художники в Грузии до этого времени.

<sup>13</sup> Уже через два года, в 1929 г., организовывается новая выставка древнегрузинского искусства, и Н. И. Толмачевская участвует в ее подготовке, а также передает новые копии фресок в музей Грузии (в настоящее время они объединены в Государственном музее искусств Грузии им. Шалвы Амиранашвили).

25. Byzantinisch-russische Monumentalmalerei. Berlin, 1926. 74 s.
26. Byzantinisch-russische Monumentalmalerei: Ausstellung der Faksimile-Kopien... Leningrad und des Kaiser-Friedrich-Museums, Berlin //Lichthof des alten Kunstgewerbemuseums in Berlin. 1926. vom 3. November bis 5. Dezember
27. Durnovo 1926 — *Durnovo L.* Die Technik altrussischer Wandmalerei und ihrer neuen Kopisten // Byzantinische Monumentalmalerei. Ausstellung. Berlin, 1926.
28. *Schmit Th.* Die Arbeit des Instituts an der Aufnahme der Denkmäler der altrussischen Monumentalmalerei // Byzantinisch-russische Monumentalmalerei. Berlin, 1926. S. 12–44.

### S. V. Ivanova

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

#### THE ROLE OF THE “ZUBOVSKY INSTITUTE” (RUSSIAN INSTITUTE OF ART HISTORY) IN THE PRESERVATION OF ANCIENT PAINTINGS

The article deals with the history of research and preservation of ancient frescoes in the USSR after the revolution, Researchers of the Zubovsky Institute organize expeditions to the Russian North in the first months after the revolution, to research and copy ancient Russian painting. Thanks to these copies, it became possible to recreate the frescoes of the Church of the Assumption in Novgorod and to study the frescoes of the church of Savior on Neredita after the Great Patriotic War.

**Keywords:** art history, Old Russian frescoes, Zubov Institute, L. I. Durnovo, T. I. Tolmachevskaya, Church of the Savior on Neredita, Church of the Assumption on Volotovo Field, heritage preservation, Old Russian painting.

#### References

1. Amiranashvili Sh. Ya. History of Georgian monumental painting. Tbilisi: Sahelgami, 1957 (in Rus.).
2. Biographical information about copyists / Comp. A. A. Maltseva, N. V. Pivovarova / Dionysius in the Russian Museum. To the 500th anniversary of the painting of the Nativity Cathedral of the Ferapontov Monastery. St. Petersburg, 2002 (in Rus.).
3. „View from the XX century: Old Russian temple painting in copies of artists of the Soviet era“: Exhibition catalog / Comp. L. I. Antonov, T. A. Zhukov (in Rus.).
4. Dmitriev Yu. N. Mural paintings of Novgorod, their restoration and research (works of 1945–1948) / Praktika restoratsionnykh raboty. Issue 1. M., 1950 (in Rus.).
5. Dmitriev Yu. N. On the interpretation of Ancient Russian art. // Proceedings of the Department of Ancient Russian Literature (TODRL) / Academy of Sciences of the USSR. Institute of Russian Literature (Pushkin House) / Ed. D. S. Likhachev. M.-L.: Publishing House of the Academy of Sciences of the USSR, 1957. Vol. XIII. pp. 345–363 (in Rus.).
6. Durnovo L. A. Ancient Armenian miniature. Yerevan: State Publishing House of the Armenian SSR, 1952 (in Rus.).
7. Durnovo L. A. Essays of fine art of medieval Armenia. Yerevan, 1979 (in Rus.).
8. Durnovo L. A. Technique of Old Russian painting // Materials on techniques and methods of restoration of Old Russian painting. L., 1926 (in Rus.).
9. Zemtsov S. Freski dnu narodov [Frescoes of two peoples] // Decorative art of the USSR. 1966. No. 8. pp. 38–41 (in Rus.).
10. Karger M. K. Novgorod. L., 1980 (in Rus.).
11. Kolpakova N. P. At the golden springs. Notes of a folklorist. St. Petersburg, 2002. 331 p. (in Rus.).
12. Kizlasova I. L. History of the Russian science of the art of Byzantium and Ancient Russia. 1920–1930. M., 2000. 437 p. (in Rus.).
13. Lazarev V. N. Lidiya Aleksandrovna Durnovo: (Obituary) // Byzantine vremennik. 1963. Vol. 23. pp. 322–323 (in Rus.).
14. Lazarev V. N. Ancient Russian mosaics and frescoes of the XI–XV centuries. M.: Iskusstvo, 1973 (in Rus.).
15. Maltseva A. A. Ancient Russian frescoes. Copies from the collection of the State Russian Museum.: Exhibition catalog: comp., introductory article. L., 1963 (in Rus.).
16. Myasoedov V. K. Frescoes of the Savior-the Virgin. Will enter. Article by N. P. Sycheva. L., 1925 (in Rus.).
17. Sachavets-Fedorovich E. P. Yaroslavskiy stenopis i bibliya Piskatora [Yaroslav Stenopis and the Bible of Piskator]. Russian Art of the XVII century. L., 1929. pp. 85–108 (in Rus.).
18. Seregina N. S. What the Meletovsky buffoon was buzzing about // Intonation as value: protosymly. Ancient Rus. St. Petersburg: RIII, 2017. pp. 83–122 (in Rus.).
19. Sychev N. P. Selected works. M., Soviet Artist, 1977 (in Rus.).
20. Tolmachevskaya N. I. Frescoes of ancient Georgia. Tiflis: State Ed. Georgia [Sahelgami], 1931 (in Rus.).
21. Tolmachevskaya N. I. On pictorial and technical methods of ancient frescoes // Architecture and Construction. 1947. No. 8 (in Rus.).
22. Schmit F. Altarpiece mosaics of the Church of Michael the Archangel in Ravenna // Lamp. 1915. No. 3–4. pp. 47–54 (in Rus.).
23. Shevyakov B. V. Neredita. Novgorod, 1931 (in Rus.).
24. Shcherbatova-Shevyakova T. S. Neredita. Monumental paintings of the Church of the Savior on Neredita. M., Galart, 2004 (in Rus.).
25. Byzantinisch-russische Monumentalmalerei. Berlin, 1926. 74 s.
26. Byzantinisch-russische Monumentalmalerei: Ausstellung der Faksimile-Kopien... Leningrad und des Kaiser-Friedrich-Museums, Berlin //Lichthof des alten Kunstgewerbemuseums in Berlin. 1926. vom 3. November bis 5. Dezember
27. Durnovo 1926 — *Durnovo L.* Die Technik altrussischer Wandmalerei und ihrer neuen Kopisten // Byzantinische Monumentalmalerei. Ausstellung. Berlin, 1926.
28. *Schmit Th.* Die Arbeit des Instituts an der Aufnahme der Denkmäler der altrussischen Monumentalmalerei // Byzantinisch-russische Monumentalmalerei. Berlin, 1926. S. 12–44.



**Н. З. Кидакоева**Северо-Кавказский филиал Государственного музея Востока  
385000 РФ, Республика Адыгея, г. Майкоп, Первомайская, 221**ТРАДИЦИОННЫЙ КОСТЮМ АДЫГОВ В ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОМ ИСКУССТВЕ:  
ИСТОРИЧЕСКИЙ И СОВРЕМЕННЫЙ ВЗГЛЯД**

© Н. З. Кидакоева, 2021

Традиционный костюм адыгов описан и освещен в различной литературе. Однако именно изобразительное искусство позволяет продемонстрировать манеру ношения и выявить пластические свойства костюма. В статье рассматривается вопрос восприятия традиционного костюма адыгов в мире визуальных искусств различного периода. В представленном исследовании анализируются возможности демонстрации народной одежды через различные виды изобразительного искусства: фотографию, станковую и журнальную графику, живопись. Цель статьи — показать потенциал художественных произведений в отображении черкесского образа мира и традиционного костюма в частности.

**Ключевые слова:** изобразительное искусство, традиционный костюм, воинский этикет, стилизация, современные художники.

Документальные исторические источники, литературные произведения, в которых изложены наблюдения за бытом и нравом того или иного народа, описывают полный комплекс одежды или составляющие его предметы, дают нам представление о традиционной культуре социума. Сочетание такого повествования в совокупности с изобразительным материалом, представленным в зарисовках и иллюстрациях авторов текстов, позволяет творчески представить пространство и время, воссоздать картину прошлого более полно и образно.

Большое количество исследователей, начиная с эпохи средневековья, стекалось в Черкесию. Среди них были коммерсанты и агенты различных европейских разведок, зарубежные и отечественные путешественники, изучавшие территорию, уклад жизни и быт народа. Интересные историко-этнографические описания оставили такие авторы, как Джиовани Лука, Дж. Интериано, И. Ф. Бларамберг, Т. Горшельд, Эд. Спенсер, Дортелли д'Асколи, Ксаверио Главани и др. Рукописные труды некоторых из них сопровождалась различными графическими и живописными произведениями: гравюрами, акварелями, карандашными рисунками, позже фотографиями. В этом случае наблюдения становились более информативными и познавательными для читателей. Другие исследователи создавали свои изобразительные произведения на основе внимательного прочтения художественных и документальных произведений, то есть их творения были плодом воображения. Однако так или иначе благодаря этим работам, у нас есть возможность максимально приблизиться к пониманию национальной культуры и эстетики жизни народа, визуализировать черты, которые образуют специфику традиционного облика адыгов.

На протяжении долгих лет сбором книг о черкесах, дополненным иллюстративным материалом, коллекционированием рисунков, гравюр на стали, камне

и дереве с изображением сцен и эпизодов, отражающих этническую культуру кавказского народа, занимался ученый и коллекционер из Германии Батирай Езбек (Едиджи). Приобретенные в антикварных магазинах европейских городов эти произведения сегодня стали важной информационной базой при изучении истории и этнографии адыгов. Собранный исследователем материал (коллекция графических и живописных работ российских и европейских авторов) объединен в альбом «Черкесы (адыги) в рисунках европейских художников XVII–XIX веков» [1]. В этом издании помещены работы Эд. Спенсера, Гр. Гагарина, Дж. Белла, Дж. А. Лонгворта, Т. Горшельда, Ф. А. Рубо и др., в которых отражены батальные сцены, различные стороны повседневной жизни: культуры, быта и социального уклада адыгского общества.

Среди изобразительного материала, вошедшего в альбом, большую часть составляют работы, отображающие специфику воинской культуры адыгов. Такой стиль жизни формировался на протяжении многих веков и был следствием геополитического положения Черкесии. Выработанный воинский этикет охватывал все направления жизнедеятельности мужчины, волею обстоятельств погруженного в перипетии истории. В мировой литературе сформировался и был растиражирован образ воина-всадника, сосредоточенного исключительно на военных походах и сражениях. Этому способствовала и «легкая, элегантная и наилучшим образом приспособленная для езды верхом и военных походов» одежда черкесов, которая отвечала потребностям воинского быта [2, с. 335]. Британский военный разведчик, участник Кавказской войны на стороне черкесов Джеймс Белл в своей работе 1840 г. «Хаджи Кизбеч. Лев Черкесии» (рис. 1) сумел создать идеал храброго воина, облаченного в традиционный костюм, и донести до зрителя уникальность и функциональность одежды, которая позже была перенята казаками.



Рис. 1. Дж. Белл. 1840. Хаджи Кизбеч. Лев Черкесии



Рис. 3. Гр. Гагарин. 1845 г. Молодой убыхский князь и его аталык

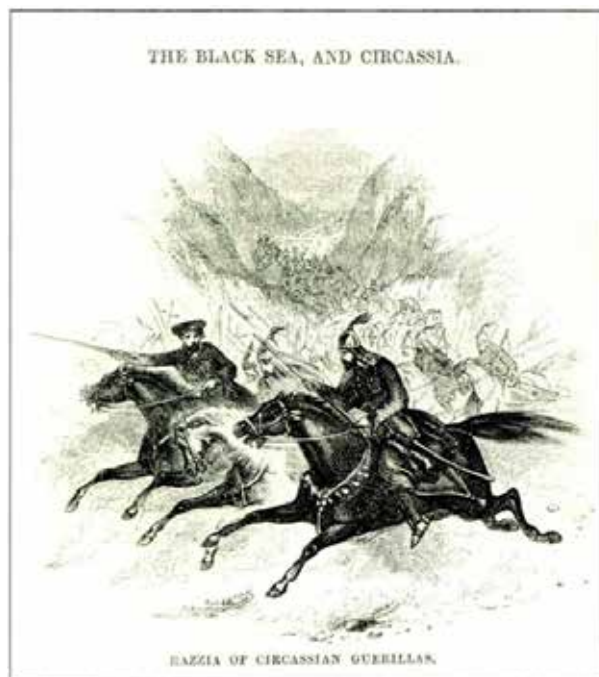


Рис. 2. Э. Спенсер. 1854. Набег черкесской конницы

Подчеркнутая статность горца создана за счет края, где плотно облегающая верхняя часть плавно расширяется книзу системой притачных по линии талии боковых трапециевидных клиньев, а спущенная линия плеча, свободный рукав создают комфорт и не стесняют движений.

Экипировка воина, умение держаться в седле, приспособленность горского костюма к боевым действиям отражены в работах Теодора Горшельга «Эпизод битвы у Афиписа» (1860) и Франса Рубо «Черкесы, переходящие реку» (1896). Помимо документальной хроники самих событий, происходивших на передовой линии, авторам удалось запечатлеть военное мастерство горцев в различных обстоятельствах боя. Русский офицер, участник Кавказской войны Ф. Ф. Торнау, отмечает, что «в деле черкес насккивает на своего противника с плетью в руке; шагах в двадцати выхватывает из чехла ружье через плечо, обнажает шашку и рубит; или, быстро поворотив лошадь, уходит назад и на скаку заряжает ружье для вторичного выстрела». Автор «Воспоминаний кавказского офицера», знавший не понаслышке о жизни кавказских народов, добавляет: «несмотря на то, что черкес обвешан оружием и носит на себе кинжал, два пистолета, шашку и винтовку, одно оружие не мешает на нем другому, ничего не бренчит» и не выдает в ночных набегах и засадах [3, с. 132].

Автор записок «Путешествия в Черкесию», влиятельный английский чиновник Эдмонд Спенсер, был хорошо знаком с военным образом жизни адыгов, что нашло отражение его в произведениях: «Привал на Кавказе» (1838) и «Набег черкесской конницы» (рис. 2). Спенсер показал, как даже на отдыхе черкес держит наготове свое оружие, а экипировка воина, искусство верховой езды соответствуют его воинским качествам.



Рис. 4. Э. Спенсер. 1838. Гостиная комната в доме черкесского князя

Приведенные примеры работ европейских авторов отражают возможности изобразительного искусства в формировании образа горца, вовлеченного в водоворот военных событий. В сценах сражений или военных походов художники стремились запечатлеть важные моменты битв, передать героизм войны, а также продемонстрировать «воинские» черты традиционной культуры адыгов. Документальные повествования исследователей, дополненные визуальным материалом, внесли свой вклад в создание образа всадника-воина, живущего по законам морально-нравственного «кодекса» *адыгагъэ*.

Одним из редких среди многочисленных художественных высказываний о Кавказе видится картина Г. Г. Гагарина «Молодой убыхский князь и его аталык» (рис. 3), где изображены представители двух поколений: князя и его приемного сына, которого князь должен был воспитывать до совершеннолетия. Художник, прибывая на Кавказе в 1840-х гг., создал как отдельные литографии, так и серию акварельных работ «Костюмы Кавказа», посвященные изображению боевой, праздничной и повседневной одежды народов, проживающих на данной территории. В произведениях художника-любителя «Собрание черкесских князей и дворян», «Черкесские горцы», «Черкес из Анапы», «Горец-натухаевец», «Черкес из Кавказско-горского полурэскадрона» тщательной прорисовке подвергаются все детали воинского комплекса. Работы Гр. Гагарина интересны тем, что дают представление о полном комплексе мужской одежды и о манере ношения костюма в военном быту. Он, как и многие вновь прибывшие на Кавказ, обращает внимание и отдает должное экипировке горцев, создавая их подлинно реалистичные изображения. Изображенные им образы находят подтверждения в словах военного министра, известного реформатора и государственного деятеля России XIX в. Д. А. Милютин: «Джигит одет просто, но любо посмотреть, как все части его костюма и вооружение хорошо пригнаны, как все опрятно, щегольски, чисто, как чекмень обтягивает стройное тело, как талия перетянута красивым ремнем с серебряными украшения-

ми, как шашка и пистолет ловко подвешены на своих местах — ничто у него не брякает, не помешает его движениям» [4].

Однако именно произведение «Молодой убыхский князь и его аталык» дает возможность увидеть мирный Кавказ в период Кавказской войны. Превосходный рисовальщик Г. Гагарин передает душевное спокойствие персонажей, ценность семейных отношений, где старшие заботятся о детях и прививают им нравственные и эстетические традиции. Такому лирическому, и в то же время точному взгляду в двойном протрете соответствует техника акварельного письма, передающая тонкие нюансы цветовых сочетаний в передаче богатства оружия, струящейся ткани костюма и фактуры кожаной обуви.

Костюм ребенка представляет собой копию взрослой одежды, уменьшенную в размерах. Она, как и мужская одежда, дополнена всеми атрибутами воинского снаряжения. Аталык должен был воспитать храброго и достойного воина, прививая мальчику знания обычного права и дворянского этикета *оркъ хабзэ*, навык ношения адыгского комплекса одежды, умение держаться в седле и управление лошадью. Генуэзский историк, этнограф и путешественник Дж. Интериано так описывал обычай воспитания детей вне родной семьи: «Лишь только сыну знатного исполнится два или три года, его отдают на попечение одному из слуг, и тот ежедневно его возит с собою на коне с маленьким луком в руках, и как завидит курицу или другую птицу, а не то кабана или другое животное, то учит его стрелять, а затем, когда он станет побольше, он и сам охотится за этою живностью в своих же собственных владениях, и поданный не смеет чинить ему никаких препятствий» [5].

Помимо военно-исторических зарисовок английским исследователем Э. Спенсером были созданы прекрасные рисунки повседневной жизни народа. В его сведениях «Путешествие в Черкесию» встречаются частые упоминания о культуре и быте адыгов, описания внутреннего убранства домов, гостеприимность и радушие народа. В гравюрах «Гостиная комната в доме черкесского князя» (рис. 4), «Внутреннее убранство дома черкесского предводителя» (1854) показана кунацкая (*хьакIэц*) — гостевой дом адыгов. Наличие такого жилища (отдельно стоящего дома, готового принять любого путника) являлось обязательным в обустройстве адыгской усадьбы. Здесь всегда можно было ожидать теплый прием, «гость становился священной особью для хозяина, который обязывался угостить, охранить его от оскорблений и готов был жертвовать для него жизнью, даже и в том случае, если бы он был преступник или кровный его враг» [6, с. 21]. Внутреннее убранство дома обустроивалось лучшим образом. Развешанное по стенам оружие хозяина являлось главным украшением *хьакIэц* и демонстрировало доблесть и отвагу черкеса, а предметы, созданные руками домашних мастериц — циновки *пIуаблэ*, подчасники *сыхьатыль*, вешалки для полотенца *IэлпкIтыльанI* — создавали тепло и уют в доме.

Самым интересным акварельным рисунком из работ Эдмонда Спенсера нам представляется гравюра



Рис. 5. Дж. Белл. 1840. Черкесские девушки



Рис. 6. Э. Спенсер. 1854. Черкесская женщина

«Черкесская женщина» (рис. 5). Наряду с произведением Джеймса Белла «Черкесские девушки» (рис. 6), она отражает собирательный женский образ того времени и дает представление об эталоне красоты адыгской девушки: фигура с четкой линией талии, подчеркнутая кроєм одежды, плоская грудь, стянутая сафьяновым корсетом *шьохътан*, который носился до замужества, и прекрасный цвет лица с легким румянцем. Акварельные рисунки дают возможность понять цветовые предпочтения в одежде, почувствовать фактуру применяемых материалов, оценить их выбор и сочетание, а также увидеть ритмическую организацию объемов и членений поверхности. Художники отображают композиционную организацию костюма, ее тесную связь с фигурой и пропорциями девушек, соразмерность частей и целого, сочетание различных линий в конструктивном и декоративном решении костюма. Образ девушки в интерьере или на лоне природы не лишен изящества и умеренной декоративности.

Интересно и то, что художники по-разному подошли к воссозданию цветовых сочетаний в костюмах девушек. Дж. Белл классическое распашное платье *сай* из темного бархата, выстроил в контрасте по цвету и фактуре к остальной части комплекса. Нижнее платье (нательная рубаша) — *джэнэ* — из светлого шелка, штаны — *гьончэдэж* — из шелка желтого цвета. Девичий кафтанчик — *клэклы* из бархата красного цвета сочетается в его рисунке с шапочкой красного цвета. Серебряные нагрудные застёжки, названные автором «аграфами», метрично чередующиеся на груди, переключаются с декором шапочки: серебряными галунами, радиально спускающимися по ее поверхности. Э. Спенсер составляет более мягкую композицию, объединяя и связывая между собой все цвета в костю-

ме. Платье желтого цвета в мелкий красно-лиловый рисунок, цвета которого повторяются в полосках шаровар, он сочетает с разбеленным высветленным тоном кафтанчика. Возможно, авторам не удалось достоверно изобразить все детали одежды, но рисунки позволяют составить зрителю общее представление о комплексе одежды, цветовых предпочтениях и манере ношения костюма.

Много интересной информации о традиционном костюме адыгов мы можем узнать, рассматривая исторические фотографии. Получив свое распространение на Северном Кавказе в начале XX века, они стали популярны в адыгской среде, на них старались запечатлеть каждое важное событие. Художественный язык фотографии смог донести до потомков изменения и трансформации, происходившие с традиционным костюмом адыгов. В собрании Национального музея республики Адыгея хранится информативная коллекция исторических фотографий, на которых запечатлено время, люди и их взаимоотношения. Фотографии датируются началом XX века, когда народный костюм еще оставался приоритетным, его демонстрировали как праздничную одежду, фотографируясь при этом по одному, вдвоем с другом, с братом, с женой и сестрой. Частыми были фотографии всей семьей, и тогда по расположению членов семьи и костюму можно было определить их статус.

Особенно интересными нам представляются фотографии, собранные в альбомы, посвященные благотворительным вечерам, проводимым Адыгским благотворительным обществом в г. Екатеринодаре (ныне город Краснодар) в 1908 (рис. 7) и 1914 годах. На фотографиях изображены сцены из театральных постановок «Похищение невесты» и «Наезд Кунчука»,



Рис. 7. Фотография спектакля «Похищение невесты». 1908 г.

поставленных по одноименным рассказам видного адыгского просветителя и писателя Султана Хан-Гирея. Актеры-любители воссоздают образы героев, используя при этом в том числе и народный костюм. Женские костюмы, представленные на этих фотографиях, демонстрируют заметные изменения, происшедшие с адыгским костюмом на рубеже XIX–XX вв. Так, невеста представлена в платье светлого (возможно белого) цвета, не характерного для праздничной традиционной одежды. Известно, что в выборе свадебного наряда адыгские женщины отдавали приоритет темным красным оттенкам: бордовым, винным, сливовым. Использование светлого тона продиктовано европейской модой, объявившей белый цвет — цветом чистоты, невинности и богатства. Для отображения эпохи, воссозданной С. Хан-Гиреем, мужская часть труппы использует привычный комплекс традиционной одежды: бешмет *кэзпан*, штаны *гьончэдж*, черкеску *цый*, папаху *нало*, дополненные ремненным поясом *бгырыпх* с металлическими накладками, на который крепится оружие, в сочетании с рыцарскими доспехами, вышедшими из употребления — кольчугу, мисюрку, наручни. Таким образом, рассматривая рисунки путешественников и старинные фотографии, мы имеем представление о том, какие изменения произошли в традиционной одежде за век истории народа.

В 1915 году американский модный журнал Harper's Bazar вышел с обложкой, на которой был изображен рисунок театрального художника Леона Бакста под названием *Dance Guerriere Caucasienne* («Кавказский воинский танец») (рис. 8). Ожидалось прибытие в страну балетной труппы известного импресарио Сергея Дягилева. Журнал анонсировал постановку балета «Тамара» в хореографии Михаила Фокина. В одноактном балете на музыку одноименной симфонической поэмы Милия Балакирева звучала «восточная фантазия на тему кабардинского танца «Исламей», которую он написал, готовясь к сочинению «Тамары», одной из вершин всего его творчества» [7]. М. Балакиреву хорошо была известна традиционная музыка, так как, посещая Кавказ, он слушал ее в ис-



Рис. 8. Л. Бакст. 1915. Обложка журнала Harper's Bazar

полнении кабардинского князя, игравшего на народном смычковом инструменте *шичепшин*.

Известно, что при подготовке к постановке Л. Бакст также посещал Кавказ, изучал рисунки и фотографии путешественников, которые во взаимодействии с музыкой помогли создать собирательные кавказские образы. На обложке Harper's Bazar изображена черкесская пара, в изысканно стилизованных костюмах, погружающих зрителя в вихрь танца. Оперируя двумя-тремя цветами, Бакст выделяет красным (княжеским) цветом композиционный центр — костюм мальчика, тщательно, с большим мастерством и изяществом выписывая детали. В женском образе, выполненном в нюансных оттенках, автору удалось уловить коммуникативную функцию рукава, который за счет подвесной лопасти *лашхьэбэлагь* усиливает пластику и амплитуду движения рук в танце. Данная деталь одежды сообщает эмоциональность акту невербального общения, создает эстетику и красоту женского образа. Бакст, декоративно формируя плоскость, обрамляет движения танцовщиков полетом шарфов и покрывал, для того чтобы «летающие ткани подчеркивали хореографическую основу движения, придавали образам большую композиционную завершенность» [8, с. 299].

Работы современных художников Адыгеи с изображением традиционного костюма очень разноплановы как в использовании техники исполнения изображения, так и в выборе тематики полотен. Тема народной одежды адыгов отражена в работах таких



Рис. 9. Ф. Петуващ. 1977. Саусуруко и Бедах.

мастеров, как М. Тугуз, Т. Кат, Ф. Петуващ, А. Берсиров, М. Гогунуков, А. Куанов. В графических работах М. Тугуза «Танец «Зафак», «Легенда о Лаго-Наки» ярко отображен образ танцоров в народных костюмах, пластика движений и стать мужчины и женщины в танце. Автор демонстрирует танец-диалог, где прослеживается развитие истории, возникшей между партнерами и роль традиционных одеяний в этом действии. В работе прослеживается влияние архитектоники костюма на показ движения танцоров, на создание своеобразного танцевального этикета. Выстроенная геометрия мужского костюма, фигура, поднятая на полупальцы в танце, задает вектор, устремленный вверх к небу. Тогда как «плавные, сдержанные движения рук при неподвижном корпусе и совершенно скрытые, — под длинным платьем, — движения ног» у женщины создают хтонический вектор, ориентированный на земную твердь [9, с. 60]. В завершение графически очерченные детали женского костюма: лопасти, повторяющие траекторию рук, и раскинутая прозрачная вуаль объединяют танцующую пару.

Серия графических работ «Нартаский эпос» Ф. Петуваща (рис. 9) посвящена подвигам легендарного нарта Саусуруко, которые он совершил ради своего народа: добыл огонь, вернул семена проса и сразился с великанами Еныжем и Татрешем. Художник виртуозно изобразил историю нартского героя, четко обозначая силуэты всех персонажей, с ювелирной точностью прорисовывая каждую деталь их

костюмов. Кольчуга, бурка *klaklo*, черкеска, башлык *sh'x'ary'x'on*, платье-*sai* и даже котурны *px'e'zuak'* показаны настолько реалистично, что ощущается пластика бархата и фактура шерсти, кольчужное плетение и резьба на деревянных туфлях. Автор демонстрирует возможности графических работ, используя основные выразительные средства: тональные отношения линий, штрихов и пятен с поверхностью, создает глубокие, содержательные произведения, донося до зрителя образы мифических персонажей.

В заключение можно отметить, что исторические и современные художественные произведения, описывающие специфику воинской культуры, этнографические сцены народной жизни, являются ключом для понимания и восприятия мира адыгов. Проанализированные изобразительные высказывания, приближенные к реальности, не потеряли своей актуальности и в наши дни. Обладая информационной документальностью и художественной выразительностью, представленные работы, позволяют взглянуть на события прошлого из сегодняшнего дня, став бесценным источником изучения традиционного костюма и получения новых эстетичных форм при проектировании современной авторской одежды.

#### Список литературы:

1. *Езбек (Едыдж) Батирай* Черкесы (адыги) в рисунках европейских художников XVII–XIX веков. Майкоп: Адыг. респ. кн. изд-во, 2009. 144 с.
2. Адыги, балкарцы и карачаевцы в известиях европейских авторов XII–XX вв. / Составление, редакция переводов, введение и вступительные статьи к текстам В. К. Гарданов. Нальчик: Изд-во «Эльбрус», 1974. 632 с.
3. *Езбек (Едыдж) Батирай* Черкесы (адыги) в рисунках европейских художников XVII–XIX веков. Майкоп: Адыг. респ. кн. изд-во, 2009. 144 с.
4. Праздничная одежда народов России. Из собрания Исторического музея. Часть VII // URL: <https://bellezastoria.livejournal.com/484992.html> (дата обращения: 05.04.2021).
5. Джорджи Интериано (Вторая половина XV-начало XVI в.). // URL: <http://www.vostlit.info/Texts/Dokumenty/Kavkaz/XVI/Interiano/text1.htm> (дата обращения 05.04.2021).
6. *Дубровин Н. Ф.* Черкесы (адыге). Материалы для истории черкесского народа. Нальчик: Эльбрус, 1991. 416 с.
7. Северный Кавказ сквозь столетия. Наима Нефляшева. О чем рассказала обложка Harper's Bazaar... // URL: <https://www.kavkaz-uzel.eu/blogs/1927/posts/32777> (дата обращения 03.04.2021).
8. Лев Бакст / Léon Bakst. К 150-летию со дня рождения. М.: ABCdesign, 2016. 352 с.
9. *Бгажноков Б. Х.* Черкесское игрище. Сюжет, семантика, мантика. Нальчик: Кабардино-балкарское отделение Всероссийского фонда культуры культурный центр Адыгская энциклопедия, 1991. 188 с.

## N. Z. Kidakoeva

North-Caucasian Branch of the State Museum of Oriental Art  
385000 Russia, Republic of Adygea, с. Maykop, Pervomayskaya str., 221

### THE TRADITIONAL COSTUME OF THE ADYGHES IN THE FINE ARTS: A HISTORICAL AND CONTEMPORARY PERSPECTIVE

The traditional adyghes' costume is described in different literature sources. Although it is the fine arts that allows to demonstrate the way it was worn and to identify the shaping properties of the costume. The matter of the perception of the traditional adyghes' costume in the world of the fine arts if the different period of time is dealt with in the article. The possibilities of the traditional costume's demonstration through the different types of the fine arts — photography, easel and journal graphic, painting — are analyzed in the research. The aim of the article is to show the potential of the artwork to the representation of the Circassian vision of the world and especially the traditional costume.

**Keywords:** the fine arts, traditional costume, military courtesy, stylization, contemporary artists.

#### References

1. Yezbek (Edyj) Batirai Circassians (Adygs) in the drawings of European artists of the XVII–XIX centuries. Maykop: Adyg. rep. kn. ed., 2009. 144 p. (in Rus.).
2. Adygi, Balkars and Karachayites in the news of European authors of the XII–XX centuries. Compilation, revision of translations, introduction and introductory articles to the texts of V. K. Gardanov. Nalchik: Publishing house Elbrus, 1974. 632 p. (in Rus.).
3. Yezbek (Edyj) Batirai Circassians (Adygs) in the drawings of European artists of the XVII–XIX centuries. Maykop: Adyg. rep. kn. ed., 2009. 144 p. (in Rus.).
4. Festive clothing of the peoples of Russia. From the collection of the Historical Museum. Part VII. URL: <https://bellezza-storia.livejournal.com/484992.html> (accessed: 05.04.2021) (in Rus.).
5. Giorgio Interiano (Second half of the XV-beginning of the XVI century). // URL: <http://www.vostlit.info/Texts/Dokumenty/Kavkaz/XVI/Interiano/text1.htm> (accessed 05.04.2021) (in Rus.).
6. Dubrovin N. F. Circassians (Adyge). Materials for the history of the Circassian people. Nalchik: Elbrus, 1991. 416 p. (in Rus.).
7. The North Caucasus through the centuries. Naima Neflyasheva. What the cover of Harper's Bazaar told us... URL: <https://www.kavkaz-uzel.eu/blogs/1927/posts/32777> (accessed: 03.04.2021).
8. Léon Bakst. To the 150th anniversary of the birth. M.: AB-Cdesign, 2016. 352 p. (in Rus.).
9. Bgazhnokov B. Kh. Cherkesskoe igrishche. Plot, semantics, and mantics. Nalchik: Kabardino-Balkar branch of the All-Russian Cultural Foundation Cultural Center Adyghe Encyclopedia, 1991. 188 p. (in Rus.).

Ло Хунхуэй, Р. А. Тимофеева

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

## О ТРАДИЦИОННЫХ ОСНОВАХ КИТАЙСКОЙ ЖИВОПИСИ: ПРЕДВАРИТЕЛЬНЫЕ ЗАМЕЧАНИЯ

© Ло Хунхуэй, Р. А. Тимофеева, 2021

В статье анализируется влияние принципов конфуцианства, даосской школы и буддизма на формирование традиций китайского искусства. Рассматриваются основные направления изучения связей между положениями традиционной философии, категориями природы, «Циюнь» и «Ицзин» и китайским живописным искусством. Делается вывод об их влиянии на принципы изобразительности.

**Ключевые слова:** традиционное искусство, китайская живопись, китайская философия, теория искусства, китайская эстетика.

### Введение

Традиционная китайская живопись имеет различные типы, подразделяясь на два основных направления: светское и духовное. Понятие красоты формы связано с теми эстетическими идеалами, которые выражает тот или иной живописец. В процессе формирования принципов традиционного китайского искусства наибольшую роль сыграли конфуцианская мысль, даосская мысль и буддийская мысль. Различные идеи способствовали возникновению различных принципов искусства, но влияние тех или иных идей в искусстве живописи не выразилось в совершенном их разграничении, но в той или иной мере было связано друг с другом.

Целью исследования является анализ идеологических основ традиций китайской живописи.

Задачи исследования:

- выявить, как в современных научных исследованиях рассматривается влияние основных принципов даосской школы, буддизма и конфуцианства на формирование традиций китайского искусства;

- проанализировать наиболее характерные примеры влияния философской мысли проявления репрезентативные концепции китайской живописи, возникающие под влиянием философской мысли.

В исследовательской литературе выделяется несколько ключевых концепций, в рамках которых формировались основы эстетики китайского традиционного искусства.

### Даосский источник

В истории культуры Китая исследователи выделяют такую характерную особенность: когда общество стабильно, преобладает конфуцианство, потому что оно устанавливает этические правила, применимые к человеческим отношениям. Когда же общество в смятении, торжествует даосская мысль, потому что даосизм обращен к человеческой личности, трактует

вопрос о ценности жизни, исследует причины хаоса и успокаивает беспокойные души людей [8, с. 7].

В III–VI веках н. э. государство было разделено, и центральная власть ослаблена. Даосская мысль, обращенная к личности, чрезвычайно развилась. Этот период был важным поворотным пунктом в духовном развитии китайского искусства, каллиграфия и живопись предстали в своеобразной «естественной красоте». Такая красота отличается от декоративного характера искусства предшествующего этапа (узоры на бронзовых изделиях, аккуратные шрифты). Искусство устремлено к отделению от конфуцианского «Ли» (этикета) и светских правил. Новой функцией искусства является выражение личной духовной красоты, и теория даосизма играет здесь важную роль.

Наиболее очевидно влияние даосизма на китайскую живопись проявляется в двух понятиях — «Ци» и «Сюй-Ши».

Ци (кит. 气) — согласно даосской теории, «Дао» (кит. 道) движется вечно, и это движение дает жизнь всем вещам. «Ци» рождается из Дао, Ци делится на два атрибута — «Инь» и «Ян», их слияние производит все вещи, включая образ вещей. Существует такая числовая схема космогенеза: одно рождает два (Инь и Янь), два рождает три (Небо, Земля, Человек), а три рождает всю тьму вещей [5].

Проще говоря, текучий «Ци» существует во всех вещах. Поэтому художники могут чувствовать «Ци» через образ вещей, как сказал Цзун Бин (375–443 гг.) в трактате «Предупреждение к изображению гор и вод» (кит. «画山水序»): «Мудрые, вмещающие в себя Дао, откликались вещам; достойные, в чистоте лелея дух, внимали образам» [5].

Художникам нужно найти не красоту изображения вещей, а их внутреннюю природу. Результат этого поиска фактически содержит в себе большую часть духовного мира самого автора. Концепция «Ци» вызывает «внутреннее движение», всегда существовавшее в традиционной китайской живописи.



«Сюй» и «Ши» (кит. 虚, 实) — пустота и реалья. Согласно даосской теории, Дао — это единство «наличия» (кит. 有) и «отсутствия» (кит. 无), единство «пустоты» и «реалии». Понятия «длинный и короткий», «высокий и низкий», «трудный и легкий» и т. д. возникают в результате сравнения. Так написано в книге «Дао дэ цзин»:

«Под небом все (люди) знают, что красивое есть красивое, но оно только безобразное.

Точно так же все знают, что добро есть добро, но оно только зло.

Из бытия и небытия произошло все; из невозможного и возможного — исполнение; из длинного и короткого — форма.

Высокое подчиняет себе низшее; высшие голоса вместе с низшими производят гармонию; предшествующее подчиняет себе последующее» [4].

Все вещи, рожденные из «Дао», также являются единством «наличия» и «отсутствия». Образ вещей, изображенных художником, также должен иметь «пустоту» и «реалию». Художник «пишет пустоту реалией» (кит. 以实写虚), через изображения объективного образа вещей художник выражает внутреннюю природу вещей и таким образом воплощает «Дао», поэтому в живописи требуется единство художественной формы, техники, содержания и эмоций. «Пустота» и «Реалия» являются основой важного понятия «Ицзин» (кит. 意境 — «воображение, единство образа и эмоции, глубокий замысел») в позднейшей китайской художественной эстетике. Выражение пустоты и реалии является важным принципом традиционного китайского искусства.

Таким образом, основное влияние даосской мысли на китайское искусство проявляется в особом акценте на духовную составляющую, на личные эмоции художника.

### Буддийский источник

Наиболее непосредственным проявлением влияния буддизма на китайское искусство являются буддийские росписи и скульптуры в Северо-Западном регионе. В процессе объединения буддизма с местной китайской мыслью сформировались различные китайские буддийские школы, в том числе и «Дзэн». Дзэн был принесен в Китай из Индии Бодхидхармой (440–528 или 536 гг.) в V веке, затем постепенно стал китайским. Учение Дзэн состоит, в общем, в том, чтобы стремиться достичь покоя и совершенства посредством медитативной практики и другими методами.

Влияние буддизма усиливало стремление к художественному уровню — «Ицзину» в китайском искусстве.

### Конфуцианский источник

Конфуцианство — философия, связанная с общественной жизнью, с обществом, поэтому оно уделяет внимание социальной функции искусства.

Ядром конфуцианства является «Жэнь» (кит. 仁) — нравственная высота, которая включает такие понятия,

как «гуманность», «человечность», «милосердие», «доброта». В конфуцианских книгах («Книга Ли») написано: «Ли — это видимость Жэнь; музыка — это гармония Жэнь». Это показывает, что «Ли» (кит. 礼) и музыка являются представлениями «Жэнь». Конфуций (около 551 года до н. э. — 479 год до н. э.) верит, что эстетика может повлиять на совершенствование нравов, способствуя воспитанию людей, и это нравственное воспитание может воздействовать на политическую и социальную гармонию и стабильность, поэтому важнейшей функцией искусства, по идее конфуцианства, является его моральное, воспитательное воздействие.

Конфуцианство считает, что искусство должно иметь нравственное содержание. Конфуций комментировал два различных вида музыки: «совершенная красота, совершенное добро» и «совершенная красота, не совершенное добро». «Красота» здесь относится к форме искусства, а «добро» — к нравственному содержанию. Отсюда следует, что конфуцианство требует сочетания формальной красоты и идеологической коннотации произведений искусства.

Конфуцианство придает большое значение «Ли». А. И. Кобзев так объясняет «Ли»: ««Благопристойность» («этико-ритуальные нормы», «этикет», «этика», «ритуал», «церемонии»). Одна из центральных категорий китайской философии, главным образом, конфуцианства — сочетание двух основных смыслов — «этика» и «ритуал»» [1]. Конфуций сказал: «Преодоление себя и обращение к Ли составляет гуманность (жэнь)». «Ли» — это норма, поэтому конфуцианство требует эмоциональной умеренности в произведениях искусства, что соответствует «Ли». Конфуций так комментировал поэзию «Гуань Цзю»: «счастье, но не разврат; печаль, но не вред». Конфуцианские требования к искусству воплощают идею «Чжун юн» (кит. 中庸) (Срединное и неизменное) и «Хэ» (кит. 和) (гармоничность, согласование, мягкость, довольство).

Одним словом, искусство с его нравственным содержанием выполняет в основном функцию воспитания, как требует того конфуцианство.

По мнению исследователей, большую роль в понимании основ традиционного китайского искусства имеют также взаимодействие между человеком и природой. В китайском языке первоначальное значение слова «природа» — это «само по себе», то есть закон, естественный закон, не подверженный внешнему влиянию. Даосская концепция «неделания» (кит. 无为) в сочетании с природой отражает гармоничные отношения между человеком и природой. Человек и природа должны быть не в противостоянии, а в единстве. Человек и мир в даосизме неразсторжимы и взаимозаменяемы, как микрокосм и макрокосм [5].

Го Си (ок. 1020 — ок. 1090 гг.), художник династии Сун, так описал в трактате «Возвышенный смысл лесов и потоков» (кит. «林泉高致») природный ландшафт: «Весной горы прозрачные, тающие и словно улыбающиеся. Летом горы лазорево-бирюзовые и словно точащие слезы-потоки. Осенью горы светлые, чистые и словно приукрашенные, зимой горы унылые,

тихие и словно спящие» [5]. В этом описании пейзажи наделены человеческими чертами, олицетворены, отражают функцию природы как носителя личных эмоций.

В конфуцианстве также говорится об отношениях человека и природы. Конфуций сказал: «Мудрые люди любят горы, доброжелательные люди любят воду», природным пейзажам придается символическое значение человеческой этики. «Единство неба и человека» является важной философской мыслью в Древнем Китае, она существует в конфуцианстве, буддизме и даосизме.

Отношение китайцев к природе во многом отражается в пейзажной живописи («шань-шуй», «горы-воды»), которая является важным показателем достижений традиционного китайского искусства. Так Н. А. Виноградова объясняет китайское пейзажное искусство: «Горы и вода» в сознании китайцев воплощали важнейшие силы Вселенной — энергию и покой, активность и пассивность. Китайцы поклонялись им как святыням. Само понятие пейзажа «шань-шуй» и произошло от сочетания двух иероглифов: «шань» — гора, и «шуй» — вода. Так в самом термине «шань-шуй» закрепились главные мотивы китайского ландшафта и воплотились основные понятия древней натурфилософии» [2].

«Изучение природы снаружи и восприятие души внутри» — так художник Чжан Цзао обобщил две неотделимые части традиционной китайской живописи: природу и человеческий дух. Искусство должно быть результатом переживания человеком объективной природы. Поэтому манера работы некоторых более поздних художников, игнорировавших наблюдения и переживания природы, одержимых только техникой живописи, часто подвергалось критике.

### «Шесть законов» и «Циюнь»

Во времена Северной и Южной династий (420–589 гг.) Се Хэ предложил «Шесть законов» в трактате «Заметки о категориях старинной живописи» (кит. «古画品录») — теорию, которая сыграла важную роль в дальнейшем развитии китайского искусства.

Шесть законов: «живое движение Циюнь», «структурный метод пользования кистью», «соответствие изображения роду вещей», «применение красок сообразно с объектом», «соответствие расположению вещей», «следование древности, копирование» [3, с. 67] — это шесть аспектов, по которым оценивают искусство живописца. Это духовность, техника, изображение, цвет, композиция и способность к копированию. Основываясь на этих аспектах, можно исследовать принципы искусства, которым следовала в дальнейшем китайская живопись.

Наиболее важный из шести законов — это принцип «живое движение Циюнь», являющийся целью живописи. Этот принцип пронизывает все аспекты китайской живописи, и поэтому цвет, объем, пространство, перспектива и техника китайской живописи также отражают совершенно иные, чем в западном искусстве, принципы.

В некоторых некитайских публикациях «циюнь» (кит. 气韵) часто переводится как «ритмическая жизненность». Такой перевод является буквальным толкованием, но в действительности понятие «циюнь» более сложное. Шесть Законов были предложены во времена Шести династий, и в действительности являются обобщенным изложением художественной мысли того времени.

В китайском языке слово «циюнь» состоит из двух иероглифов «ци» и «юнь», использовавшихся в период Шести династий в оценке человека. Иероглиф «ци» означает характер, мужской дух и внутреннюю силу человека. Иероглиф «юнь» изначально связан с ритмом музыки, а в оценке человека он означает мягкость, легкость и кристальность [6, с. 135–146]. Очевидно, что «циюнь» в высшей степени совместима с упомянутыми ранее понятиями «пустота и реальность», «наличия и отсутствия» и «инь и янь». То есть, поскольку взаимодействие «инь» и «янь» производит жизнь всех вещей, то сочетание «ци» и «юнь» естественно производит «живое движение». Заимствуя термины из генетики, можно сказать: в произведениях искусства «ци» соответствует доминантной мощи, а «юнь» соответствует рецессивной коннотации.

Понятие «Циюнь» на самом деле является дополнительной интерпретацией более ранней теории Гу Кайдзи — «передача духа». Таким образом, понятие «циюнь» в целом является требованием духовного смысла в живописи. Изначально это требование предъявлялось к фигуративной живописи, где необходимыми были, прежде всего, внутренние характеристики объекта. Когда это требование применялось к пейзажной живописи, оно неизбежно трансформировалось в стремление к выражению духа самого автора, а точнее, в стремление к выражению отношений между человеком и природой.

Художник Цзин Хао предложил «Шесть основных положений», что стало первой теорией живописи, непосредственно применившей понятие «ци» и «юнь» к пейзажной живописи. В этой теории «ци» и «юнь» соответствуют изменениям линий и туши в технике живописи и, исходя из мировоззренческих представлений, трансформируются в четкие принципы в живописи.

### «Ицзин»

Стремление к «ицзин» в китайском искусстве является проявлением понятий «пустоты и реальности» и «циюнь», и «ицзин» соответствует пустоте.

Проще говоря, «ицзин» — это область чувств и мыслей. «Ицзин» не может быть выражен непосредственно в словах или визуальных изображениях. Слова и визуальные изображения равнозначны символам, используемым для передачи некоторого определения. Однако то, что скрывается под поверхностью слов и изображений, можно почувствовать только душой, а не понять логикой.

Понятие «ицзин», возникшее под влиянием буддизма и даосизма, впервые появилось в литературе и особенно ярко проявляется в поэзии. «Ицзин» в жи-

вописи на самом деле является формой проявления поэзии в изобразительном искусстве.

Если в западном искусстве существует синтез архитектуры, скульптуры и живописи, то в китайском искусстве существует синтез поэзии, каллиграфии и живописи [7, с. 137–177]. Творческая интеллигенция часто занималась всеми тремя видами искусства. Литературная живопись является важной ветвью традиционной китайской живописи и часто считается лучшим выражением духа искусства Китая.

Су Ши (1037–1101 гг.), великий литературный деятель, первым конкретно изложил концепцию литературной живописи, используя это название для отличия данного вида живописи от придворной. Су Ши прокомментировал работы художника и поэта Ван Вэя таким образом: «В поэзии есть картина, на картине есть поэзия». Ван Вэй известен как «Будда поэзии», его поэзия и картины в полной мере отражают влияние Дзэна и стремление к «Ицзину». Ван Вэй сказал: «Среди техник живописи вода и тушь являются самыми лучшими». Его картины, написанные тушью, считаются истоками литературной живописи. Техника туши является важным средством выражения «ицзина» в литературной живописи.

В живописи «птиц и цветов» династии Сун изображения были более реалистичными, но все же «поэзия» проявлялась различными способами. Такая живопись отражает понятие «великое в малом», т. е. в самом ничтожном скрывается истина вселенной, и это соответствует духу буддизма и даосизма [2].

В целом с тех пор, как даосизм оказал сильное влияние на искусство, стремление к «пустоте» было постоянным в различных стилях китайской живописи, и «ицзин» является проявлением этого стремления. Это также доказывает, что «циюнь» является важным источником в формировании традиционных китайских художественных принципов.

Таким образом, проанализировав исследовательскую литературу, касающуюся общих положений традиционного китайского искусства, были сделаны следующие выводы. Благодаря влиянию даосской мысли, в изобразительном искусстве делается акцент

на выражение личных эмоций, контраст и единство различных характеров вещей, существование внутреннего движения. Стремление к философским коннотациям в живописи формировалось во многом под влиянием буддизма. Благодаря конфуцианству в живописи появляется акцент на социальной функции и чувстве порядка. Понятия природы, «Циюнь» и «Ицзин», возникшие под влиянием философской мысли, сыграли важнейшую роль в формировании традиций китайского искусства и нашли свое отражение во всех аспектах китайской живописи.

Характер развития китайского искусства свидетельствует о том, что взгляды на мир в системах конфуцианства, буддизма и даосизма в духовном мире китайцев на протяжении всей истории тесно переплетались. Изменение социальных условий отражалось также в предпочтении обществом одной из основных функций искусства: творческого самовыражения или нравственно-дидактического воздействия.

#### Список литературы

1. Китайская философия: Энциклопедический словарь / *Абаев Н. В.* и др. URL: <http://philosophy.niv.ru/doc/dictionary/chinese-philosophy/index.htm> (дата обращения: 18.03.2021).
2. *Виноградова Н. А.* Китайская пейзажная живопись. URL: <https://art.1sept.ru/article.php?ID=200901503> (дата обращения: 18.03.2021).
3. *Завадская Е. В.* Эстетические проблемы живописи старого Китая. М.: Искусство, 1975. 440 стр.
4. Лао-цзы Дао Дэ Цзин / перевод В. В. Малявина. URL: [https://lvivmedievalclub.files.wordpress.com/2015/12/lao\\_czy\\_dao\\_de\\_czin\\_perevod\\_malyavina\\_v.pdf](https://lvivmedievalclub.files.wordpress.com/2015/12/lao_czy_dao_de_czin_perevod_malyavina_v.pdf) (дата обращения: 18.03.2021).
5. *Малявин В. В., Виноградский Б. Б.* Антология даосской философии. URL: <https://www.litmir.me/br/?b=151116&p=1> (дата обращения: 18.03.2021).
6. *Сюй Фугуань.* Дух китайского искусства. Шэньян: Ляонинское народное издательство (КНР), 2019. 391 с.
7. *Цзун Байхуа.* Эстетические прогулки. Шанхай: Шанхайское народное издательство (КНР), 2015. 348 с.
8. *Чэнь Гуйин.* Краткий комментарий о Чжуанцзы. Пекин: Книжный магазин «Жизнь, чтение, новые знания», 2012. 96 с.

**Luo Honghui, R. A. Timofeeva**

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

**ON THE TRADITIONAL FOUNDATIONS OF CHINESE PAINTING: PRELIMINARY REMARKS**

The article analyzes the influence of the principles of Confucianism, the Taoist school and Buddhism on the formation of the traditions of Chinese art. The main directions of studying the connections between the provisions of traditional philosophy, the categories of nature, “Qiyun” and “Yi Ching” and Chinese painting are considered. The conclusion is drawn about their influence on the principles of depiction.

**Keywords:** traditional art, Chinese painting, Chinese philosophy, art theory, Chinese aesthetics.

**References**

1. Chinese philosophy: Encyclopedic dictionary / Abaev N. V. et al. URL: <http://philosophy.niv.ru/doc/dictionary/chinese-philosophy/index.htm> (accessed: 18.03.2021) (in Rus.).
2. Vinogradova N. A. Chinese landscape painting. URL: <https://art.1sept.ru/article.php?ID=200901503> (accessed: 18.03.2021) (in Rus.).
3. Zavadskaya E. V. Aesthetic problems of painting in old China. M.: Art, 1975. 440 pp. (in Rus.).
4. Lao-tzu Tao Te Ching / transl. V. V. Malyavin. URL: [https://lvivmedievalclub.files.wordpress.com/2015/12/lao\\_czy\\_dao\\_de\\_czin\\_perevod\\_malyavina\\_v.pdf](https://lvivmedievalclub.files.wordpress.com/2015/12/lao_czy_dao_de_czin_perevod_malyavina_v.pdf) (accessed: 03/18/2021) (in Rus.).
5. Malyavin V. V., Vinogradsky B. B. Anthology of Taoist philosophy. URL: <https://www.litmir.me/br/?b=151116&p=1> (accessed: 18.03.2021) (in Rus.).
6. Xu Fuguan Spirit of Chinese art. Shenyang: Liaoning People's Publishing House (PRC), 2019. 391 p.
7. Zong Baihua Aesthetic walks. Shanghai: Shanghai People's Publishing House (PRC), 2015. 348 p.
8. Chen Guiying A short commentary on Chuangzi. Beijing: Bookstore “Life, Reading, New Knowledge”, 2012. 96 p.

УДК 738

DOI 10.464181/2079–8202\_2021\_2\_9

**Е. М. Сафронова**Центральный государственный архив кинофотофонодокументов Санкт-Петербурга (ЦГАКФФД СПб)  
191015 РФ, Санкт-Петербург, Таврическая, 39**КЕРАМИКА КАК СРЕДСТВО ВЫРАЗИТЕЛЬНОСТИ СТИЛЯ МОДЕРН**

© Е. М. Сафронова, 2021

В статье рассматривается архитектурная керамика как основное средство выразительности стиля модерн. Излагаются предпосылки возрождения майолики и причины ее частого использования в решении фасадов культовых и общественных построек. На примере памятников архитектуры Москвы и Санкт-Петербурга автор анализирует художественно-стилистические особенности керамического декора, созданного мастерами Абрамцева и керамического производства «Гельдвейн-Ваулин», в частности, художником-керамистом П. К. Ваулиным. Особое внимание уделено технико-технологическому аспекту производства и различным способам включения майоликовых панно в общую архитектурную композицию.

**Ключевые слова:** модерн, архитектура, керамика, майолика, средства выразительности.

Бурные стилистические изменения в архитектуре рубежа XIX–XX веков, а именно стремительное развитие модерна, спровоцировали такой же процесс в архитектурном декоре. Зодчие и художники все чаще обращались к проблемам синтеза архитектуры со смежными видами искусства.

Архитекторы стремились добиться улучшения общего художественного впечатления, производимого городами и их застройками в целом, вывести искусство на улицы и создать единое духовно-наполненное пространство. Поиск таких оригинальных форм и новых декоративных систем привел к массовому увлечению зодчих монументально-декоративными жанрами.

Настоящая работа имеет своей целью исследование художественной выразительности майолики, истории ее возрождения, переосмысления и применения в архитектуре. Автор ставил следующие задачи: проследить связь возрождения керамики и поисков новых форм в искусстве модерна; определить роль керамики в создании экстерьеров культовых и гражданских зданий Москвы и Петербурга рубежа XIX–XX веков; рассмотреть архитектурно-художественные и конструктивные особенности полихромной и монохромной керамики в экстерьере зданий, особенности композиции элементов керамических декора, его фактурные, цветовые, образно-стилистические и пластические решения, проанализировав средства выразительности материала в контексте синтеза архитектуры и декоративно-прикладного искусства.

**К истории возрождения керамики и ее использования в архитектуре**

Возможность широкого применения керамика получила благодаря технологическим и художественным возможностям. Керамике подвластно бесконечное количество воплощений — от мелких бытовых предметов до архитектурных памятников мирового значения. Мы видим ее в посуде, скульптуре, элементах интерьера и экстерьерных доминантах. Формы архитектурной майолики

могут использоваться в разных стилях и направлениях, при оформлении светских и культовых построек.

Художественная майолика широко использовалась в национальной архитектуре, а затем органично перешла в архитектуру нового стиля [1],[2].

Русское зодчество рубежного времени тяготело к фольклору, сказочным мотивам и загадочным образам, и благодаря архитектурной керамике с ее бесконечными возможностями цвета и формы смогло воплотить удивительные задумки в осязаемые памятники культуры.

В сравнении с допетровским временем модерн обогатил архитектурную керамику новыми темами: получили распространение композиции на религиозные, бытовые и былинные темы, продолжали использоваться растительный и геометрический орнаменты.

Универсальность керамического убранства сделала ее важнейшим средством формирования большого спектра архитектурных стилевых течений. Объемная керамика с ее цветными сверкающими поливами полностью отвечала художественным задачам, которые ставились архитекторами при поиске собственного нового языка и специфических средств выразительности.

Утилитарно-облицовочные качества керамики, ее конструктивные достоинства, способность к формообразованию в архитектуре, тектоническая роль майоликовых деталей, наделяющая архитектурные объемы ритмичностью, ее декоративные качества, содержательность, символизм, ассоциативность, эмоциональность, экспрессивные особенности — все это сделало керамику одним из основных средств художественной выразительности стиля модерн.

Модерн не просто возродил керамику, но и сделал ее источником формообразования. Майолика заполняла многочисленные аттики и щипцы зданий, а также повлияла на форму окон — они стали более округлыми [1],[3]. Фасадная майолика буквально срачивается со стеной. Она становится центром архитектурного сооружения с точки зрения и идеи, и композиции, и образа, и фактуры, и цвета.

**Техники и технологии производства майолики**

Художники и архитекторы стремились максимально передать в материале задуманный образ. Для усиления художественного эффекта были разработаны и заново воссозданы различные техники и технологии производства майолики и ее интеграции в окружающее пространство. Так, например, в решении декора Морского собора в Кронштадте, исполненного архитектором В. А. Косяковым, была применена техника изготовления «литой архитектурной терракоты» («терракотовые литые рельефы») [4, с. 51], известные среди мастеров с XVIII века. Центральный портал собора встречает зрителя монохромной майоликой, выполненной в технике поливной керамики, покрытой матовой и глянцева́й глазу́рю.

Одна из древнейших техник росписи синей глазурью представлена в исполнении керамических изделий интерьера училищного дома им. Петра Великого, спроектированного А. И. Дмитриевым. Изразцы были выполнены по эскизам С. В. Чехонина и А. П. Плеханова в «стилистике голландских образцов петровского времени и напоминают облицовку Летнего и Меншиковского дворцов» [4, с. 52].

Некоторые техники были воссозданы и получили вторую яркую жизнь благодаря эпохе модерна. Так, для одного из домов в поселке Кикерино под Петербургом декоративные элементы фасадов были представлены в технике муравленой поливной керамики. Зеленые глазурированные изразцы оживляли плоскость стены игрой блеска и света.

Техника восстановительного обжига — люстрирования — использовалась во многих керамических произведениях от скульптуры — работы М. А. Врубеля «Египтянка», «Девушка в венке» [5, с. 135] и другие — до экстерьерного декора, как, например, в оформлении доходного дома П. Т. Бадаева. Исполнение декоративного убранства этого дома, расположенного на углу улиц Восстания и Жуковского, возведенного братьями В. А. и Г. А. Косяковыми, было доверено художественно-керамическому производству «Гельдвейн — Ваулин», находящемуся в поселке Кикерино. Главный фасад дома необычен в своем исполнении — это угол, заключенный между двух симметричных эркеров, увенчанных полубашнями. Майоликовые фризы создают цветовые акценты и усиливают композицию. Для создания радужных переливов эмалевых красок Ваулин использовал эффекты люстров — блеска восстановленных из окисей металлов. Кроме сложной техники изготовления, сам рисунок фриза отличается сложным сочетанием подобранных цветов, тонкостью исполнения и проработкой форм. Усложненный символизм орнамента, его фантазийность полностью передавали дух нового стиля. В композиции есть ритм и динамика, играющие важную роль в создании художественного образа произведения архитектуры.

Соборная мечеть, построенная в 1910–1917 годах в Петербурге, явившаяся синтезом конкурсных проектов Н. В. Васильева, гражданского инженера С. С. Кричинского, мусульманина, выходца из семьи польско-литовских татар, и академика архитектуры

А. И. фон Гогена, архитектора Высочайшего двора [6, с. 54], исполнена в технике «восточной орнаментальной керамики» [4, с. 54–56]. Ее основные доминанты — большой купол, малые купола минаретов, а также молитвенная ниша, обращенная к Мекке, — поражают оттенками синих, голубых, бирюзовых и лазурных эмалей.

Майоликовое убранство мечети и ее архитектурное решение как бы уравнивают друг друга, материал стен «успокаивает» яркие узоры и динамичные растительные мотивы. Гранит фасадов сочетается с многоцветной керамикой порталов, минаретов и купола. Арабески порталов, изготовленных из специального мягкого фарфора, сверкают богатейшими переливами голубых, зеленых и желтых красок. Насыщенность цветовой гаммы усиливается черным цветом рисунка.

В «акварельной» технике, при которой керамическая плитка покрывалась сразу несколькими цветными глазурями, перетекавшими друг в друга при обжиге, давая эффект разводов, как на бумаге акварельные краски, выполнено большинство керамического декора Абрамцевской мастерской [7]. Так, например, широкий фриз Ярославского вокзала в Москве по эскизам Ф. О. Шехтеля работает на создание образа темы Севера и передает эффект северного сияния.

Уникальный образец синтеза архитектуры и майолики — доходный дом страхового общества «Россия», спроектированный А. А. Гимпелем и В. В. Ильяшевым, — демонстрирует фасадные сюжетные панно в технике ложной мозаики. Произведения набирались квадратными плитками, а «для усиления декоративного звучания произведений по их поверхности были нанесены глубокие бороздки, подчеркивающие контуры изображения» [8, с. 65] и придающие панно оттенок наборности. Данная техника также использовалась при декорировании оконных проемов доходного дома М. М. Кудрявцева в Петербурге.

Обращение к неоклассицизму и возрождение ордерных композиций сделало невозможным полихромное декорирование фасадов зданий. На первый план вышла монохромная пластика, архитектура вернулась к взаимодействию со скульптурой и рельефом. Но благодаря заново открытым техникам и природным особенностям самого материала, майолика продолжала использоваться зодчими.

Техники, имитирующие другие материалы, например, античный «мраморный» барельеф особняка В. Э. Бранта изготовлен из глины и покрыт белой матовой эмалью, придающего ему вид мрамора [4, с. 59]. Керамический рельеф, выполненный на предприятии «Гельдвейн — Ваулин», расположен над окнами центральной проездовой арки. Перед зрителем предстает античный сюжет — «Триумф Венеры» («Шалости Амура») — четыре полуобнаженные фигуры, застывшие в динамической сцене. Барельеф исполнен на высоком уровне и отличается керамическим мастерством.

Бронзу в геральдических композициях неоклассицизма можно увидеть на фасадах Торгового дома Гвардейского экономического сообщества. Золото —



**Рис. 1.** Керамическое убранство здания Санкт-Петербургского губернского общества «Сплендид-Паллас». Караванная ул., д. 14, 1914 г. Архитектор К. С. Бобровский. Фрагмент. Фото автора



**Рис. 2.** Керамическое убранство здания Санкт-Петербургского губернского общества «Сплендид-Паллас». Караванная ул., д. 14, 1914 г. Архитектор К. С. Бобровский. Фрагмент. Фото автора.

в декорировании Санкт-петербургского губернского общества «Сплендид-Паллас» (ил. 1, ил. 2).

Для первого мастерская «Гельдвейн — Ваулин» исполнила выделяющиеся на фоне фасадов рельефы из бронзированной керамики — обрамленные желтой керамической плиткой композиции с военной атрибутикой над эркерами (шлем со знаменами), рельефы под окнами верхнего этажа в промежутке между эркерами (венок с двумя перекрещенными факелами, шлем и секира), композиции над двумя входами в здание (военная атрибутика с венком и кадуцеем, увенчанная крылатым шлемом Меркурия, с двумя факелами и рогами изобилия по краям) и эмблема общества (двуглавый орел, держащий венки с лентами).

Петербургское (Петроградское) губернское кредитное общество, а ныне кинотеатр «Родина» и Дом кино, расположенное на Караванной ул., 12, также обращает на себя внимание скульптурной группой по центру главного фасада. Здание было построено в 1914–1916 гг. по проекту двух архитекторов — К. С. Бобровского и Б. Я. Боткина — в период возвращения к неоклассическому направлению, что исключало использование полихромной керамики. Композиция, состоящая из картуша с гирляндами и лентами и двух мощных фигур лежащих грифонов, выполнена П. К. Ваулиным в технике металлизированной керамики и представляют собой золотые скульптуры [9, с. 481–482]. Фрагменты майоликового декора и история реставрационных работ представлены в музее архитектурной керамики «Керамарх».

### О других средствах выразительности архитектурной керамики

Способ включения керамики в архитектурную композицию также способствовал гармонизации и целостности образа. Так, например, портал Библиотеки Института экспериментальной медицины в Петербурге рассматривается исследователями архитектуры как «крупная цельная архитектурная форма» (ил. 3–6). Для его изготовления были специально созданы крупные майоликовые блоки, которые соединялись между собой металлической проволокой, а затем крепились к плоскости стены.

На примере этой монументально-декоративной работы можно рассмотреть всю выразительность керамического убранства «неорусского» стиля. Стилистика портала является образцом переосмысления традиций древнерусского керамического искусства — переплетающиеся травы, стилизованные цветы, птицы-фениксы, кони-пегасы, единорог и грифон — все это напоминает резьбу по камню на стенах владимиро-суздальских храмов [10, с. 41]. Поражает яркая палитра контрастных цветов многоярусного по глубине портала. Рассматриваемое произведение отличается высокой художественной цельностью и богатством цветового и пластического звучания.

Также известна технология отминки пластов сложной формы при создании майоликового убранства Соборной мечети [4, с. 60] (ил. 7). Для этого в поселке Кикерино под Петербургом мастерами керамического



**Рис. 3.** Портал библиотеки научно-исследовательского института экспериментальной медицины, построенный по проекту архитектора Г. И. Люцдарского. 1911-1913 гг. Санкт-Петербург, ул. Академика Павлова, д. 12. Фото реставрационной фирмы «Паллада».



**Рис. 4.** Портал библиотеки научно-исследовательского института экспериментальной медицины, построенный по проекту архитектора Г.И. Люцдарского. 1911-1913 гг. Санкт-Петербург, ул. Академика Павлова, д. 12. Фрагмент. Фото автора.



**Рис. 5.** Фрагмент портала библиотеки научно-исследовательского института экспериментальной медицины, построенный по проекту архитектора Г.И. Люцдарского, до реставрации. 1911-1913 гг. Санкт-Петербург, ул. Академика Павлова, д. 12. Фотография реставрационной фирмы «Паллада».



**Рис. 6.** Фрагмент портал библиотеки научно-исследовательского института экспериментальной медицины, построенный по проекту архитектора Г.И. Люцдарского, после реставрации. 1911-1913 гг. Санкт-Петербург, ул. Академика Павлова, д. 12. Фотография реставрационной фирмы «Паллада».

производства «Гельдвейн-Ваулин» велись работы по созданию новых приемов обработки материала. Анализ художественного и технико-технологического опыта зарубежных керамических мастерских прошлых столетий и многочисленные эксперименты позволили художникам и технологам добиться необходимого восточного колорита и стилистики. П. К. Ваулин ввел новшество в способ изготовления изразцов — отли-

вал детали мозаики в мягком материале и составлял необходимый орнамент, плотно подгоняя части друг к другу [11, с. 1–30].

Совершенство форм и цвета мы встречаем в майоликовых панно фасадов доходного дома Захаровых, построенного в стиле «северного модерна» гражданским инженером А. А. Захаровым в 1912–1913 годах. Симметричная флоральная керамическая композиция



создана в сложных оттенках зеленого, бирюзового, желтого, белого и фиолетового цветов.

Фоном для пышного динамичного майоликового декора, будто вырастающего из-под овальных окон, послужила поверхность стены без использования специального керамического фона. Фигурные части композиции были наложены прямо поверх штукатурки, что делает данную работу уникальной по способу включения майолики в архитектуру здания.

Еще большей выразительности и усиления декоративного эффекта керамики архитекторы добивались с помощью расположения элементов на фасаде — майоликовые вставки могли украшать карнизы, обрамлять оконные проемы, завершать здания, выделять пилястры. Сюжетная тематика — сказки, былины, народный эпос, сюжеты поэм — и ее объемное или плоскостное исполнение также работали на достижение желаемого эффекта.

Благодаря керамическим облицовкам архитекторам удалось добиться уникальных стилистических особенностей, отличающих русскую архитектуру от западной, — ритмичность и музыкальность объемов, плавность и пластика линий, отсутствие геометризма, как, например, здание Ярославского вокзала в Москве, одно из выдающихся творений Ф. О. Шехтеля. Природа русской души, жизнеутверждающий характер миропонимания, любовь и воспевание добрых идеалов — все это нашло отражение в архитектуре с помощью майолики.

Художественная керамика возникла как прикладное искусство, ее созданием начали заниматься живописцы, художники и архитекторы, что привело к монументально-декоративным и самостоятельным станковым формам [12, с. 125–126]. Глубокая художественная выразительность полихромной майолики обусловлена ее способностью влиять на чувственное восприятие смотрящего. Архитектурной керамике удалось отразить в «образной, наглядной, яркой форме сущность изображаемых явлений и характеров, передавать отношение художника к материалу творчества, его переживания, чувства, оценки» [13, с. 58–59].

Разнообразные индивидуальные манеры художников-керамистов, особенностей техники исполнения, выбора инструмента и даже химических свойств красок — все это в совокупности наделило искусство керамики изобразительным языком. Благодаря плодотворному сотрудничеству видных архитекторов и керамистов эпохи модерна, их умению выбрать и правильно использовать самые разные художественные техники и средства — мы получили возможность наслаждаться гармоничными, уникальными, живописными произведениями искусства различной степени сложности.

Использование поливной керамики в архитектуре модерна решало множество задач художественной выразительности. Она могла связать все элементы воедино или, напротив, выделить главный элемент. Разрушить равновесие или, наоборот, уравновесить структуру. Выявить собственный ритм структуры, разделить пространство на зоны или участки, указать направление движения и многое-многое другое.



**Рис. 7.** Фрагмент майоликового убранства Соборной мечети, построенной в 1910-1917 годах по проекту архитекторов Н. В. Васильева, А. И. Гогена и С. С. Кричинского. Санкт-Петербург, Кронверкский пр., д. 7. Фото автора.

### Заключение

Таким образом, выразительные свойства керамики способствовали созданию единого художественного образа архитектуры. Композиция, линия и форма, иллюзорно создаваемые объемы и пространственные соотношения, цвет и светотень, а также другие средства и приемы живописного языка полихромной майолики несут в себе определенное предметно-изобразительное значение, на основе которого и в связи с которым возникает их идейно-эмоциональный смысл.

Майолика — материал, по своей специфике предназначенный для воплощения больших декоративных замыслов, стал одним из важнейших средств выразительности архитектуры рубежа веков. Благодаря ее особенностям архитекторы могли воплощать свои замыслы в выразительные и запоминающиеся произведения. Богатство и разнообразие объемов, форм, членений, орнаментальной связи, насыщенного цвета и сверкающих люстр — все это было направлено на создание впечатляющего акцента в оформлении экстерьеров архитектурных памятников эпохи модерна.

Эстетическая программа модерна, стремящаяся к синтезу искусств, была созвучна стремлениям художников, скульпторов и зодчих в решении проблемы эстетического и художественного преобразования пространства

с помощью полихромной майолики, которая давала возможность выйти в пространство реального мира.

В настоящей работе был рассмотрен ряд художественных произведений с использованием майолики, выполненной в различных техниках и технологиях изготовления, благодаря чему каждое из приведенных произведений обладает своими отличительными особенностями, законченным образом и гармонией исполнения.

По итогам проведенного исследования можно утверждать, что в русской архитектуре рубежа XIX–XX веков экстерьерная керамика выступает одним из главных средств художественной выразительности.

Поиски уникального декоративного языка керамики позволили органично использовать майоликовый декор в самых различных стилях — от ретроспективизма до неоклассики. Она обращена к организации природной и архитектурной среды, создает архитектурный ансамбль. Зачастую керамика является источником формообразования в архитектуре, работая на эстетизацию окружающей среды.

Наряду с традиционными орнаментальностью и пластичностью архитектурной керамики возможность демонстрации множественных интерпретаций материала, благодаря техническим новшествам и экспериментам также стали средствами художественной выразительности майолики.

Гармоничность и согласованность всех составляющих керамического декора — ритм архитектурных форм, цвет и композиция — позволяют отнести архитектурные памятники с использованием майолики к блестящим примерам синтеза архитектуры и декоративно-прикладного искусства.

## Список литературы

1. *Кириков Б. М.* Архитектура петербургского модерна: Особняки и доходные дома. СПб: Издательский дом Коло, 2008.
2. *Кириченко Е. И.* Русская архитектура 1830–1910 годов. М.: Искусство, 1978.
3. *Нащочкина М. В.* Время стиля. К истории русской архитектуры конца XIX- начала XX века. СПб.: Коло, 2018.
4. *Григорьева М. Д.* Организация монументально-декоративного синтеза в архитектуре Петербурга второй половины XIX — начала XX века (на примере декоративной керамики): дис. ... канд. искусств. СПб., 2014.
5. *Носкова Е. В.* Творческое сотрудничество М. А. Врубеля и П. К. Ваулина в деле развития русской керамики эпохи модерн. Дом Бурганова. М.: Пространство культуры, 2014, № 4.
6. *Беккин Р. И., Тагирджанова А. Н.* Мусульманский Петербург. Исторический путеводитель. Жизнь мусульман в городе на Неве и в его окрестностях. М. — СПб.: Институт Африки РАН, 2016.
7. *Арзуманова О. И., Любартович В. А., Нащочкина М. В.* Керамика Абрамцева в собрании Московского государственного университета инженерной экологии. М.: ООО Изд-во Жираф, 2000.
8. *Фролов В. А.* Особенности творческого почерка художника-керамиста П. К. Ваулина//К истории русского изобразительного искусства XVII–XX вв. СПб., 1993.
9. *Ваулин П. К.* Мое жизнеописание. ЦГАЛИ СПб. Ф. 494. Оп. 1. Д. 30.
10. *Пруслина К. Н.* Русская керамика конца XIX — начала XX веков. М.: Наука, 1974.
11. *Логонова М. В.* Выразительность как категория культурного бытия// Вестник Вятского государственного гуманитарного университета. Выпуск № 17, 2007.

## Е. М. Safronova

Central State Archive of Film and Photo Documents of St. Petersburg (TsGAKFFD St. Petersburg)  
191015 Russia, St. Petersburg, Tavricheskaya str., 39

## CERAMICS AS A MEANS OF EXPRESSIVENESS OF THE ART NOUVEAU STYLE

The author considers architectural ceramics as the main means of expressiveness of the Art Nouveau style. The article describes the prerequisites for the revival of majolica and the reasons for its frequent use in solving the facades of religious and public buildings. On the example of the architectural monuments of Moscow and St. Petersburg, the author analyzes both the artistic and stylistic features of the ceramic decor created by the masters of Abramtsevo and the ceramic production «Geldwein-Vaulin», in particular, the ceramic artist Peter Vaulin. Special attention is paid to the technical and technological aspect of production and various ways of including majolica panels in the overall architectural composition.

**Keywords:** Art Nouveau, architecture, ceramics, majolica, means of expressiveness.

## References

1. Kirikov B. M. Architecture of the Petersburg Modern: Mansions and apartment houses. St. Petersburg: Publishing House Kolo, 2008 (in Rus.).
2. Kirichenko E. I. Russian architecture of 1830–1910. M.: Iskusstvo, 1978 (in Rus.).
3. Nashchokina M. V. Vremya stilya. On the history of Russian architecture of the late XIX-early XX century. St. Petersburg: Kolo, 2018 (in Rus.).
4. Grigorieva M. D. Organization of monumental and decorative synthesis in the architecture of St. Petersburg in the second half of the XIX-early XX century (on the example of decorative ceramics): dis. ... cand. arts. St. Petersburg, 2014 (in Rus.).
5. Noskova E. V. Creative cooperation of M. A. Vrubel and P. K. Vaulin in the development of Russian ceramics of the Modern era. House of Burganov. M.: Space of culture, 2014. No. 4 (in Rus.).

6. Bekkin R. I., Tagirdzhanova A. N. Muslim Petersburg. Historical guide. The life of Muslims in the city on the Neva and in its environs. M.-SPb: Institute of Africa of the Russian Academy of Sciences, 2016 (in Rus.).
7. Arzumanova O. I., Lyubartovich V. A., Nashchokina M. V. Abramtseva ceramics in the collection of the Moscow State University of Environmental Engineering. M.: Giraffe Publishing House, 2000 (in Rus.).
8. Frolov V. A. Features of the creative handwriting of the artist-ceramist P. K. Vaulin/To the history of Russian fine art of the XVII–XX centuries. St. Petersburg, 1993.
9. Vaulin P. K. My life story. TSGALI St. Petersburg. F. 494. Op. 1. D. 30 (in Rus.).
10. Pruslina K. N. Russian ceramics of the late XIX — early XX centuries. M.: Nauka, 1974 (in Rus.).
11. Loginova M. V. Expressiveness as a category of cultural life// Bulletin of the Vyatka State University for the Humanities. Issue № 17, 2007 (in Rus.).

**Е. В. Сергеева**Санкт-Петербургский государственный университет промышленных технологий и дизайна  
191186 РФ, Санкт-Петербург, Большая Морская, 18**ВЗАИМОСВЯЗЬ СТИЛЯ И ТЕХНИКИ ОРНАМЕНТАЦИИ ФОНА ИКОН  
СЕРЕДИНЫ XIX — НАЧАЛА XX ВВ.**

© Е. В. Сергеева, 2021

Впервые анализируется техника и приемы декорирования фона на русских иконах середины XIX — начала XX вв. в контексте развития «византийского стиля» как возвращения к национальным истокам. Проводится сравнительный анализ исполнения орнамента в различных школах иконописания. Изучаются этапы формирования техники резьбы и чеканки по левкасу в итальянском искусстве XIV века, Новгородской Руси XV–XVI вв., украинского и белорусского барокко XVII–XVIII вв., ветковской старообрядческой и русской поздней иконы. Подтверждается участие в создании иконописного образа профессионального чеканщика. Выявляются истоки орнамента фона иконы синодального периода как слияния европейской и русской интерпретации «византийского стиля» в мастерской С. М. Пешехонова в Петербурге. Рассматривается деятельность мастерской И. М. Малышева в Троице-Сергиевой Лавре и ее связи с украинской иконой эпохи барокко. Обосновывается датировка начала широкого использования техники орнаментации золоченого фона 1860-х гг.

**Ключевые слова:** икона, орнаментальный фон, византийский стиль, чеканка, цировка, Ф. Г. Солнцев, С. М. Пешехонов, И. М. Малышев.

Широкое распространение золоченого орнаментального фона в русской иконописи рубежа XIX–XX вв. привлекало внимание некоторых исследователей, однако этот вопрос требует углубленного изучения.

Целью данной работы является выявление инструментов и приемов декорирования иконного фона, развивавшихся вместе с этим искусством. Для уяснения вопроса необходимо проанализировать историю формирования орнаментального фона, технические приемы, заимствования и различные влияния в рамках религиозного искусства в России с середины XIX столетия.

Весьма показательно, что технические приемы декорирования золоченого фона, пройдя сквозь века, заимствовались различными культурами, далекими друг от друга, что свидетельствует не столько об их взаимосвязи, сколько о незыблемости принципов создания орнаментального фона, неизбежности появления определенных приемов для получения желаемого декоративного эффекта. Это заметил еще А. В. Бакушинский, связывая чеканный фон образов XIX столетия со стилем икон итальянского религиозного искусства XIV в. и раннего Ренессанса. Он считал, что сходство композиционных и декораторских приемов связано с родственной психологией «западного бюргерства XIV–XV вв. и полупрimitive русского купечества и мещанства середины XIX в.», приведшим к «исходным формам искусства». Автор писал, что «различие между... треченто Запада и мещанско-купеческим стилем у нас во второй половине XIX в. сводятся главным образом к качественному уровню. У нас налицо ремесленный пошиб, огрубение, общая варваризация сходных стилистических черт» [6. с. 87].

Важным наблюдением исследователя является выявление взаимосвязи между «итальянским при-

митивом» и поздней русской иконой. В начале XX в. известный искусствовед Н. П. Кондаков считал, что «итальянские примитивы», оказавшие влияние на византийское искусство, тем самым воздействовали на некоторые черты русской иконы [24, с. 143–146]. Возможно, что принцип декорирования фона, использованный в готическом искусстве, был воспринят, как древний христианский в связи с интересом президента Императорской Академии Художеств великой княгини Марии Николаевны, испытывающей симпатию к творчеству мастеров — «назарейцев» — Корнелиуса и Овербека [11, с. 92], которые ознакомили ее с образцами раннеитальянской живописи во время ее посещения Рима в декабре 1842 г. [24, с. 118]. Это способствовало основанию Музея христианских древностей при Академии Художеств, который включал в себя и «итальянские примитивы» [24, с. 118]. Более того, они хранились в собрании самой великой княгини [24, с. 118].

В начале XX в. происходит переориентация в понимании икон с их смыслового значения в сторону эстетического аспекта, когда образ рассматривается в большей степени как художественный шедевр. Среди художественных критиков происходит сравнение «итальянских примитивов» и древнерусских икон. Возможно поэтому А. В. Бакушинский также проводит параллель между этими двумя одновременно различными и родственными явлениями.

Искусство орнаментального фона представлено в многочисленных образах интернациональной готики. Здесь можно видеть и пастилью, и цировку, и чеканку высочайшего качества, часто на одном произведении одновременно. Большое количество памятников этого периода не позволяет проанализировать их в полном объеме, но на примере некоторых возможно увидеть



**Ил. 1.** Аньолло Гадди. Коронование Богоматери. 1370 г. Фрагмент. Национальная Художественная Галерея. Вашингтон. Инв. № 1939.1.203.



**Ил. 2.** Аньолло Гадди. Коронование Богоматери. 1380 г. Фрагмент. Национальная Художественная Галерея. Лондон. Инв. № NG568.



**Ил. 3.** Аньолло Гадди. Мадонна с младенцем и святыми Андреем, Бенедиктом, Бернаром и Екатериной Александрийской с ангелами. 1387 г. Триптих. Фрагмент. Национальная Художественная Галерея. Вашингтон. Инв. № 1937.1.4.b.

основные тенденции развития иконописного ремесла в Западной Европе в период позднего Средневековья. Если сравнить превосходные по своей живописи и исполнению орнаментальных фонов иконы Аньолло Гадди «Коронование Богоматери» 1370 г. (ил. 1), «Коронование Богоматери» 1380 г. (ил. 2), «Мадонна с младенцем и святыми Андреем, Бенедиктом, Бер-

наром и Екатериной Александрийской с ангелами». 1387 г. (ил. 3), то можно видеть различие в технике декорирования фона.

Нельзя не упомянуть величайшего качества исполнения, с огромным вкусом и тактом вписанного в произведение орнамента. В данном случае ремесло стало искусством. Вместе с тем идеальная форма



**Ил. 4.** Джентиле да Фабриано. Дева смирения, ок. 1418–1420 гг. Фрагмент. Национальный музей Сан-Маттео в Пизе



**Ил. 5.** Алексей человек Божий и преподобномученица (?) Мария. 1895–1905 гг. Частное собрание.

нимбов с вписанным множеством окружностей, свидетельствуют о том, что мастер использовал вспомогательный инструмент — циркуль, которым графил эти окружности. Можно предполагать использование шаблонов. Вероятнее всего, эта сложная работа была выполнена другим мастером, к которому обратился Аньолло Гадди.

Известно, что орнаментальный фон белорусских икон XVII–XVIII столетия [9, с. 13], как и палехских образов, создавали профессиональные резчики или чеканщики [15, с. 21, 54, 55] с помощью специальных инструментов в сотрудничестве с позолотчиками [9, с. 13]. Сходство методов разделения труда, изначально свойственная для написания иконы соборность здесь отражают мануфактурный способ работы, когда каждая операция производится определенным человеком, который достигает в ней вершин мастерства. Это было свойственно как позднему Средневековью, так и иконописному промыслу в России XIX в. [23, с. 165, 166].

О том, что западноевропейские иконы XV века создавались коллективно, свидетельствуют произведения Джентиле да Фабриано «Дева смирения» ок. 1418–1420 гг. (ил. 4) и «Мадонна с Младенцем» 1420–1427 гг. из Национальной Художественной Галереи в Вашингтоне. Нимб у Девы Марии на втором образе, созданный при помощи циркуля, несколько не согласован с наклоном Ее головы. На первой иконе из Пизанского музея, где склоненная голова Богоматери вносит явную асимметрию в композицию нимба, это еще более заметно. Такое возможно в том случае, если при наброске создается обобщенный силуэт фигуры

под позолоту, чеканщик выполняет орнамент, не видя всего замысла, а затем живописец изображает голову, следуя своим задачам, то есть происходит некоторая разобщенность в работе. Примером этого служит икона «Алексий человек Божий и преподобномученица (?) Мария» рубежа XIX–XX вв. (ил. 5) из частного собрания, где рубашка святого написана поверх цирковки.

Несомненно, что работа чеканщика требовала не только навыков, но и определенного инструмента. Можно предположить, что декорирование фона произведения итальянского религиозного искусства XIV в. имело целью имитацию оклада и инструмент для чеканки был заимствован у ювелирного искусства. Чеканы представляли собой металлические прутья из стали с выгравированным рисунком с одного конца, который оставлял оттиск.

Чеканщик сам мог изготовить инструмент [15, с. 55], но при этом требовалось оборудование (или помощь кузнеца — С.Е.) [25, с. 36]. В Палехе он сам «рисовал образцы для чеканки» [15, с. 55], то есть по сути являлся специалистом — соавтором иконописцу. Вероятнее всего, что и в эпоху готики были специалисты, занимающиеся украшением фона.

Технические приемы, по-видимому, способны передаваться от одной эпохи к другой, минуя государственные границы. Имитация парчи на одеждах святых или драпировках ткани использовалась в готическом искусстве, поскольку на иконах Аньолло Гадди «Коронование Богоматери» 1370 г. и «Дева смирения» Джентиле да Фабриано 1418–1420 гг. ткань шатра над Христом и Богоматерью или убруса — шпалеры у мо-



**Ил. 6.** Никола Отвратный. XVIII век. Ветковский музей старообрядчества и белорусских традиций имени Ф. Г. Шклярова.

лящейся Младенцу Девы Марии украшены крупными цветами, выполненными в сложной технике позолоты с чеканкой и цирровкой.

Позднее прием имитации драгоценной парчи использовался и в старообрядческих образах, к примеру «Николы Отвратного» XVIII в. (ил. 6). Похожая, но несколько упрощенная техника использовалась в России и называлась «в поскреб». Она выполнялась по сплошному листовому золочению, с последующей заливкой краской и процарапыванием деревянной иглой. Техника пользовалась особой популярностью в старообрядческой среде [10, с. 97]. Подобный прием применялся также в мастерской В. М. Пешехонова, выходца из старообрядцев [6, с. 90].

В памятниках новгородской живописи XV–XVI столетия применяется цирровка по левкасу совместно с чеканкой. Используется растительный и геометрический орнамент. Если первый вырезается вручную, только резцом, то второй, состоящий из трельяжной сетки еще и при помощи металлической линейки. Нимбы выполняются посредством циркуля [21, с. 516]. Пересекающиеся окружности орнамента нимба были заимствованы у античного искусства римских мозаик [22, с. 31, илл. с. 32].

Эпоха барокко вызвала к жизни богатство объемной деревянной позолоченной резьбы, которая потребовала нового инструмента. Резной фон украинской и белорусской иконы XVII–XVIII вв. создавался профессиональными резчиками [9, с. 13] при помощи эйсмуса и набора клюкарз — инструментов для резьбы по дереву [12, с. 47–48]. В эпоху барокко в обиход

мастера входят лекала для создания сложного криволинейного рисунка на левкасе [19, с. 190].

В 1838 г. издаются «Проекты церквей, сочиненных архитектором... Константином Тоном», в 1841 г. Высочайшим указом они рекомендованы в качестве образца для строительства новых церквей в «византийском стиле» [16, с. 99]. Это служит прямым подтверждением покровительства императора развитию национального искусства в русле теории официальной народности, выразившийся позднее в строительстве храма Христа Спасителя и Большого Кремлевского дворца [16, с. 99–100]. Зарождение «византийского стиля» связано с интересом общества к своему историческому наследию [17, с. 139]. Внимание к древнерусскому искусству выразилось в поновлении памятников старины.

Художник и археолог Федор Григорьевич Солнцев в середине 1820-х гг. по поручению правительства проводил реставрационные работы в Теремном дворце Кремля [17, с. 134]. С 1843 г. он раскрыл и реставрировал фрески Софийского собора в Киеве, копируя их в рисунках [2, с. 102]. Позднее они стали изобразительной основой русского орнамента для художников XIX в. Для восстановления стенописи киевского собора Федор Григорьевич пригласил известного иконописца Макария Самсоновича Пешехонова [7, с. 32], для которого узоры древнего храма стали образцом для декорирования икон.

С 1830 по 1853 г. Ф. Г. Солнцев путешествовал по городам России с целью этнографических зарисовок русской старины [2, с. 102]. Копируя заставки и буквы древних рукописных книг, художник в дальнейшем использует их в качестве прообразов для создания предметов декоративного искусства [17, с. 136]. Благодаря его труду выходит издание «Древности Российского государства» (1849–1853 гг.), ставшее ценным иллюстративным материалом для ученых и художников [17, с. 136]. По заданию Синода он приступает к созданию «лицевых Святцев», которые «соединили бы в себе академизм и иконопись» [2, с. 103]. Прориси «Святцев» и эскизы к иконостасам, созданные Федором Григорьевичем, использовались позднее мастерской Пешехонова [7, с. 33].

Ф. Г. Солнцев писал иконы и делал рисунки к образам других иконописцев [13, с. 41–50]. В конце 1840-х гг. он создал двенадцать икон святых Афонской горы для Исаакиевского собора [20, с. 38]. В январе 1856 г. в Академии Художеств при участии князя Г. Г. Гагарина по воле великой княгини Марии Николаевны открывается иконописный класс, возглавляемый Солнцевым [14, с. 303].

Возможно, что коллекция и увлечение великой княгини Марии Николаевны «итальянскими примитивами», их авторитет среди немецких мастеров религиозной живописи стали одной из причин применения декорирования золоченого фона на иконах из иконостасов Исаакиевского собора. В конце 40-х — начале 50-х гг. это явилось манифестацией как исторической преемственности императорской власти — памяти о походном иконостасе на лимонной камке, пожалованного императором Петром для первого Исаакиев-

ского собора, так и возврата к византийской традиции в трактовке середины XIX в [21, с. 518].

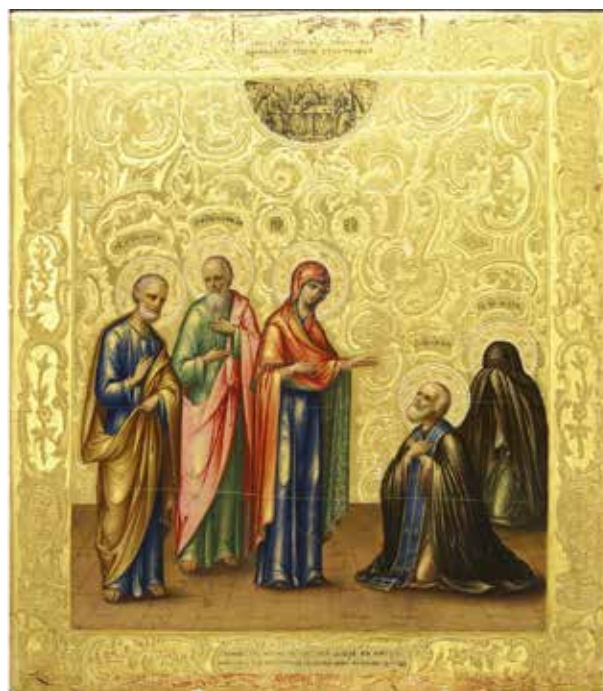
Если сравнить характер орнамента иконы Святой Екатерины, написанной Тимолеоном Неффом и оформление страницы молитвослова, созданного Ф. Г. Солнцевым [1, Ил. на с. 113], то можно увидеть некоторое сходство в использовании мотива тонкой выющейся плетенки. Подобный орнамент позже был повторен на иконах, написанных Т. Неффом для иконостаса церкви Святой Елизаветы в Висбадене, построенной в память племянницы императора Николая I — великой княжны Елизаветы Михайловны. Поскольку иконы главного собора России были написаны в масляной технике на холсте, то орнаментальный фон был создан при помощи золочения наклеенного на холст кварцевого песка [21, с. 518].

Кроме Солнцева, приверженцем русско-византийского стиля был князь Григорий Григорьевич Гагарин, заведующий иконописным классом при Академии Художеств. Князь способствовал распространению «византийского стиля» в церковном искусстве. Он считал, что наиболее ярко этот стиль выражался в иконах мастерской М. С. Пешехонова [7, с. 35]. В 1854 г. иконописцы его артели создали парные иконы «Спаситель на престоле» и «Богоматерь на престоле» из Государственного музея палехского искусства, где использовали мотивы орнамента Софийского собора в Киеве. Образа с гладким золоченым фоном оформлены расписной рамой в виде арки. Этот композиционный прием станет основой многочисленных поздних икон с орнаментальным фоном в технике цирковки или чеканки.

М. С. Пешехонов писал мерные иконы для новорожденных великих князей и княжон. Первым был образ Николая Чудотворца, созданный в 1843 г. для будущего наследника Николая Александровича. В 1856 г. Пешехонов становится иконописцем Императрицы Марии Александровны [7, с. 52]. В Государственном Эрмитаже сохранилась икона мученицы Анастасии, написанная мастером в 1860 г. для великой княжны Анастасии Михайловны, украшенная орнаментальным резным фоном в технике цирковки.

Мерные иконы композиционно восходят к образам Исаакиевского собора, на них также изображен один фронтально святой и отсутствуют орнаментированные поля. Икона Анастасии заключена в ювелирную раму. Возможно, украшенный фон был особым пожеланием августейших заказчиков. Макар Самсонович писал образа не только для Августейшей Фамилии, но и для Свяtitеля Николая Японского, валаамского игумена Дамаскина [7, с. 36] и многих других.

В мастерской Пешехонова использовалась техника цирковки и чеканки одновременно. Особенностью их исполнения является линия в центре побегов растительного орнамента, имитирующая технику ювелирного древнего оклада, исчезающая в многочисленных подражаниях [7, с. 69]. По мнению Ж. Г. Белик, мотивы орнаментов на иконах создавались «группой академиков во главе с Солнцевым и Васильевым» [7, с. 58]. Множество заказов приводят к разделению труда



**Ил. 7.** Явление Богоматери преподобному Сергию Радонежскому. 1861 г. Мастерская И. М. Пешехонова. Частное собрание.

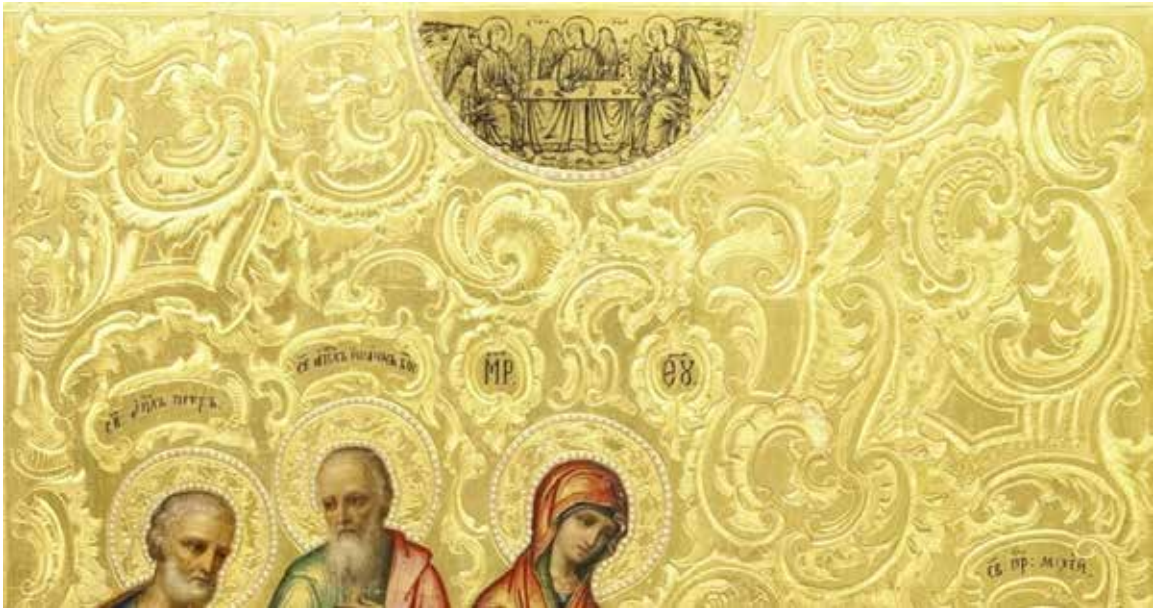
в артели, однако наиболее ответственные из них мастер исполняет сам [7, с. 56].

Благодаря Ф. Г. Солнцеву и академику В. В. Васильеву работы подобного рода распространились по всей Империи [7, с. 57]. Влияние мастерской Пешехонова сказалось на применении техники цирковки на золоченом фоне Валаамской иконы Богоматери, написанной в 1878 г. иеромонахом Алипием (Константиновым), обучавшимся в иконописном классе Академии Художеств и получившим серебряную медаль [8, с. 10, 115].

Роль украинской иконы с орнаментальным золоченым фоном в России XVIII в., возможно, оказала воздействие на характер иконописи такого крупного центра, как Троице-Сергиева Лавра. Основание иконописного класса в Троице-Сергиевой лавре в середине XVIII в. связано с архиепископом Арсением (Могилянским), который пригласил в качестве учителей иконописания своих земляков — малороссов: Николая Каменского и иеромонаха Павла Казановича. В связи с этим в Лавру была привнесены украинские традиции, «включая и традицию иконописную, которая была представлена стилем украинского барокко» [3, с. 366].

Позднее Иконописная школа Лавры, пережившая упадок, в 1846 г., вновь возрождается трудами митрополита Филарета (Дроздова) и архимандрита Антония (Медведева) [3, с. 372]. Конечно, возрожденная школа училась уже по иным образцам и ее второе отделение — мастерская [4, с. 193–194] работала в совершенно ином стиле, но созданные в XVIII столетии украинскими учителями и их русскими учениками иконы, несомненно, сохранились в монастыре. В 1861 г. в мастерской И. М. Малышева была создана икона «Явление Богоматери преподобному Сергию Радонеж-





**Ил. 8.** Явление Богоматери преподобному Сергию Радонежскому. 1861 г. Мастерская И. М. Малышева. Фрагмент. Частное собрание.

скому» (ил. 6, 7). Весьма важным для данного исследования представляется то, что орнамент золоченого фона иконы, не только старательно имитирующего мотивы барокко (все элементы неповторимы), но и в технике исполнения стремится подражать этому стилю. Мастер использует не только эйсус для графления, резцы для выборки левкаса, но и мини-инструменты, миниатюрные клюкарзы для того, чтобы имитировать складки барочных растений, их объем на плоскости. Эта имитация может быть связана со стилизаторским необарочным направлением середины XIX столетия, но также и знакомством с образцами подлинного барокко, с иконами на золоченом рельефном фоне украинского происхождения.

Готовясь возродить школу, митрополит Филарет и архимандрит Антоний командировали для обучения штатнослужащего Ивана Матвеевича Малышева в Санкт-Петербург в Императорскую Академию Художеств [3, с. 372–373], где он провел шесть лет в качестве вольноприходящего слушателя [3, с. 373]. Его первые иконы по возвращении в Лавру были созданы в академическом стиле, блестящие в техническом отношении, они больше походили на парадные портреты [3, с. 374]. Иконописец получил признание у Августейшей Фамилии, выполняя их многочисленные заказы [3, с. 376].

В 1860-х гг. Иван Малышев пишет образа на чеканном фоне с использованием эмали: «Царь Константин» 1862 г. по случаю чудесного спасения великого Князя Константина Николаевича для Варшавского кафедрального собора [5, с. 129]. В 1865–1866 гг. им были созданы иконы для иконостасов церкви Покрова и Марии Магдалины Мариинского женского монастыря «по золотому узорчатому чеканенному фону с эмалированным, по золоту, краскою бордюром» [5, с. 132]. В руководимой им мастерской с 1870-х гг. начинают использоваться орнаментированные позолоченные фоны

на иконах [3, с. 375]. Несмотря на упоминание применения эмалей, мастерская Малышева практически не использовала их в работах, о чем свидетельствуют иконы, о которых речь пойдет ниже.

Декоративный фон Малышева имеет определенную композицию: поля, выполняющие роль рамы во внутренних углах закруглены, подобно решению интерьеров стиля рококо, популярного в середине XIX столетия. Это отражено на иконах из частных собраний «Равноапостольная царица Елена» 1878 г. и «Явление Богоматери преподобному Сергию Радонежскому» ок. 1884 г. В некоторых случаях средник представляет собой овал, вписанный в прямоугольник, как на иконе «Преподобного Сергия Радонежского», созданной в мастерской Троице-Сергиевой Лавры, также хранящейся в частном собрании. Аналогичная композиция цировки встречается на образе «Преподобный Сергий Радонежский» 1889 г. Д. М. Корина из Государственного музея палехского искусства.

На Лазаревском кладбище Александро-Невской лавры над надгробием княгини Елизаветы Павловны Салтыковой (1802–1863 гг.) мраморном киоте, проект которого приписывается Г. Боссе, помещена Казанская икона с орнаментальным фоном в виде рапорта, имитирующем крестчатую ткань церковного облачения. Памятник датируется 1860–ми гг. Живопись самой иконы подвергалась поновлению. Лик Богоматери и Младенца смуглый, с графичными чертами. Это сближает икону с пешехоновскими образами [26, с. 254–255].

Вышесказанное свидетельствует о том, что орнаментальный иконный фон вошел в обиход Русской Церкви в 1860-х гг. Мастера своего дела М. С. Пешехонов и И. М. Малышев, работающие по высочайшим иным важным заказам, творчески подходят к исполнению орнамента на золоченом фоне. Каждое произведение неповторимо, хотя и узнаваема манера мастерской. С течением времени как явление, укорен-

нившееся в массовом церковном искусстве, претерпевает упрощение.

К концу XIX в. появляются иконы, фон которых имитирует оклад в русском стиле, украшенный эмалью. На примере образа преподобного Серафима Саровского начала XX в. из частного собрания Е. В. и С. Е. Поздняковы рассмотрели технологию создания орнаментального фона этого периода. Подобное решение можно увидеть и на иконе Николая Чудотворца. Рисунок имитировал конструкцию оклада и был создан при помощи не связанных с друг другом шаблонов [19, с. 43].

Прежде всего мастер прорисовывал наугольники, «затем серединные «накладки» полей, затем наносился рисунок с растительным орнаментом на полях и размечался шаг орнамента лузги... Для 16 элементов использовано 5 шаблонов, которые располагаются в соответствии с принципом зеркальной симметрии по одной (вертикальной) или двум — вертикальной и горизонтальной осям» [19, с. 43–44]. Растительный орнамент на полях чеканился при помощи штампа [19, с. 46]. Конструкция рисунка этого фона позволяла исполнять его разным мастерам [19, с. 46]. Таким образом, мастерские имели возможность создавать множество одинаковых икон, либо образов с различными сочетаниями декоративных элементов. Это давало возможность разнообразия или неповторимости при идентичных деталях. Мануфактурный способ изготовления орнаментального фона как нельзя лучше соответствовал капитализации мастерских конца XIX в., работавших на поток и создававших сотни икон в неделю [23, с. 165–167].

Таким образом, в результате исследования были сделаны следующие выводы.

Во-первых, техника орнаментации иконного фона изменялась вместе с развитием искусства иконописания. Наряду с живописью, резьба или чеканка по левкасу служила важным средством выразительности образа. Чеканщик выступал в роли соавтора произведения. Особые приспособления и инструменты использовались еще в эпоху итальянского религиозного искусства XIV в.: циркуль и чеканы различных видов, а также шаблоны. Имитируя оклад, декоративный фон нуждался в ювелирном инструменте.

Так, в рамках новгородской школы XV–XVI вв. применялись чеканы, линейка и циркуль. В эпоху барокко рисунок на левкасе, изображавший объемную барочную резьбу, требовал применения инструмента резчика: эйсмуса, резцов различных форм, клюкарз, циразиков, а также лекал. В середине XIX в. прославленные мастерские применяют инструменты резчиков для создания контуров рисунка и широко используют приспособления для чеканки. Дорогие заказные иконы из прославленных мастерских имеют уникальный характер, но широкое распространение техники ведет к упрощению. Позднее, в эпоху массового производства, когда икона создается мануфактурным способом, насущным методом становится комбинаторика, использующая повторяемые детали при помощи шаблонов и штампов.

Во-вторых, на сложение и развитие орнаментального фона русской иконы XIX столетия оказало влияние искусство открытого в ту эпоху «итальянского примитива», воспринимаемого как византийский образец в европейском понимании, что могло транслироваться через Академию Художеств. Иконы Исаакиевского собора с орнаментальным фоном несли не только мемориальное значение памятника первому иконостасу петровского храма, но и «византийского стиля» европейского образца.

В-третьих, «византийский стиль» в русской интерпретации, созданный Ф. Г. Солнцевым на основе орнаментов Софийского собора в Киеве и других памятников русской старины, поддерживался князем Г. Г. Гагариным. Два прочтения «византийского искусства» сливаются в мастерской М. С. Пешехонова и распространяются из нее по Российской Империи. Одновременно в Троице-Сергиевой Лавре работает мастерская И. М. Малышева, обучавшегося в иконописном классе Академии Художеств в Петербурге. Предыстория Иконописной школы Троице-Сергиевой лавры связана с украинским иконописанием эпохи барокко, использующим орнаментальный фон, которая позднее отражается на работах мастерской Малышева. Оба центра — Петербург и Троице-Сергиева лавра — исполняют орнаментальный фон в технике цировки и чеканки. В обоих случаях заказ индивидуален, а качество исполнения остается на высоте. Каждая мастерская имеет свой стиль. Оба направления, зародившиеся в различных условиях, послужили формированию разнообразия в искусстве орнаментального фона русской иконы на рубеже XIX–XX вв.

#### Список литературы

1. *Аксенова Г. В.* Русский стиль. Гений Федора Солнцева. М.: Слово /Slovo, 2009. 390 с.
2. *Аксенова Г. В.* Художник, археолог, академик. Жизнь и труды Федора Солнцева // Родина. 2004. № 3. С. 101–105.
3. *Армеева Л. А.* Петербургские страницы истории иконописной школы Троице-Сергиевой лавры: материалы VIII международной научно-богословской конференции, посвященной 70-летию возрождения Санкт-Петербургской Духовной Академии Актуальные вопросы современного богословия и церковной науки в 2-х частях. СПб.: Санкт-Петербургская Духовная Академия Русской Православной Церкви, 2017. С. 365–380.
4. *Армеева Л. А.* Училище иконописания при Троице-Сергиевой Лавре в 1885–1918 гг.: попытка возрождения традиционного иконописания // Вестник ПСТГУ. Серия V. Вопросы истории и теории христианского искусства. 2011. Вып. 2 (5). С. 193–206.
5. *Арсений, иеромонах.* Исторические сведения об иконописании в Троице-Сергиевой лавре // Сборник на 1873 г., изданный Обществом древнерусского искусства при Московском публичном музее. М.: Университетская типография (Катков и К<sup>о</sup>), 1873. С. 128–135.
6. *Бакушинский А. В.* Искусство Палеха. М.; Л.: Academia, 1934. 266 с.
7. *Белик Ж. Г.* Иконописное наследие мастерской Пешехоновых. М.: Индрик, 2011. 168 с.

8. *Большакова С. Е.* Иконы и настенные росписи Валаамского монастыря XVIII — начала XX веков: дис. ... канд. искусств. — СПб, 2002. — 269 с.
9. *Высоцкая Н. Ф.* Иконопись и алтарная живопись Беларуси XII–XVIII веков = Іканапіс і алтарны жывапіс Беларусі XII–XVIII стагоддзяў = Icon painting and altar painting of Belarus XII–XVIII centuries: [альбом: на русском, белорусском и английском языках / авт. текста и сост. Н. Ф. Высоцкая]. Минск. Беларусь, 2012. 231 с.
10. *Горбунов Ю. Е.* Старообрядческая иконопись Юго-Западной Украины и Бессарабии XIX — первой половины XX в. // Культура народов Причерноморья. 2001. № 24. С. 89–96.
11. *Гудыменко Ю. Ю.* Тимофей Андреевич Нефф (1804–1876 гг.), жизнь и творчество: дис. ... канд. искусств. — СПб, 2000. — 123 с.
12. *Гусарчук Д. М.* 300 ответов любителю художественных работ по дереву. М.: Лесн. пром-сть, 1986. 206 с.
13. *Евтушенко М. М.* Иконографическое наследие художника-археолога Федора Солнцева // Пасхальные чтения: Материалы Четырнадцатой Межвузовской научно-методической конференции. 2017. Ярославль: Литера, 2017. 188 с.
14. *Евтушенко М. М. Ф. Г. Солнцев* — руководитель иконописного класса при Санкт-Петербургской Православной Духовной Семинарии // Вестник Санкт-Петербургского Университета. Серия 2. История. Вып. 1. С. 298–305.
15. *Зиновьев Н. М.* Искусство Палеха – 2-е изд. Л.: Художник РСФСР, 1975. 246 с.
16. *Кириченко Е. И.* Архитектурные теории XIX века в России. М.: Искусство, 1986. 344 с.
17. *Кириченко Е. И.* Русский стиль: Поиски выражения нац. самобытности. Народность и национальность. Традиции древнерусского и народного искусства в рус. искусстве XVIII – начала XX в. М.: Галарт АСТ, 1997. 430 с.
18. *Поздняков Е. В., Позднякова Д. Ю.* Иконостас придела в честь иконы Божией Матери «Знамение» храма Священномученика Климента Папы Римского на Пятницкой в Москве. Опыт типизации // Вестник МГХПА. 2011. № 1. С. 187–192.
19. *Поздняков Е. В., Поздняков С. Е.* Художественно-декоративное оформление русских икон начала XX в. / Современные тенденции развития изобразительного, декоративно-прикладного искусства и дизайна. Магнитогорск: Магнитогорский государственный технический университет им. Н. Г. Носова. 2015. С. 42–47.
20. *Преображенский П.* Исаакиевский собор: История постройки храма, его святылища и худож. достопримечательности [По поводу 75-летия его возобновления] с 110 ил., планом и фотохемиграфич. воспроизведениями худож. достопримечательностей храма. СПб.-М.: т-во М. О. Вольф, 1894. 40 с.
21. *Сергеева Е. В.* К вопросу о происхождении орнаментального фона в русской иконописи XV–XIX вв.: сборник научных статей междунар. науч.-практ. конф. Месмахеровские чтения — 2021. СПб: Санкт-Петербургская государственная художественно-промышленная академия имени А. Л. Штиглица, 2016. С. 511–520.
22. *Соболев Н. Н.* Набойка в России: История и способ работы. М.: Типография Товарищества И. Д. Сытина, 1912. 108 с.
23. *Тарасов О. Ю.* Икона и благочестие: Очерки икононого дела в имп. России. М.: Прогресс-культура, Традиция, 1995. 495 с.
24. *Тарасов О. Ю.* Модерн и древние иконы: от святыни к шедевру: очерк. М.: Индрик, 2016. 283 с.
25. Техника художественной эмали, чеканки иковки: учеб. пособие для высш. и сред. худож.-пром. учеб. заведений / *Флеров А. В.* и др. М.: Высш. школа, 1986. 190 с.
26. *Алексеев А. А., Пирютко Ю. М., Рытикова В. В.* Художественное надгробие в собрании Государственного музея городской скульптуры: науч.кат.т.3: Некрополь XVIII в. СПб.: Гос. музей гор. скульптуры-Союз-Дизайн, 2006. 334 с.

## E. V. Sergeeva

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

### RELATIONSHIP OF STYLE AND TECHNIQUE OF BACKGROUND ORNAMENTATION ICONS OF THE MIDDLE XIX — BEGINNING XX CENTURIES

For the first time, the author analyzes the technique and techniques for decorating the background on Russian icons of the mid-19th — early 20th centuries in the context of the development of the “Byzantine style” as a return to national origins. A comparative analysis of the execution of ornament in various schools of icon painting is carried out. The stages of the formation of the technique of carving and chasing on levkas in the Italian art of the XIV century, Novgorod Rus of the XV–XVI centuries, the Ukrainian and Belarusian baroque of the XVII–XVIII centuries, the Vetka Old Believer and Russian late icons are studied. Participation in the creation of the icon-painting image of a professional chaser is confirmed. The sources of the ornament of the background of the icon of the Synodal period as a fusion of the European and Russian interpretations of the “Byzantine style” in the workshop of S. M. Peshekhonov in St. Petersburg. The activity of the workshop and I. M. Malysheva in the Trinity-Sergius Lavra and her connection with the Ukrainian icon of the Baroque era. The dating of the beginning of the widespread use of the gilded background ornamentation technique in the 1860s is substantiated.

**Keywords:** icon, ornamental background, Byzantine style, chasing, patterning, F. Solntsev, S. Peshekhonov, I. Malyshev.

#### References

1. Aksenova G. V. Russian style. The genius of Fyodor Solntsev. M.: Slovo / Slovo, 2009. 390 p. (in Rus.).
2. Aksenova G. V. Artist, archaeologist, academician. Life and works of Fyodor Solntsev // Homeland. 2004. No. 3. pp. 101–105 (in Rus.).
3. Armeeva L. A. Petersburg pages of the history of the icon-painting school of the Trinity-Sergius Lavra: Proceedings of the VIII international scientific and theological conference dedicated to the 70th anniversary of the revival of the St. Petersburg Theological Academy Actual questions

- of modern theology and church science: in 2 parts. SPb.: St. Petersburg Theological Academy of the Russian Orthodox Church, 2017. pp. 365–380 (in Rus.).
4. Armeeva L. A. School of icon painting at the Trinity-Sergius Lavra in 1885–1918: an attempt to revive traditional icon painting // Bulletin of PSTGU. Series V. Questions of history and theory of Christian art. 2011. Issue. 2 (5). pp. 193–206 (in Rus.).
  5. Arseny, hieromonk. Historical information about icon painting in the Trinity-Sergius Lavra // Collection for 1873, published by the Society of Old Russian Art at the Moscow Public Museum. M.: University Printing House (Katkov and K<sup>o</sup>), 1873. pp. 128–135 (in Rus.).
  6. Bakushinsky A. V. Art of Palekh. — M.; L.: Academia, 1934. 266 p. (in Rus.).
  7. Belik Zh. G. Iconic heritage of the Peshekhonovs' workshop. M.: Indrik, 2011. 168 p. (in Rus.).
  8. Bolshakova S. E. Icons and wall paintings of the Valaam Monastery of the 18th — early 20th centuries: dis. ... Cand. art history. — SPb, 2002 (in Rus.).
  9. Vysotskaya N. F. Iconography and altar painting of Belarus XII–XVIII century album: in Russian, Belarusian and English / ed. text and comp. N. F. Vysotskaya]. Minsk Belarus, 2012. 231 p. (in Rus.).
  10. Gorbunov Yu. E. Old Believer icon painting of South-Western Ukraine and Bessarabia in the 19th — first half of the 20th century. // Culture of the peoples of the Black Sea region. 2001. No. 24. pp. 89–96 (in Rus.).
  11. Gudymenko Yu. Yu. Timofey Andreevich Neff (1804–1876), life and work: dis. ... Cand. art history. — SPb, 2000. — 123 p. (in Rus.).
  12. Gusarchuk D. M. 300 answers to a lover of artwork on wood. M.: Lesn. prom-st, 1986. 206 p. (in Rus.).
  13. Yevtushenko M. M. Iconographic heritage of the artist-archaeologist Fyodor Solntsev: Easter readings: Materials of the Fourteenth Interuniversity Scientific and Methodological Conference. 2017. Litera, 2017. 188 p. (in Rus.).
  14. Evtushenko M. M. F. G. Solntsev — head of the icon painting class at the St. Petersburg Orthodox Theological Seminary // Bulletin of St. Petersburg University. Series 2. History. Issue. 1. pp. 298–305 (in Rus.).
  15. Zinoviev N. M. Art of Palekh — 2nd ed. L.: Artist of the RSFSR, 1975. 246 p.
  16. Kirichenko E. I. Architectural theories of the XIX th century in Russia. M.: Art, 1986. 344 p. (in Rus.).
  17. Kirichenko E. I. Russian Style: The Search for Expression of the Nat. identity. Nationality and nationality. Traditions of Old Russian and Folk Art in Rus. art of the XVIII — early XX century. M.: Galart AST, 1997. 430 p. (in Rus.).
  18. Pozdnyakov E. V., Pozdnyakova D. Yu. The iconostasis of the side-chapel in honor of the Icon of the Mother of God “The Sign” of the Church of the Holy Martyr Clement of the Pope on Pyatnitskaya in Moscow. Experience of typification // Bulletin of MGHPA. 2011. No. 1. pp. 187–192 (in Rus.).
  19. Pozdnyakov E. V., Pozdnyakov S. E. Artistic and decorative design of Russian icons of the early XX century / Modern trends in the development of fine, decorative and applied arts and design. Magnitogorsk: N. G. Nosov Magnitogorsk State Technical University, 2015. pp. 42–47 (in Rus.).
  20. P. Preobrazhensky Cathedral of St. Isaac: The history of the construction of the temple, its sanctuary and artist. sights [On the occasion of the 75th anniversary of its renewal]: 110 il., plan, and photochemigraphic. reproductions of the artist. sights of the temple. SPb.-M.: M. O. Wolf, 1894. 40 p. (in Rus.).
  21. Sergeeva E. V. To the question of the origin of the ornamental background in Russian icon painting of the XV th — XIX th centuries: materials of the international. scientific-practical Conf. Mesmakherovskie readings — 2021. SPb.: A. L. Stieglitz St. Petersburg State Academy of Arts and Industry, 2016. pp. 511–520 (in Rus.).
  22. Sobolev N. N. Naboyka in Russia: History and Way of Work. M.: Printing House of the I. D. Sytin Partnership, 1912. 108 p. (in Rus.).
  23. Tarasov O. Yu. Icon and piety: Essays on the icon business in the emp. Russia. M.: Progress-culture: Tradition, 1995. 495 p. (in Rus.).
  24. Tarasov O. Yu. Modern and ancient icons: from shrine to masterpiece: sketch. M.: Indrik, 2016. 283 p. (in Rus.).
  25. Technique of artistic enamel, chasing and forging: textbook. manual for higher. and Wednesday art-prom. study. institutions / A. V. Flerov and others. M.: Higher school, 1986. 190 p. (in Rus.).
  26. Alekseev A. A., Pirutko Yu.M., Rytikova V. V. Artistic gravestone in the collection of the State Museum of Urban Sculpture: scientific cat.t. 3: Necropolis of the XVIII th century. SPb.: State. museum of mountains. sculpture, Soyuz-Design, 2006. 334 p. (in Rus.).

## ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЕ

УДК 821.161.1

DOI 10.464181/2079–8202\_2021\_2\_11

М. А. Александрова

Нижегородский государственный лингвистический университет им. Н. А. Добролюбова (НГЛУ)  
603155 РФ, Нижний Новгород, Минина, 31а

## КЛАССИЧЕСКАЯ РОЗА В РЕЦЕПЦИИ РУССКИХ ПОЭТОВ XX ВЕКА

© М. А. Александрова, 2021

В статье показано, как позднее усвоение русской культурой образа розы обусловило его дальнейшую судьбу. Ставя вопрос об источниках образа розы в русской лирике XX века, мы уделяем особое внимание восприятию пушкинской эпохи на рубеже столетий, в послереволюционной России, в ситуации изгнания, в период позднесоветской ностальгии по «золотому веку». Прослежена трансформация классических мотивов «увядшей розы» и «розы в снегах». Рассмотрены случаи полемической интерпретации классического образа, которые оборачиваются утверждением высокого статуса розы.

**Ключевые слова:** Пушкин, «золотой век», «русская роза», Блок, Набоков, Ходасевич, Ахматова, Кушнер, Самойлов, Ахмадулина, Межиров, ностальгия, контекст.

Роза занимает особое место в репертуаре образов, унаследованных русской лирикой XX в. от классической эпохи. Близка ли современному художнику старинная традиция флористических иносказаний или же он стремится к «вещественности и как бы первоначальности <...> словесных образов» [1, с. 138–139], может ли один «перечислить пять значений символа “роза”, другой — двадцать пять» [2, с. 18], само это слово безошибочно отмечается творческим и читательским сознанием в качестве «преимущественного носителя расширительного смысла» [2, с. 18]. Характер современного смыслового расширения во многом предопределён теми обстоятельствами, в которых произошло исторически позднее усвоение образа розы отечественной литературой.

Русский фольклор «знает розу лишь в неясных очертаниях», роза «не вошла в нашу песенную флору, как на западе» [3, с. 136–137]. И античная символика розы, многократно опосредованная в позднейшей культуре («От Афродиты и Адониса путь был долгий, и новое <христианское> освещение не всегда одолевало старое понимание образа» [3, с. 139]), и нормативная поэтика розы, выработанная европейским классицизмом, и предромантическое обновление традиционных флористических образов — всё это наследие было воспринято европеизирующейся русской культурой в краткие сроки. Пушкинское поколение застало ситуацию, когда в поэзии одновременно цвели «розы Феокрита», усвоенные романтической ориенталистикой «розы Гафиза», «*rosa mystica* западного <средневекового> иносказания» [3, с. 136]. Обращалась русская поэзия и к этикетному «языку цветов» — переработанному французским сентиментализмом восточному «села-

му», где роза занимала важное место [4, с. 14–98]. Флоропоэтика 1810–1820-х гг. «избирательно ориентировалась в этой множественности источников» [4, с. 238], а границы традиционных контекстов зачастую размывались; так, для Батюшкова характерны «комплексные по семантике флорообразы, соединяющие разные интерпретационные контексты: восточные, мифологические, магические, эмблематические» [4, с. 291].

В литературе 1820-х гг. уже намечается переход от образности эмблематически-символического характера к ассоциативно-символической флоропоэтике [4, с. 240]; благодаря перестройке поэтического мышления «содержание символа <розы> стало другое, более отвлечённое, личное, нервное, расчленяющее» [3, с. 132]. Современники Пушкина, свободно владевшие языком цветочных топосов, достигали эстетического эффекта «за счёт верно найденного баланса между узнаваемостью темы и оригинальностью её интерпретации» [5, с. 362]. Сказанное полностью относится и к актуализации таких популярных топосов европейской поэзии, как «губящий розу холод» и «цветы поэзии, недоступные власти холода»: «*Ни вьюги, ни морозы // Цветов твоих не истребят // Бог лиры, бог любви и музыки мне твердят: // В саду Горация не увядают розы*»<sup>1</sup> [6, с. 240]. «Общие места» получили национальную окраску благодаря рефлексии о неизбежном для русского языка созвучии противоположностей. С одной стороны, Вяземский сетовал на «принудительность» рифмы: «И, в самый летний зной в лугах срывая розы, // Насиль-

<sup>1</sup> Курсив в цитатах здесь и далее мой (М.А.).

ственно пригнать с Уральских гор морозы» [7, с. 125]. С другой стороны, рифма «розы — морозы» получала принципиальное значение в контексте идеи расцвета молодой «северной поэзии», диалогически связанной с древней культурной традицией: «Россия <...> оказывалась тем „благодатным“ краем, который, по закону единства противоположностей, был естественным и полноправным последователем блистательных успехов культуры „полуденных стран“» [8, с. 8].

Пушкин канонизировал шутку о розах, цветущих вопреки русскому климату («Читатель ждёт уж рифмы *розы...*» [9, с. 93]), однако любил подобные оксюморонные сочетания: «...Но бури севера не вредны русской розе // Как жарко поцелуй пылает на морозе! // Как дева русская свежа в пыли снегов!» [10, с. 128]; «Люблю зимы твоей жестокой // Недвижный воздух и мороз, // Бег санок вдоль Невы широкой, // Девичьи лица ярче роз» [11, с. 382]. Тот же контраст определяет своеобразие метафоры поэтического творчества в адресованном Дельвигу стихотворении: «Кто на *снегах* возрастил Феокритовы *нежные розы*? // В веке *железном*, скажи, кто *золотой* угадал?» [10, с. 113]. Показательно, что «Дельвиг не был „певцом русской зимы“, напротив — и вот именно зима появляется как контрастный мотив в стихотворной загадке Пушкина» [12, с. 217]; именно русские снега дают почувствовать всю нежность классической розы. Благодаря соединению климатического и мифологического мотивов, игре с прямым и переносным значением *снегов* усложняется представление об отношениях поэта с «веком железным»: зимняя суровость мира воспринимается как творческий вызов, а возвращение *роз на снегах* — как ответный гармонизирующий жест. В истории русской поэзии пушкинская «загадка Сфинкса» сыграла пророческую роль [13, с. 115].

В литературной перспективе столь же значим диалог Пушкина с Веневитиновым, чьё стихотворение «Три розы» иллюстрирует философский тезис о бренности наиболее прекрасного: роза как «вдохновенье соловья» цветёт сызнова для каждого поэта, алая роза утренней зари «с каждым днём цветёт опять», но роза любви, олицетворённая в юной деве, «скоро вянет: // Она пуглива и нежна, // И тщетно утра луч проглянет — // Не расцветёт опять она» [14, с. 94]. Пушкин разрешает коллизию красоты и бренности, непринуждённо снимая аллегорическое «задание»: «Есть роза дивная: она // Пред изумлённою Киферой // Цветёт, румяна и пышна, // Благословенная Венерой // Вотще Киферу и Пафос // Мертвит дыхание мороза, // Блестит между минутных роз // Неувядаемая роза...» [10, с. 10]. Мороз, поражающий *Киферу и Пафос*, окончательно превращается в метафору «суровой реальности» (параллель к снегам «железного века» в «Загадке Сфинкса»). Литературный контекст позволяет догадываться, что *неувядаемая роза* — творение художника, подарившего земной красоте жизнь нетлен-

ную<sup>2</sup>; при этом иносказание не подчиняет образную пластику, роза предстаёт воистину *дивной*.

Хотя для поэзии второй половины XIX в. характерно освоение новых флористических объектов и смена «парадигмы растительной образности» [16, с. 18], роза остаётся как самым «литературным», так и самым популярным цветком. Уникальный розариум создан Афанасием Фетом, чьё творчество «можно рассматривать как завершающий этап эволюции флоросемантики в русской классической поэзии» [16, с. 54]: «Роза у Фета сочетает в себе зримые растительные приметы и традиционную метафорику, которые в индивидуальной поэтической ткани его произведений нередко наполняются предсимволистскими смыслами» [16, с. 48]; «Восточное и западное, метафора и символика розы сливаются у Фета в онтологическом единстве, создавая неомифологему. <...> Ни у кого, кроме Фета, роза не включается в столь многообразные диалогические отношения, и по разнообразию семантических возможностей стихи поэта о розе создают истинную энциклопедию» [16, с. 54].

Новый этап в литературной судьбе розы начался бурным образотворчеством символистов, и вновь великий поэт стал творцом уникального мира, населённого «знакомыми незнакомками». По убеждению В. Ф. Мурьянова, никто из русских поэтов, «за исключением, пожалуй, Вячеслава Иванова», не может соперничать с Александром Блоком «по пристрастию к розам и виртуозности использования этого на редкость ёмкого образа» [17, с. 98]. Атмосфера культа розы повлияла даже на Маяковского, чья полемика с изощрённой флоропоэтикой модернизма и классическими «розами, грёзами» разрешилась признанием: «Поэзия — это сиди и *над розой ной...* // Для меня // *невыносима* мысль, // что *роза выдуманна не мной*» [18, с. 107] (см. об этом подробно: [19, с. 18–25]).

Таким образом, поэтические открытия в этой сфере следовали одно за другим. Однако литературное сознание XX в. (чем дальше, тем более уверенно и однозначно) ассоциировало розу с поэзией Пушкина и его современников. Именно их розы стали поводом для самоопределения или непосредственным источником вдохновения множества несходных между собой поэтов. Мифологизация пушкинской эпохи в качестве русского «золотого века» поддерживала эту тенденцию на протяжении столетия.

Любопытна субъективная история «русской розы» в рецензии Владимира Набокова (1931) на книгу товарища по изгнанию Антонина Ладинского: фетовская поэтика розы трактуется как «избыточная» («пышно, росисто и уже немного противно»); «надменные» розы Надсона удостаиваются краткой иронической реплики; любимый с юности Блок предстаёт антиподом всех, кто профанировал розу в своих литературных «дачных садах», но символистская роза, которая «чернела в золотом вине или сквозила мистической белизной» [20, с. 2], явно не вызывает эстетического сочувствия.

<sup>2</sup> Такому пониманию не противоречит предположение о мадригальном характере текста [15, с. 83–88].

И лишь розы поэта-изгнанника признаны состоящими в родстве «с первыми, классическими»; одобрительно процитирован текст героя рецензии: «...к морозу рифма роза с державинских времён» [20, с. 2]. Между тем Александр Блок едва ли не первым выразил на «языке розы» представление о культурно-исторической иерархии, создал «образ любовно хранимого, но обречённого наследия золотого века» [13, с. 115]: «Старинные розы // Несу, одинок, // В снега и морозы, // И путь мой далёк. <...> И где, запоздалый, // Сыщу я ночлег? // Лишь розы на талый // Падают снег» [21, с. 171]. Поэтическая формула «старинные розы» предвосхищает новую функцию образа, вызванную к жизни тем чувством разрыва времён, которое было отрефлектировано русской культурой дважды — на рубеже столетий и с началом «настоящего двадцатого века» (Ахматова).

Ходасевич в «Петербурге» (1925) превратил метафорические *снега севера* в образ мира после катастрофы («вестница в цветах») является «в тьме гробовой, российской», путь поэта лежит «через ледяной канал») и заявил о жажде творить в разгар исторической стужи, чтобы привить «классическую розу // К советскому дичку» [22, с. 155]. Примечательно, что ещё у Майкова этот эпитет мог возникнуть лишь в античном контексте: «О розы Пестума, классические розы!» [23, с. 115]; но *классическая роза* Ходасевича безошибочно прочитывается как отсылка к пушкинским *розам на снегах*. Возводя именно их в ранг классических, поэт переносит внимание с утраты «золотого века» на прототипический, «образцовый» характер той лирической ситуации, которая очерчена Пушкиным для своего поколения.

По мнению О. Ронена, Ахматова во второй части диптиха «Городу Пушкина» (1957) возразила «на давнее горделивое утверждение Ходасевича», «без гнева и пристрастия говоря об одичании поэтической культуры, взращённой в золотой век, и тщете всяких иллюзий на этот счёт» [13, с. 65]: «Одичалые розы пурпурным шиповником стали, // А лицейские гимны всё так же заздранно звучат» [24, с. 236]. Но контекст ахматовской поэзии не подтверждает предложенного О. Роненом толкования. В мире Ахматовой дикорастущие цветы вовсе не отнесены к «низшей» сфере жизни [25, с. 725–743], а шиповник иерархически не уступает розе [26, с. 69–78]–[27, с. 90–99], символизируя высшее напряжение сил в любви и творчестве: «Шиповник так благоухал, // Что даже превратился в слово» [24, с. 221]. Поэтому «царскосельское» стихотворение включает шиповник — предка розы и её потомка — в «поэтический миф бессмертия культуры» [28, с. 125]. Идея преемственности непосредственно воплощается в обновлении классического мотива увядшей розы: роза не гибнет в суровом мире, но «дичает», перерождается в *пурпурный шиповник*, чью жизненную силу выражает интенсивный цвет (подобие «неистового» благоухания в цикле «Шиповник цветёт»).

Полемика с традиционным поэтизмом многократно возобновлялась, но и она парадоксальным образом увековечивала *неувядаемую розу* — самим фактом апелляции к ней. Так, Александр Кушнер

противопоставляет Царскосельскому ландшафту с розами образ запущенного сада: «Помню садик тенистый, лицейский, // Сладкий запах как будто летейский, // Неужели крапива? Увы // Острый, жгучий, горячий, злодейский, // Пыльный дух подзаборной травы» [29, с. 221]. Крапива, кажется, вполне торжествует над розами: «Непреклонна, угрюма, пушиста // *Что там розы у ног лицеиста?* // Принесли их — они и лежат. <...> *Гуще, жарче её аромат*» [29, с. 221]. Полный смысл полемического выпада раскрывается в большом литературном контексте. Ближайший для Кушнера источник — ахматовская строка: «И крапива запахла, как розы, но только сильнее» [24, с. 150]; дальний фон образует антитеза «розы — крапива» в шуточных стихах молодого Пушкина и арзамасцев.

Лирика XX в. наследовала «розы и морозы, обречённые друг другу божественной шуткой» [30, с. 391]: «Над розами творится суд в тиши, // мороз кончины им сулят прогнозы // Не твой ли ямб, любовь моей души, // шалит, в морозы окуная розы?» [30, с. 242]; «Что мы добавим к солнцу и морозу? // Не то, не то! Не блеск, не лёд над ним // Я жду! Отдай обещанную розу! // И роза дня летит к ногам моим» [31, с. 19]; «И роза и мороз друг в друга влюблены» [32, с. 146]. Давид Самойлов для того и демонстрирует сопротивление читательским ожиданиям, чтобы подтвердить союз зимы и розы: «Лихие, жёсткие морозы, // Весь воздух звонок, словно лёд // Читатель ждёт уж рифмы „розы“, // Но, кажется, *напрасно ждёт*. <...> Повторов нет! Неповторимы // Ни мы, ни ты, ни я, ни он // Неповторимы эти зимы // И этот лёгкий ковкий звон, // И этот нимб вокруг берёзы, // Как вкруг апостольской главы... // Читатель ждёт уж рифмы „розы“? // Ну что ж, *лови её, лови!*...» [33, с. 256–257]. Образы этого ряда — контрастная параллель к блоковским *розам*, падающим *на снег*: вопрос о поэтическом наследовании решается без трагического напряжения и без притязаний на то, что пушкинские «звуки повторятся» [33, с. 257] в ком-либо из стихотворцев нового поколения. Заведомое неравенство с гением смягчается благодаря самому Пушкину, вдохновляющему потомков на артистическую игру.

О неистощимости мотива *роза в снегах* говорит опыт Владимира Кострова: «Мы на тяге ракетной берёзовых дров // Улетим далеко от мороза // Расцвела знаменитая *Роза ветров* — // *Наша русская роза*» [34, с. 107]. Прикладная метафора *Роза ветров*, произведённая от векторной картографической диаграммы, оборачивается той самой розой, за которой «странствователь» Батюшкова «пошёл в снега Гиперборея» [6, с. 249]. Образ-оксюморон получает пластическую конкретность благодаря разнообразным вещественным проекциям поэтизма; это и «розаны» на старомодном фарфоре, и воронкообразные следы вьюги на отвердевшем насте: «Всё дымы в горностаеях, // Тайга в хрусталах // И дулёвский фарфор по затонам // Дикий белый цветок на продутых полях // *Завязался крахмальным бутон*». Наконец, преображён классический мотив бренности розы; если *минутным розам* пушкинской эпохи угрожала стужа, то *нашей русской розе* опасно

веяние тепла: «От востока до запада дверь заперта, // И закрыта для тёплого юга // Нет на свете прекраснее песни, чем та, // Что поёт ночью вьюга // Этот вечный мотив просвисти наугад, // Где поленья смеются и плачут // Там, где *белую клумбой* стоит снегопад, // Там, где *белые призраки* пляшут». Северная *призрачность* по-новому воплощает идею преходящей земной красоты: «Это север сугробный разводит гармонь // Это кончится летом // Это танец, // Который там пляшет огонь, // Это — белая музыка волчьих погонь, // Это то, // Что морозный распаренный конь // *Выдыхает букетом*» [34, с. 107].

Новейшая история розы подтверждает, что «усиление традиционности в поэзии 20-го века есть способ преодоления каноничности: *канон задаётся, традиция выбирается*»; отсюда иной (по сравнению с былыми эпохами) характер «вторичных» и «книжных» образов-мотивов: они «больше бросаются в глаза — именно потому, что „показаны“, индивидуально осмыслены и прочувствованы, а не просто присутствуют как неизбежная дань канонам. Эти мотивы выведены на уровень „сообщения“, а не оставлены в ряду „языковых“ норм, и „книжность“ их потому и заметна, что опредмечена и фактически преодолена» [35, с. 249]. Упразднение «специально поэтического языка» (Л. Я. Гинзбург) обусловило большую, чем прежде, стилевую активность розы, подарило ей способность преобразовывать самые разнообразные контексты. Наиболее «литературный» цветок, обречённый, казалось бы, порождать штампы, оказался неисчерпаем по своему эстетическому потенциалу.

В лирике Кушнера объектом рефлексии становится классическая царственная роза; торжественность её облика провоцирует дерзость «с оглядкой»: «Над кустом // Задержаться и жестом небрежным // Потрепать две-три розы *тайком*: // Пусть в наряде своём белоснежном // Проще держатся. Словно урок // Преподавать, *не краснея*, природе: // „Так, свободней! И чуточку вбок! // В этом роде“». Любование розой осложнено «противочувствием», которое, впрочем, знает собственный предел: «Словно эта естественность есть // В нас, прохожих, а ей — не достало: // „Не сжиматься! Не ёжиться! Цвесь // Как попало“ // Это ты-то, до сотых долей // Уточняющий каждое слово, // Шепчешь ей: // „Будь небрежна, пышна, бесптолкова!“» [36, с. 215]. «Урок» розе оборачивается смирением перед ней.

Эстетическая ценность подвергается испытанию на пределе возможного в стихотворении Кушнера «Если камешки на две кучки спорных...», где розы включены в метафорику «нового Рима»: «Слышен шелест чужого разговора // Колоннада изогнута, как в Риме // Здесь цветут у Казанского собора // *Трагедийные розы в жирном гриме* // Счастье — вот оно! Театральным жестом // *Тень скользнёт по бутонам и сплетеньям* // Марциал, пусть другие ездят в Пестум, // Знаменитый двукратным роз цветеньем» [36, с. 247]. Среди фасадов и декораций «умышленного города» *розы в жирном гриме* — растительная бутафория, но именно в этом шаржированном облике

они дают плоть *тени скользящей* — бессмертному вездесущему духу мировой культуры. «Прототип» образа культурной преемственности — насаждение роз в «северном нашем краю» [29, с. 221] — наглядно оживает и в любимой кушнеровской метафоре «Аполлон в снегу»: «Небожитель, морозом дыша, / Пальму первенства нам отдаёт // Эта пальма, наверное, ель, // Обметённая инеем сплошь...» [36, с. 222].

По-своему испытывает возможности традиционного поэтизма Давид Самойлов в двухчастном цикле «Стихи о Польше». Сначала роза становится атрибутом «красивой смерти», старинной шляхетской гордости, явившей себя в трагическом 1939-м: «Вперёд на прицел и на целик // В шеренге завязтых рубак // Шагал молодой офицерик // С улыбкой и розой в зубах // Он шёл впереди не для позы // Он просто хотел умереть // Он жить не хотел без улыбки и розы — // С улыбкой и розой хотел умереть» [32, с. 212]. Картинность проявлений польского духа — анахронизм для Второй Мировой войны, польский *офицерик*, гибнущий «в начале последнего дня» [33, с. 213], предстаёт носителем героических иллюзий. Однако по мере движения к финалу первого стихотворения эмоциональный тон меняется. В итоге *молодого офицерики с розой* метонимически представляет *юная роза*: «Казалось, что смертное тело // Намного сильнее души... // И юная роза летела // На каменные блиндажи» [33, с. 213]. Контекстуальная синонимия *розы* и *души* наделяет их общим признаком — *юная душа*, антитеза *смертное тело* — *душа* подразумевает *бессмертные души* и *бессмертные розы*.

Эта логика, словно размыкающая безотрадную ситуацию, определяет переход ко второй части цикла, где лирическое движение направлено в даль легендарного прошлого: оно оживлено стихами польского классика в устах панны Марыли и звуками фортепьяно под её руками. К «беспомощной и гордой» панне переходит эпитет *розы* — *юная*: «...юная сестрица // Мне стихи читала в это время». Ожидаемая метафора *дева-роза* реализуется не напрямую, но через образ *девы-Польши*: «И сжимал я в тайном трепетанье // Польшу сеймов, королей, мазурки, // Бледных панны, Мицкевича, востаний» [33, с. 214]. Идеальность *бледных панны* на житейском уровне предстаёт как болезненность («Ах, моя чахоточная панна!»), и оба воплощения *юной Польши*, книжное и реальное, отсылают по контрасту к польской красавице Пушкина и Мицкевича, что «как роза румяна» [10, с. 257]. «Бледные» проекции вечно юной легенды не ослабляют её обаяния. Ассоциативное богатство *розы* обеспечивает единство сложнейшего контекста — культурного, исторического, психологического.

Образ *розы* в любом современном контексте неизбежно получает колорит «литературности» и «старинности». Однако ностальгия по русскому «золотому веку», характерная для позднесоветской эпохи, располагала к тематизации этих свойств, что и происходит в стихотворении Александра Межирова с программным заглавием «Старинное»: «Ездили на тройках в „Яр“, // При свечах сидели поздно, // И покрылась



воском бронза, // Диких роз букет увял». Утончённое благородство старины воплощено в цветовом эпитете, который оказывается не столько изображающим, сколько оценочным: «Бледно-розового цвета // Роза дикого куста». Бледная роза последовательно развешивается, чтобы стать в итоге драгоценным пеплом: «Но когда увяла эта // Бледно-розового цвета // Роза дикого куста, // — Не увяла красота // Но едва увянув, сразу // Стала краше во сто крат // Розы пепельные в вазу // Опусты — пускай стоят». В финале розы символизируют всю сладость ностальгического чувства: «Жизнь ослабла. Смерть окрепла // Но прекрасен ворох пепла // Так забудь дорогу в „Яр“, не печалься о разрыве: // Стал букет ещё красивей, // Оттого что он увял» [37, с. 59].

Каждый из поэтов второй половины XX в. выбирал собственный путь реализации потенциала классического образа, а некоторые (как автор «Старинного» и Кушнер, известный своей антиностальгической позицией) оказывались антиподами. Тем не менее это был единый в самом многообразии процесс, отразивший потребность в общепонятном культурно-историческом символе. Частные символические значения розы, характерные для поэзии прошлого (прежде всего для пушкинской эпохи), могли быть востребованы современной лирикой, но главным содержанием образа стала идея высших ценностей, ведущей функцией — поддержание диалога с культурой «золотого века».

#### Список литературы

1. Эткинд Е. Г. Проза о стихах. СПб.: Академ. проект, 2001. 352 с.
2. Гаспаров М. Л. Поэтика «серебряного века» // Русская поэзия «серебряного века» 1890–1917: Антология. М.: Наука, 1993. С. 5–44.
3. Веселовский А. Н. Избр. статьи. Л.: ГИХЛ, 1939. 572 с.
4. Шарафадина К. И. «Алфавит Флоры» в образном языке литературы пушкинской эпохи (источники, семантика, формы). СПб.: Петербургский ин-т печати, 2003. 309 с.
5. Мазур Н. Н. Ещё раз о деве-розе // Пушкинские чтения в Тарту. Вып. 4. Тарту: Tartu Ülikooli Kirjastus, 2007. С. 345–378.
6. Батюшков К. Н. Сочинения: в 2 т. Т. I. М.: Худож. лит., 1989. 511 с.
7. Вяземский П. А. Стихотворения. 2-е изд. Л.: Совет. писатель, 1958. 508 с.
8. Кошелев В. А. Историческая оппозиция «запад — восток» в творческом сознании Пушкина // Рус. лит. 1994. № 4. С. 3–15.
9. Пушкин А. С. Полн. собр. соч.: в 10 т. Т. V. М.: Изд-во АН СССР, 1957. 638 с.
10. Пушкин А. С. Полн. собр. соч.: в 10 т. Т. III. М.: Изд-во АН СССР, 1957. 558 с.
11. Пушкин А. С. Полн. собр. соч.: в 10 т. Т. IV. М.: Изд-во АН СССР, 1957. 596 с.
12. Степанищева Т. Построение «пушкинской эпохи» по Вяземскому // Пушкинские чтения в Тарту. Вып. 5. Ч. 1. Тарту: Tartu Ülikooli Kirjastus, 2011. С. 206–223.
13. Ронен О. Серебряный век как умысел и вымысел. М.: О.Г.И., 2000. 152 с.
14. Веневитинов Д. В. Полн. собр. соч. М.-Л.: Academia, 1934. 540 с.
15. Дмитриева Н. Л. «Есть роза дивная: она...» // Пушкинская энциклопедия: Произведения. Вып. 2. СПб.: Нестор-История, 2012. С. 83–88.
16. Шарафадина К. И. Обновление традиций флоропоэтики в лирике А. А. Фета // Рус. лит. 2005. № 2. С. 18–54.
17. Мурьянов В. Ф. Символика розы в поэзии Блока // Вопр. лит. 1999. № 6. С. 98–128.
18. Маяковский В. В. Полн. собр. соч.: в 13 т. Т. 4. М.: ГИХЛ, 1957. 452 с.
19. Александрова М. А., Большухин Л. Ю. Розы Маяковского // Вестник Нижегородского ун-та. 2009. № 6 (ч. 2). С. 18–25.
20. Набоков В. [Рец.] Ант. Ладинский. Чёрное и голубое // Руль. 1931. № 3092 (28 янв.). С. 2.
21. Блок А. А. Собр. соч. в 8 т. Т. 3. М.-Л.: ГИХЛ, 1960. 714 с.
22. Ходасевич В. Ф. Стихотворения. Л.: Совет. писатель, 1989. 464 с.
23. Майков А. Н. Избр. произв. 2-е изд. Л.: Совет. писатель, 1977. 920 с.
24. Ахматова А. А. Малое собр. соч. СПб.: Азбука, 2016. 624 с.
25. Табориская Е. М., Шарафадина К. И., Растительный мир Ахматовой // Жизнь культуры в универсуме слова. СПб.: Изд-во СПбГУТД, 2011. С. 725–743.
26. Серова М. В. «Цветы» в поэтическом мире Анны Ахматовой // Архетипические структуры художественного сознания: сб. ст. Вып. 3. Екатеринбург: Изд. Уральского ун-та, 2002. С. 69–78.
27. Кудасова В. В. «Шиповник алый цвел...»: Метаморфозы образа в русской литературе XX века // Грехнёвские чтения: сб. науч. тр. Вып. 4. Ниж. Новгород: Изд. Ю. А. Николаев, 2007. С. 90–99.
28. Ильичёв А. В., Дитих А. А. Ахматовой «Городу Пушкина»: опыт интертекстуального и мифопоэтического анализа // Анна Ахматова: эпоха, судьба, творчество: Крымский Ахматовский научный сборник. Вып. 4. Симферополь: Крымский Архив, 2006. С. 119–127.
29. Кушнер А. С. Стихотворения: Четыре десятилетия. М.: Прогресс-Плеяда, 2000. 288 с.
30. Ахмадулина Б. Друзей моих прекрасные черты... [1-я кн. собр. соч. в 3 т.]. М.: Астрель. Олимп, 2009. 507 с.
31. Ахмадулина Б. Ночь упадания яблок [2-я кн. собр. соч. в 3 т.]. М.: Олимп. Астрель, 2010. 511 с.
32. Ахмадулина Б. Пуговица в китайской чашке [3-я кн. собр. соч. в 3 т.]. М.: Астрель. Олимп, 2011. 637 с.
33. Самойлов Д. Стихотворения. СПб.: Академ. проект, 2006. 800 с.
34. 2—Общежитие-2: Стихотворения / О. Дмитриев, В. Костров, В. Павлинов, Д. Сухарев. М.: Мол. гвардия, 1988. 382 с.
35. Эштейн М. Н. Слово и молчание: Метафизика русской литературы. М.: Высш. школа, 2006. 560 с.
36. Кушнер А. С. Избранное. М.: Время, 2005. 270 с.
37. Межиров А. П. Проза в стихах. М.: Совет. писатель, 1982. 96 с.

**M.A. Aleksandrova**

Linguistics University of Nizhny Novgorod (LUNN)  
603155 Russia, Nizhny Novgorod, Minina str., 31a

**CLASSICAL ROSE IN THE RECEPTION OF RUSSIAN POETS OF THE XX CENTURY**

The author shows how the late assimilation of the image of the rose by the Russian culture determined its further destiny. In introducing the question of the sources of the image of rose in Russian poetry of the 20th century, we pay special attention to the perception of Pushkin's epoch at the turn of the century, in post-revolutionary Russia, in a situation of expulsion, in the period of Soviet nostalgia for the "golden age". It is shown how the classical motives of "faded rose" and "rose in the snow" are transformed. Cases of polemical interpretation of the classical image, which account for the high status of the rose, are considered.

**Keywords:** Pushkin, "golden age", "Russian rose", Blok, Nabokov, Khodasevich, Akhmatova, Kushner, Samoylov, Akhmadulina, Mezhiro, nostalgia, context.

**References**

1. Etkind E. G. Proza o stikhakh [Prose about poetry]. St. Petersburg.: Akademicheskii proyekt, 2001. 352 p. (in Rus.).
2. Gasparov M. L. Poetika "serebryanogo veka" [Poetics of the "Silver Age"]. / Russkaya poeziya "serebryanogo veka", 1890–1917 [Antologiya [Russian poetry of the "Silver Age" 1890–1917: Anthology]. M.: Nauka, 1993.pp. 5–44. (in Rus.).
3. Veselovskiy A. N. Izbrannyye stat'i [Selected Articles]. L.: Gos.izd.khudozh.lit., 1939, 572 p. (in Rus.).
4. Sharafadina K. I. "Alfavit Flory" v obraznom yazyke literatury pushkinskoy epokhi (istochniki, semantika, formy) ["Flora's alphabet" in the figurative language of the Pushkin's era (sources, semantics, forms)]. St. Petersburg: St. Petersburg's Press Institute, 2003. 309 p. (in Rus.).
5. Mazur N. N. Eshche raz o deve-roze [About the rose-maiden]. In: Pushkinskiye chteniya v Tartu [Pushkin's conference in Tartu]. Iss. 4. Tartu: Tartu Ülikooli Kirjastus, 2007.pp. 345–378. (in Rus.).
6. Batyushkov K. N. Sochineniya [Collected works] in 2 vol. Vol. I. M.: Khudozhestvennaya literatura, 1989. 511 p. (in Rus.).
7. Vyazemskiy P. A. Stikhotvoreniya [Poems] — 2nd ed. L.: Sovetskiy pisatel', 1958. 508 p. (in Rus.).
8. Koshelev V. A. Istoriosofskaya oppozitsiya "zapad — vostok" v tvorchestvom soznanii Pushkina [Historical opposition "West — East" in Pushkin's creative consciousness] // Russkaya literature [Russian literature]. 1994. № 4.pp. 3–15. (in Rus.).
9. Pushkin A. S. Polnoye sobraniye sochineniy [Complete works] in 10 vol. Vol. V. M.: Academy of Sciences, 1957. 638 p. (in Rus.).
10. Pushkin A. S. Polnoye sobraniye sochineniy [Complete works] in 10 vol. Vol. III. M.: Academy of Sciences, 1957. 558 p. (in Rus.).
11. Pushkin A. S. Polnoye sobraniye sochineniy [Complete works] in 10 vol. Vol. IV. M.: Academy of Sciences, 1957. 596 p. (in Rus.).
12. Stepanishcheva T. Postroyeniye "pushkinskoy epokhi" po Vyazemskomu [Construction of "Pushkin era". Vyazemskiy's version] // Pushkinskiye chteniya v Tartu [Pushkin's conference in Tartu]. Iss. 5, Part 1. Tartu: Tartu Ülikooli Kirjastus, 2011.pp. 206–223 (in Rus.).
13. Ronen O. Serebrianyy vek kak umysel i vymysel [The Fallacy of the Silver Age]. M.: O.G.I., 2000. 152 p. (in Rus.).
14. Venevitinov D. V. Polnoye sobraniye sochineniy [Complete works]. M.-L.: Academia, 1934. 540 p. (in Rus.).
15. Dmitriyeva N. L. "Est' roza divnaya: ona..." Pushkinskaya entsiklopediya: Proizvedeniya [Pushkin's encyclopedia: creations]. Iss. 2. St. Petersburg: Nestor-History, 2012.pp. 83–88 (in Rus.).
16. Sharafadina K. I. Obnovleniye traditsiy floro-poetiki v lirike A. A. Feta [An updated tradition of floristic poetry in A. Fet's lyrics] // Russkaya literature [Russian literature]. 2005. № 2. pp. 18–54 (in Rus.).
17. Mur'yanov V. F. Simvolika rozy v poezii Bloka [Rose symbolism in Blok's poetry] // Voprosy literatury [Literature Questions], 1999. № 6.pp. 98–128 (in Rus.).
18. Mayakovskiy V. V. Polnoye sobraniye sochineniy [Complete works] in 13 vol. Vol. 4. M.: Gos.izd.khudozh.lit., 1957. 452 p. (in Rus.).
19. Aleksandrova M. A., Bol'sh-chkhin L. Yu. Rozy Mayakovskogo [Mayakovskiy's roses] // Vestnik of Lobachevsky State University of Nizhny Novgorod. 2009. № 6 (part 2).pp. 18–25 (in Rus.).
20. Nabokov V. [Book Review] Ant. Ladinskiy. Chernoye i goluboye [Black and blue] // Rul'. 1931. № 3092 (28 January).p. 2.
21. Blok A. A. Sobraniye sochineniy [Collected works] in 8 vol. Vol. 3. L.-M.: Gos.izd.khudozh.lit., 1960. 714 p. (in Rus.).
22. Khodasevich V. F. Stikhotvoreniya [Poems]. L.: Sovetskiy pisatel', 1989. 464 p. (in Rus.).
23. Maykov A. N. Izbrannyye proizvedeniya [Selected works] — 2nd ed. L.: Sovetskiy pisatel', 1977. 920 p. (in Rus.).
24. Akhmatova A. A. Maloye sobraniye sochineniy [Small collected works]. St. Petersburg: Azbuka, 2016. 624 p. (in Rus.).
25. Taborisskaya E. M., Sharafadina K. I. Rastitel'nyy mir Akhmatovoy [The Plant World in Ahmatova's Poetry] / Zhizn' kul'tury v universume slova [Cultural life end Word Universe] St. Petersburg: St. Petersburg State University of Industrial Technology and Design, 2011.pp. 725–743 (in Rus.).
26. Serova M. V. "Tsvety" v poeticheskom mire Anny Akhmatovoy ["Flowers" in the poetic world of Anna Akhmatova] / Arkhetipicheskiye struktury khudozhestvennogo soznaniya [Archetypal structures of artistic consciousness]: Collection of articles. Iss. 3. Ekaterinburg, Ural University Publ., 2002. pp. 69–78 (in Rus.).
27. Kudasova V. V. "Shipovnik alyy tsvel...": Metamorfozy obraza v russkoy literature XX veka [Rosehip: Metamorphosis of the image in 20th century Russian literature] // Grekhnevskiyeh chteniya [Grekhnev's conference]. Iss. 4. Nizhny Novgorod: Yu. A. Nikolayev [Publ. H.], 2007.pp. 90–99 (in Rus.).
28. Il'ichev A. V. Diptikh A. A. Akhmatovoy "Gorodu Pushkina": opyt intertekstual'nogo i mifopoeticheskogo analiza [Akhmatova's diptych "To Pushkin's town": intertextual and mythopoetic analysis] / Anna Akhmatova: epokha, sud'ba, tvorchestvo [Anna Akhmatova: era, fate, creativity]. Iss. 4. Simferopol': Krymskiy Arkhiv, 2006.pp. 119–127 (in Rus.).

29. Kushner A. S. Stikhotvoreniya: Chetyre desyatiletiya [Poems: Four decades]. M.: Progress-Pleyada, 2000. 288 p. (in Rus.).
30. Akhmadulina B. Druzey moikh prekrasnyye cherty... [Collected Works in 3 vol. Vol. 1]. M.: Astrel' Olimp, 2009. 507 p. (in Rus.).
31. Akhmadulina B. Noch' upadan'ya yablok [Collected Works in 3 vol. Vol. 2]. M.: Olimp. Astrel', 2010. 511 p. (in Rus.).
32. Akhmadulina B. Pugovitsa v kitayskoy chashke [Collected Works in 3 vol. Vol. 3]. M.: Astrel'. Olimp. 2011. 637 p. (in Rus.).
33. Samoylov D. Stikhotvoreniya [Poems] St. Petersburg: Akademicheskii proyekt, 2006. 800 p. (in Rus.).
34. 2–Obshchezhitie-2: Stikhotvoreniya [Poems] /O. Dmitriyev, V. Kostrov, V. Pavlinov, D. Sukharev. M.: Molodaya gvardiya, 1988. 382 p. (in Rus.).
35. Epshteyn M. N. Slovo i molchaniye: Metafizika russkoy literatury [Word and Silence: Metaphysics of Russian Literature] M.: Vysshaya shkola, 2006. 560 p. (in Rus.).
36. Kushner A. S. Izbrannoye [Selected poems]. M.: Vremya, 2005. 270 p. (in Rus.).
37. Mezhirov A. P. Proza v stikhakh [Prose in verse]. M.: Sovetskiy pisatel', 1982. 96 p. (in Rus.).

Т. В. Нужная

Российский государственный гидрометеорологический университет  
192007 РФ, Санкт-Петербург, Воронежская, 79**МЕТАМОДЕРНИСТСКИЕ ТЕНДЕНЦИИ В РОМАНАХ «ОСЕНЬ» АЛИ СМИТ  
И «ПАРАДОКС БЛИЗНЕЦОВ» СВЕТЛАНЫ ЕРЕМЕЕВОЙ**

© Т. В. Нужная, 2021

В статье анализируются самые актуальные тенденции современной литературы — неоромантизм, «возвращение аффекта», реляционность — на примере романов британской писательницы А. Смит «Осень» и петербургской писательницы С. Еремеевой «Парадокс близнецов». Используя историко-сопоставительный метод изучения текста, автор статьи выявляет следующие сходства идей и тем двух авторов: диджитализация современного мира и человека, глобализация, тема миграции, экфрасис, гендерная неопределенность, сказочный подтекст. Делается вывод, что метамодернизм, противостоящий постмодернизму, все сильнее захватывает умы писателей разных стран мира.

**Ключевые слова:** Али Смит, Светлана Еремеева, метамодернизм, постмодернизм, новая искренность, неоромантизм, современная литература.

В последние три десятилетия отмечается зарождение новых тенденций в мировой литературе. Эти веяния вступают в очевидный спор с постмодернизмом. А именно — преодолеваются замкнутость, закрытость повествования, крайний субъективизм (солипсизм) (на эту тему много писал Д. Ф. Уоллес [1], а также Л. Маккафери изучает феномен противостояния солипсизму в творчестве Уоллеса [2]), отказ от контакта с «другим» (Н. Тиммер пишет о необходимости «реляционности» автора и его героев [3. С. 257–258]), «малые» сюжеты (Аккер пишет о затухании «большого нарратива» [3. С. 85–90]), неэмоциональность героев, авторская самоустраненность (или бартовская «смерть автора») и многое другое, что свойственно литературе постмодернизма. Авторы, изучающие метамодернизм, ссылаются на работы Ф. Джеймисона [4], Ф. Лиотара [5], Ж. Бодрийяра [6]. В их исследованиях неоднократно поднимается тема устаревания постмодернизма, о необходимости его преодоления как тупикового этапа в развитии литературы и других сфер искусства. Исследователи называют эту новую литературу, как бы восставшую против постмодернизма (помимо метамодернизма), — неоромантизмом, «новой искренностью», поздним постмодернизмом (Вермюлен, Аккер, Константину, Павлов [7]). Подобная литература вписывается в общую тенденцию метамодернизма, который распространяет свое влияние на современную философию, искусство, политические технологии, фотографию, кинематограф и т. д.

Основными концептами метамодернизма становятся глубина, историчность и аффект. Исследователи метамодернизма Аккер, Вермюлен, Гиббонс, Тиммер, Тот [3] пишут о самых разных явлениях в рамках проявления данных концептов. Среди них самыми яркими можно назвать феномены «бумажных людей» (героев, не желающих быть частью текста), «фигур-призраков», реляционности (желания контакта с другим), метаксиса (пребывания в состоянии «между»), метапрозы, по-

пытки «выразить невыразимое», а также «нарративные броски», «постирония» и многое другое.

Наиважнейшей тенденцией метамодернизма является также явная попытка «возродить» или реабилитировать «вышедший из моды» XIX век, точнее — возродить наиважнейшие постулаты литературы XIX в. (трансцендентность романтизма, буквальность реализма и натурализма, жизненность, психологизм модернизма). Эту тему изучает, например, Карин Петерс (она усматривает «нулевую степень письма» Р. Барта в творчестве В. Гюго, в его «Соборе Парижской Богоматери» и «Отверженных») [8]. На первом месте в этом возрождении романтизма и модернизма стоят чувства, эмоции, сама жизнь, глубина рассматриваемых в текстах идей. Реанимируется пристальное внимание к истории (но в новой форме, как бы возвращаясь в историю, в прошлое через призму настоящего и через субъективный взгляд автора или его героя), предельное внимание к человеческой личности. Подобный взгляд на историю можно увидеть, например, в творчестве Ф. Бегбедера, особенно в его романе «Окна в мир» (2003) [9], посвященном событиям 11 сентября 2001. В этом произведении явно проступают черты «Собора Парижской Богоматери» Гюго (его вершины, с которой когда-то был виден весь Париж), ибо все повествование ведется в башне Монпарнас в Париже, которую Бегбедер ассоциирует с Башнями «Близнецы» в Нью-Йорке.

Среди зарубежных авторов, в чьей литературе проявляются перечисленные выше тенденции, наиболее известны Т. Моррисон, Д. Ф. Уоллес, А. Смит, Ф. Бегбедер, Э.-Э. Шмитт, Г. Мюссо, А. Нотомб. В отечественной (или русскоязычной) некоторые тенденции метамодернизма встречаются в творчестве В. Пелевина, М. Петросян, А. Иванова, в поэзии Г. Дашевского.

Одним из наиболее «метамодернистских» русскоязычных авторов последних лет, на наш взгляд, является Светлана Еремеева. Произведения этой петербургской писательницы (вышедшие в 2019 и 2020 гг.) вызывают

ют живой интерес читателей именно своей новизной и непохожестью на других современных авторов, которые, подчиняясь негласным установкам российских издательств, стараются вписываться в определенные «хорошо продаваемые» темы и жанры: нонфикшен, мемуары, фэнтези, фанфики, научную фантастику, ужасы, детективы, женские истории, постмодернистский роман.

При этом в романах Еремеевой («После долгих дней» [10], «Парадокс близнецов» [11], «Лиза в Треугольнике Паскаля» [12]) новым является всё — от жанровых парадоксов до нестандартности сопоставлений, аллюзий, метафор. Сквозной линией ее творчества становится вопрос «гуманности человека», сохранения в человеке эмоций, чувств, не отказ от новых технологий, не слияние с компьютером, а мирное сосуществование человека и машины. В ее книгах везде звучит мысль о разумном дуализме — соединении идеального и материального, рационального и иррационального. Этим С. Еремеева близка постулатам спекулятивного реализма, особенно философии Мейясу [13], Гранта [14] и Хармана [15].

Несмотря на «непохожесть» творчества С. Еремеевой на произведения других современных авторов, ее роман «Парадокс близнецов» (2020), тем не менее, очень близок небольшому роману британской писательницы А. Смит «Осень» (2015) [16]. Близок, безусловно, не с формальной точки зрения. Романы абсолютно разные в жанровом плане. Удивительным образом (совершенно произвольно) перекликаются основные идеи этих двух произведений. Очевидно, что обе писательницы размышляют над одними и теми же проблемами. Их пугают, задевают, заставляют задумываться одни и те же сложные моменты нашей жизни.

Важно отметить, что творчество Смит очень часто соотносят с постмодернизмом. К примеру, подобный взгляд на ее романы можно увидеть в статье «Постмодернистская игра на разных категориальных уровнях текста в романе Али Смит “Как быть двумя”» (2019) Г. И. Лушниковой и Т. Ю. Осадчей [17]. Возможно, это происходит от того, что в ее текстах очень много экспрессивных эмоций, боли, сильного надрыда, но, все же, этот ее аффект стремится к выходу из тьмы, она ищет способ вырваться из грубой и опасной игры современного мира, стремится к возрождению хорошо забытого старого — гуманности, доброты, эмпатии. Другой, именно метамодернистский, подтекст ее творчества усматривают И. Губер и В. Функ в статье «Реконструируя глубину: аутентичная литература и ответственность» (2017) [3. С. 356–386]. Также связь с метамодернизмом и попыткой вернуть утраченные духовные скрепы XIX и XX вв. в творчестве британской писательницы просматриваются в статьях об экфрасисе у Смит, а именно у Г. Д. Тимошенко «Экфрасис в романе Али Смит “Как быть двумя”» (2016) [18] и «Искусство коллажа Полин Бути в романе А. Смит “Осень”» (2017) [19].

О творчестве С. Еремеевой на данный момент нет исследований, хотя, очевидно, что оно нуждается в подробном изучении, ибо поднимает самые животре-

пещущие темы нашей современности: глобализация, кибернизация человека, миграционная политика, утрата старых общечеловеческих ценностей и т. д. С. Еремеева долгое время живет между Россией и Европой, хорошо знает ситуацию в обеих странах. Ее творчество уникально, так сказать, двойным взглядом на происходящее в мире. Наша статья, посвященная ее роману «После долгих дней» (2019), находится в данный момент в печати. Однако со С. Еремеевой есть интервью [20], на которое мы будем ссылаться в процессе анализа двух текстов.

Центральной темой обеих книг стала кибернетизация или диджитализация человека. Современный человек все теснее соединяется с технологиями и уже почти не чувствует грани между машиной и самим собой. У Смит это очень ярко показано в эпизоде на почте. Элизавет Требуи (преподавателю лондонского университета) нужно оформить новый паспорт, но ее лицо — нестандартное, оно не попадает под нужные рамки автоматического фотоаппарата и не годится для паспорта. Чиновник в окошке отказывается принять фотографию, а, значит, отказывается оформить новый паспорт. Героиня остается без паспорта. Она как бы выпадает из общества. «Висит» между пространством и временем.

У С. Еремеевой в «Парадоксе близнецов» Алекс Крейн («сингулярный человек» из 2085 года, тоже преподаватель театрального вуза в Петербурге) соединена с компьютером (системой ПУОР), и в обществе Зоны толерантности уже все живут, подчиняясь определенным стандартам. «Сингулярные люди» уже не задумываются над вопросом стандартности-нестандартности. Однако Алекс Крейн выбивается из общей массы, становится парадоксом. Она (режиссер-программист, создающий диджитал-спектакли с актерами-роботами) задумывается над тем, каким же был раньше театр, в котором играли живые люди. Она тоже выбивается из общей системы, становится прецедентом. Если героине Смит не хватает чувств, живых эмоций в наше время (она постоянно обращается к сентиментализму, хотя очевидно подразумевает вовсе не сентиментализм времен английских и французских просветителей, а нечто связанное с самим словом «чувства»), то героине Еремеевой хочется вспомнить о том, что же это вообще такое — чувства? Чем жил раньше человек, который стал кибборгом?

Вопрос кибернетизации человека тесно связан с проблемой закрытости современного человека, его неконтактности, безэмоциональности, а также «расчеловечивания» человека. В обоих произведениях возникает образ человека из недавнего прошлого (эмоциональный, чувственный, эмпатичный), который противопоставлен современному постмодернистскому (или периода после постмодерна) холодному, неэмоциональному человеку.

Большое внимание оба автора уделяют влиянию телевидения, кино на мировоззрение современного индивидуума, который стремится вспомнить, каким еще недавно был чувствующий человек. Телевизор, видео, кино становятся как бы порталом в недавнее

прошлое. Влияние этих источников огромно, ибо современный человек подвержен воздействию двух реальностей — реальной и виртуальной. Для него два мира одинаково материальны — мир телевизора/интернета и мир за окнами дома. Для героинь обоих романов образом становятся именно люди из старого мира телевидения, театра, кино, шоу. Выбор главных героев-мужчин — очень точный. И у Смит, и у Еремеевой герои — актеры и певцы. Сама профессия Дэвида Глюка (у Смит) и Питера Дэвиса (у Еремеевой) связана с передачей чувств и эмоций, с перевоплощениями. Это их суть, их органика.

Важно отметить, что оба героя намного старше главных героинь. При этом в двух случаях эти герои-мужчины перемещаются во временных рамках, постоянно меняя свой возраст. Дэвиду Глюку в «Осени» то за восемьдесят, то за шестьдесят, то почти сто лет, то Смит переносится в его молодость времен Второй мировой, то он (в самом начале романа) оказывается в некоем запредельном мире, «мире ином», где все люди молоды, где одновременно сосуществуют и живые и мертвые. Питер Дэвис в «Парадоксе близнецов» то совсем юный (в роли Дориана Грея), то ему сорок семь лет, то ему за шестьдесят, а в конце романа ему более ста пятидесяти лет, хотя выглядит он (благодаря системе ПУОР) не более чем на тридцать. Возникает и его детский образ на фотографиях (тоже времен Второй мировой войны). Главное — они не умирают. Это возрастное скольжение и это бессмертие — символически. Они являются аллюзией на вневременные рамки чувств, эмоций, любви. Нечто важное, жизненное, что принято называть любовью, — вечно. И это нечто — вовсе не только материально. И это не стандартная платоническая любовь (в обоих романах между героями и героинями нет физического контакта, но сила любви — огромна). Любовь — это некая энергия, невидимый флюид, механизм, заставляющий двоих (предназначенных друг другу судьбой) создавать нечто очень важное. В данном случае — снова создавать чувствующего, любящего, эмпатичного человека, а затем уже что-то еще — театр, кино, книги, живопись.

Важно отметить, что соединение молодых героинь с мужчинами намного старше себя здесь тоже является символом — а именно стремления современного человека узнать далекий (уже почти недоступный для восприятия) старый мир. И, что парадоксально, обе писательницы (не сговариваясь) обращаются к одной и той же цитате из Шекспира «О дивный новый мир» (у Еремеевой эта фраза относится к «старому миру», как недоступному идеалу, у Смит — это ирония над ожиданиями Шекспира, она тоже явно ностальгирует по «старому миру»). У С. Еремеевой есть в «Парадоксе близнецов» несколько обращений к Шекспиру — прежде всего к его трагедии «Антоний и Клеопатра» (тема «Антония и Клеопатры» в «Парадоксе близнецов» заслуживает отдельного анализа).

Таким образом, все старое, забытое, чувственное таится в недавнем прошлом, за чертой 1990 года, то есть до момента подключения человечества к глобальной паутине. Люди оставили свою энергию,

магию своих чувств в живописи, песнях, литературе, скульптуре, архитектуре, многом другом. Обе писательницы очень тонко показывают эти артефакты, демонстрируют работу этих хранилищ энергии прошлого, распечатывают их. У Смит речь идет о картинах поп-арта, у Еремеевой — о живописи прерафаэлитов. У Смит — о телепередачах восьмидесятых годов, о телеспектаклях и шоу. У Еремеевой — о теленовостях, телешоу, о песнях рок-музыкантов и панк-групп. Все эти источники распечатываются и буквально окунают читателя в энергию прошлого, в эмоции, чувства.

В обоих книгах звучит тема интернета и глобализации. Также поднимается проблема миграции людей. И Смит, которая упоминает в своем романе вопрос Брекзита, и Еремеева, ставшая очевидцем огромной волны мигрантов, приехавших в 2014 г. в Европу, прекрасно знают эту тему из опыта частной жизни. В интервью Е. Соколюк Еремеева говорит о сильном влиянии этой темы на ее творчество, в том числе на ее первый роман «После долгих дней» [20. С. 12]. В обоих случаях делается вывод о катастрофическом заблуждении современных правительств в допущении подобной политики. А главная ошибка — в развязывании войн, из-за которых возникает миграция.

Обращают внимание писательницы и на ненависть одних групп людей к другим группам, на троллинг в соцсетях и блогах, на провокации, которые ведут к необратимым последствиям. Если Смит пишет о том, что происходит сейчас, сегодня, то Еремеева показывает уже общество после — войн, катастроф, эпидемий, ядерной войны — создает гиперболу нашего времени. И привела человечество к подобным последствиям именно ненависть одних групп людей к другим группам — неконтролируемая свобода людей, охлократия. Все эти потрясения ведут в итоге к созданию цивилизации «сингулярных людей», предсказанной Р. Курцвейлом («Эпоха умных машин», 1990 [21]), к соединению человека с компьютером, к максимальному обезчеловечиванию человека. В приведенном выше интервью Еремеева констатирует обреченность человека «сражаться» с машиной и компьютером, пытаться обуздать машину, как когда-то он обуздал в себе зверя. Кто победит — неизвестно. Но, по ее словам, «человек должен сопротивляться до последнего» [20. С. 13]

Сближают обе книги также темы гендерной неопределенности. Героиня Смит не скрывает своих бисексуальных наклонностей. Героиня Еремеевой вообще представляет собой неопределенный гендер (даже имя у нее мужское — Алекс Крейн), хотя в итоге она выбирает женскую идентичность. Но в «Парадоксе близнецов», как и во многих произведениях Смит, неоднократно поднимается тема гомосексуальности, что символически вписывается в общую метамодернистскую философию (положение человека «между», метаксис, дуализм).

В обоих романах есть обращение к событиям 11 сентября 2001 г. А философы метамодернизма считают этот день своего рода точкой невозврата, моментом, после которого человек просто не имеет морального права быть таким, как раньше, не имеет

право на солипсизм. Это дата перехода от постмодерна к метамодерну. А за метамодерном предполагается Возрождение человека.

В заключение нужно сказать, что в обеих книгах чувствуется сказочный подтекст (особенно это касается «Парадокса близнецов»), который очень востребован в метамодернистской литературе [22]. Эти книги напоминают не только новый романтизм, но и новую сказку. При этом обе сказки — поражают своей глубочайшей добротой — рассказом о всепреодолевающей силе любви, победе над смертью, верностью, вечным ожиданием любви. Но эту доброту, эту внутреннюю эмпатию (не только к ближнему, но и даже к врагу) нужно уловить. Она считывается не сразу. Ее нужно дождаться — как волшебство, которое приходит неожиданно, когда его совсем не ждешь.

Подводя итог, хочется отметить, что оба романа связывают следующие темы: диджитализация современного мира и человека, глобализация, тема миграции, обе героини — преподаватели университетов, оба героя — актеры, большую роль в обоих произведениях играет фактор искусства (живопись, театр, кино, литература), сюжет гендерной неопределенности и сказочный подтекст ярко проявляют себя в данных книгах — все это удивительным образом соединяет двух совершенно разных авторов нашего времени, живущих в разных странах, пишущих на разных языках. Подобное сходство тенденций, мыслей, тем свидетельствует о крайней мондиализации и глобализации литературного процесса нашего времени, а также о нарастающем влиянии метамодернистских тенденций в современной литературе.

#### Список литературы:

1. Уоллес Д. Ф. Короткие интервью с подонками. М.: АСТ, 2020. 352 с. (139)
2. McCaffery L. An Expanded Interview with David Foster Wallace. In *Conversation with David Foster Wallace*. Jackson: University Press of Mississippi, 2012. pp. 21–52.
3. Аккер ван ден Р., Вермулен Т., Гиббонс Э. Метамодернизм. Историчность, аффект и глубина после постмодернизма / Перевод В. М. Липки. М.: Рипол-Классик, 2019. 494 с.
4. Jameson F. *The Cultural Logic of Late Capitalism*. In *Postmodernism, or, The Cultural Logic of Late Capitalism*. London & Brooklyn: Verso, 1991 [1984]. p. 1–54.
5. Лиотар Ж.-Ф. Состояние постмодерна / Перевод Н. А. Шматко. СПб: Изд-во «АЛЕТЕЙЯ», 1998. 159 с.
6. Бодрийяр Ж. Совершенное преступление. Заговор искусства. М.: Рипол-Классик, 2019. 348 с.
7. Павлов А. В. Образы современности в XXI веке: метамодернизм // Логос. 2018. Т. 28. № 6
8. Петерс К. В безднах аффекта // Что нам делать с Роланом Бартом? М.: Новое литературное обозрение, 2018. С. 74–100.
9. Beigbeder F. *Windows on the World*, Paris: éditions Grasset, 2003. 374 p.
10. Еремеева С. После долгих дней. М.: Рипол-Классик, 2019. 250 с.
11. Еремеева С. Парадокс близнецов. Книга в 3-х томах. М.: Рипол-Классик, 2020. 198 с. 416 с. 116 с.
12. Еремеева С. Лиза в Треугольнике Паскаля, или эффект скрытого Микки Мауса. ЛитРес, 2020. 135 с.
13. Мейясу К. После конечности. Эссе о необходимости контингентности. Екатеринбург-Москва: Кабинетный ученый, 2017. 196 с.
14. Grant I. H. *Philosophies of Nature After Schelling*. London: Continuum, 2006. 437 p.
15. Харман Г. Спекулятивный реализм. М.: Рипол-Классик, 2019. 496 с.
16. Смит А. Осень. М.: АСТ, 2016. 88 с.
17. Лушиникова Г. И., Осадчая Т. Ю. Постмодернистская игра на разных категориальных уровнях текста в романе Али Смит «Как быть двумя» // Вестник Кемеровского государственного университета, 2019. Т. 21. С. 232–241.
18. Тимошенко Г. Д. Экфрасис в романе Али Смит «Как быть двумя» / Практики и интерпретации. Ростов-на-Дону, 2016. Т. 1. С. 69–78.
19. Тимошенко Г. Д. Искусство коллажа Полин Бути в романе А. Смит «Осень» // Практики и интерпретации: журнал филологических, образовательных и культурных исследований, 2017. Т. 2. С. 192–203.
20. Соколюк Е. Автор среди нас / Бореальная зона. СПб, 2020. Т. 71. С. 12–13.
21. Kurzweil R. *The Age of Intelligent Machines*. Cambridge: MA: MIT Press, 1990. 590 p.
22. Нужная Т. В., Ковальчук К. В. Миграция классического сюжета (Ш. Перро «Синяя Борода») в новейшую французскую литературу XXI века (А. Нотомб «Синяя Борода») // Научный диалог. 2019. № 2. С. 116–126.

## T. V. Nuzhnaya

Russian State Hydrometeorological University  
192007 Russia, Saint Petersburg, Voronezhskaya, 79

### METAMODERNIST TRENDS IN THE NOVELS OF ALI SMITH'S "AUTUMN" AND SVETLANA EREMEEVA'S "PARADOX OF TWINS"

The article analyzes the most current trends in modern literature — neo-romanticism, return of affect, relativity — on the example of the novels of the famous British writer A. Smith "Autumn" and the St. Petersburg writer S. Eremeeva "The Paradox of the Twins". Using the historical-comparative method of studying the text, the author of the article reveals the following similarities between the ideas and themes of the two authors: digitalization of the modern world and man, globalization, the topic of migration, ekphrasis, the plot of gender uncertainty, and fabulous subtext. It is concluded that metamodernism, opposing postmodernism, is increasingly capturing the minds of writers around the world.

**Key words:** Ali Smith, Svetlana Eremeeva, metamodernism, postmodernism, new sincerity, neo-romanticism, modern literature.

#### References:

- Wallace D.F. *Korotkie interv'yu s podonkami* [Short interviews with scum]. M.: AST, 2020. 352 p. (139) (in Rus.).
- McCaffery L. An Expanded Interview with David Foster Wallace. In *Conversation with David Foster Wallace*. Jackson: University Press of Mississippi, 2012. pp. 21–52.
- Acker van den R., Vermeulen T., Gibbons E. *Metamodernizm. Istorichnost', affekt i glubina posle postmodernizma* [Metamodernism. Historicity, affect and depth after postmodernism] / Transl. V.M. Sticky. M.: Ripol-Classic, 2019. 494 p. (in Rus.).
- Jameson F. The Cultural Logic of Late Capitalism. In *Postmodernism, or The Cultural Logic of Late Capitalism*. London & Brooklyn: Verso, 1991 [1984]. pp. 1–54.
- Lyotard J.-F. *Sostoyanie postmoderna* [The state of postmodernity] / Transl. N.A. Shmatko. SPb: Publishing house "Aletheia", 1998. 159 p. (in Rus.).
- Baudrillard J. *Sovershennoe prestuplenie* [The perfect crime. Conspiracy of art]. M.: Ripol-Classic, 2019. 348 p. (in Rus.).
- Pavlov A.V. *Obrazy sovremennosti v XXI veke: metamodernizm* [Images of modernity in the XXI century: metamodernism] // *Logos*. 2018. Vol. 28. № 6 (in Rus.).
- Peters K. *V bezdnah affekta//Tchto nam delat s Rolanom Barthom?* [In the depths of passion / What do we do with Roland Barthes?] M.: New Literary Review, 2018. pp. 74–100 (in Rus.).
- Beigbeder F. *Windows on the World*. Paris: éditions Grasset, 2003. 374 p.
- Eremeeva S. *Posle dolgih dnei* [After long days]. M.: Ripol-Classic, 2019. 250 p. (in Rus.).
- Eremeeva S. *Paradoks bliznecov* [Paradox of twins]. In 3 volumes. M.: Ripol-Classic, 2020. 198 p.; 416 p.; 116 c. (in Rus.).
- Eremeeva S. *Liza v Treugol'nike Paskalya, ili effekt skrytogo Mikki Mause* [Lisa in Pascal's Triangle, or the effect of the hidden Mickey Mouse]. *LitRes*, 2020. 135 p. (in Rus.).
- Meillassoux K. *Posle konechnosti. Esse o neobhodimosti kontingentnosti* [After the limb. An essay on the need for contingency]. Yekaterinburg-M.: Cabinet Scientist, 2017. 196 p. (in Rus.).
- Grant I.H. *Philosophies of Nature After Schelling*. London: Continuum, 2006. 437 p.
- Harman G. *Spekulyativnyj realizm*. [Speculative realism]. M.: Ripol-Classic, 2019. 496 p. (in Rus.).
- Smith A. *Osen'* [Autumn]. M.: AST, 2016 (in Rus.).
- Lushnikova G. I., Osadchaya T. Yu. *Postmodernistskaya igra na raznykh kategorial'nykh urovnyah teksta v romane Ali Smit "Kak byt' dvumya"* [Postmodern game at different categorical levels of the text in Ali Smith's novel "How to be two"] // *Bulletin of the Kemerovo State University*, 2019. V. 21. pp. 232–241 (in Rus.).
- Timoshenko G.D. *Ekphrasis v romane Ali Smit "Kak byt' dvumya"* [Ekphrasis in Ali Smith's novel "How to be two"] // *Practices and Interpretations*. Rostov-on-Don, 2016. Vol. 1. pp. 69–78
- Timoshenko G.D. *Iskusstvo kollazha Polin Buti v romane A. Smit "Osen"* // [The art of collage by Pauline Bootie in A. Smith's novel "Autumn"] // *Practices and Interpretations: Journal of Philological, Educational and Cultural Studies*, 2017. V. 2. pp. 192–203
- Sokolyuk E. *Avtor sredi nas* [The author among us] // *Boreal zone*. SPb, 2020. Vol. 71. pp. 12–13 (in Rus.).
- Kurzweil R. *The Age of Intelligent Machines*. Cambridge: MA: MIT Press, 1990. 590 p.
- Nuzhnaya T.V., Kovalchuk K.V. *Migratsiya klassicheskogo syuzheta (SH. Perro «Sinyaya Boroda») v novejsheyu francuzskuyu literaturu XXI veka (A. Notomb «Sinyaya Boroda»)* [Migration of a classic plot (Ch. Perrault "Bluebeard") into the latest French literature of the XXI century (A. Notomb "Bluebeard")] // *Scientific dialogue ...* 2019. No. 2. pp. 116–126 (in Rus.).



УДК 7.071

DOI 10.464181/2079–8202\_2021\_2\_13

А. Владимировна

Журнал «Русский Мир.ru»

117218, Москва, Кржижановского, 13, к. 2

## ВЕРБАЛЬНОСТЬ БАЛЕТА: ПОЛИЖАНР КАК МЕТОД ВЫРАЖЕНИЯ

© А. Владимировна, 2021

Поводом для статьи-эссе искусствоведа и критика стал опыт участия в качестве составителя и редактора в подготовке неординарного издания — книги-«симфонии» Владимира Абросимова, ведущего солиста ГАБТ конца 1960–1980 годов, балетмейстера и педагога, посвященной балету. В самостоятельных разделах книги представлены лекции для студентов-балетмейстеров, разбор партитуры балета, ряд литературных эссе, литературные портреты, либретто, а также поэтические посвящения. Искусствовед делится с читателем своими размышлениями над особенностями словесной репрезентации балетного искусства.

**Ключевые слова:** Владимир Абросимов, искусствоведение, балетное искусство, полижанр.

В «Книге посвящений... Избранное о балете», выпущенной в свет в самом начале текущего года профессионально сильным, по сути своей специализированным, уважаемым издательством «Планета музыки» (Абросимов В. И. Книга посвящений... Избранное о балете / В. И. Абросимов. — Санкт-Петербург: Лань: Планета музыки, 2021. — 380 с.: ил.), предстает грандиозное симфоническое полотно, вызывающее в памяти многочисленные образы великого русского и советского балета. Но наша статья, в отличие от самой книги, разумеется, не о балете, а — о литературном высказывании о балете. Казалось бы, переложение танца, истинно визуального искусства, мало того, лишённого права говорить обычным образом, а только — через пластическое замещение слова, всегда обречено, как минимум, на косноязычность или другую крайность — излишнюю витиеватость формулировок, доказывающих беспомощность попыток говорить о том, что можно только видеть и чувствовать. Вероятно, по этой причине книги о балете появляются столь нечасто, а по-настоящему ценные среди них и вовсе редкость...

Поэтому наше обращение к «Книге посвящений...» вызвано отнюдь не досужим отвлечением от родных вербальных пространств и, конечно, не сокрытым от коллег-филологов желанием посредством ее овладеть, наконец, всеми приемами балетной профессии... но — весьма достойным примером того, как можно литературным путем разъяснить далекому от искусства хореографии человеку внутреннюю жизнь танца. Безусловно, в данной книге в первую очередь представлена специфика чисто балетных профессий — таких, как артист, педагог-репетитор, режиссер-балетмейстер. Отдельный разговор идет и о «смежных» театральных профессиях — композитор, либреттист, художник-постановщик, дирижер. Широко развернута тема исполнительской трансформации и трактовки балетных партий — и все это естественное наполнение книг данного направления. Практически во всех подобных изданиях будут даны названия балетов в их более или менее удачных постановках, диапазон

балетных ролей, сравнение исполнителей — этот набор неизменен, от книги к книге... Что всегда привлекает массовую читательскую аудиторию к таким публикациям — так это либо разоблачительные факты о внутренней жизни закулисы, когда выявляются неприглядные личностные стороны известных людей театра, либо далеко не блещущая высоким стилем, почти допотопная мемуаристика «звезд», в разной манере повествующих о жерновах и терниях пройденного ими пути, либо поверхностно-описательные зарисовки — для элегического настроения, боящиеся всё вышеперечисленное рассказать...

Если не брать во внимание сейчас, в данной статье, балетоведческие изыскания, а рассмотреть корпус книг, написанных именно людьми театра — артистами и балетмейстерами, то как удачу для читателя можно выделить некоторые дневники, в числе которых, например, рассказы о собственной жизни хореографа Мариуса Петипа или балерины Тамары Карсавиной, написанные хорошим литературным языком, откровенно и вместе с тем корректно, с позиций *comme il faut* (комильфо). В нынешних условиях открытых дамб на полках книжных магазинов мемуарных вливаний оказалось в великом множестве, и, безусловно, у этой категории есть свои преданные поклонники, не пропускающие ни одной новинки. Заметим, однако, что это популярное чтение, каким бы ни был тираж, рассчитано на широкую аудиторию и априори не претендует на статус серьезной и даже профессиональной литературы. Это — важный аспект, на который мы обращаем внимание и, таким образом, выносим подобные книги за поля данной статьи и нашего интереса...

В связи с этим возникает справедливый вопрос: почему наше внимание привлекла «Книга посвящений... Избранное о балете» Владимира Абросимова? В чем же ее отличие от основного корпуса книг балетной тематики?... Отличий — много. В немалой степени этому способствует полижанровый формат издания. Здесь под одной обложкой собраны лекции для студентов-балетмейстеров, разбор партитуры ба-



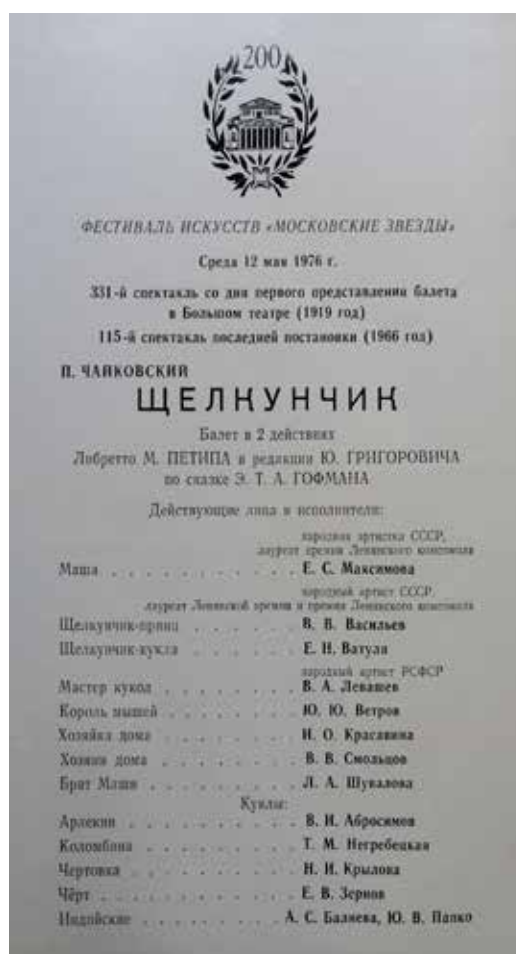
**Ил. 1.** Владимир Абросимов в партии Испанской куклы. Сцена из балета П. И. Чайковского «Щелкунчик». Постановка Ю. Н. Григоровича. ГАБТ СССР, 1977.



**Ил. 3.** Владимир Абросимов в партии Арлекина. Дроссельмейер — В. Левашов. Сцена из балета П. И. Чайковского «Щелкунчик». Постановка Ю. Н. Григоровича. ГАБТ СССР, 1978.



**Ил. 2.** Владимир Абросимов в партии Наездника. Опера А. Бородина «Князь Игорь», сцена «Половецкие пляски». Постановка К. Голейзовского. ГАБТ СССР, 1980-е.



**Ил. 4.** Программка 200-летнего юбилейного сезона в Большом театре.

лета, ряд литературных эссе, поэтические портреты, лирика, либретто и даже либретто-сказка в стихах для детского балета... При этом не создается впечатления скомканности или хаотичности, отнюдь. Целесообразная и стройная компановка всех текстов по отношению друг к другу создает сильное читательское впечатление — не в последнюю очередь благодаря тематическому диапазону и полижанровости. Перед нами — не академическое издание, слог литератур-

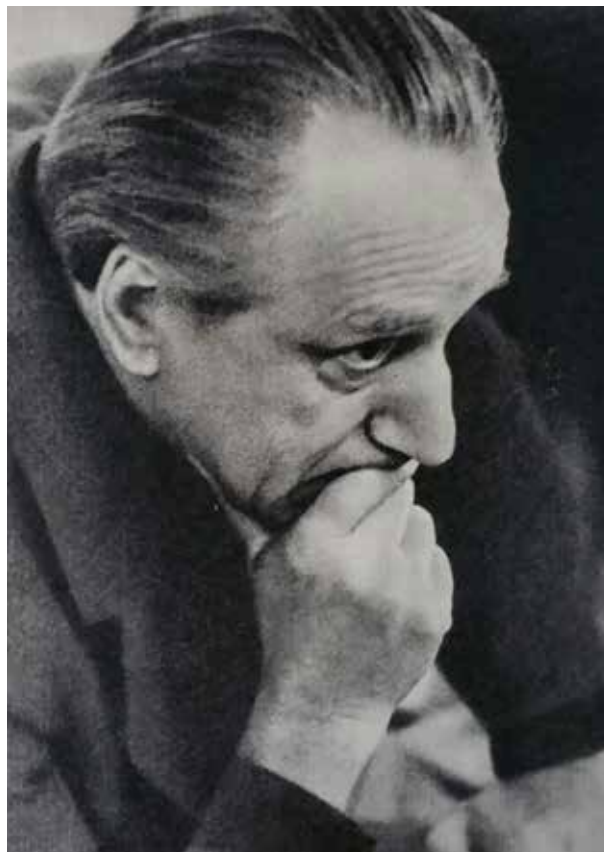
ный, осваивается текст легко, порой забывается его специфическая направленность. К слову, выходные данные указывают на характеристику издания следующей формулировкой — «Текст: непосредственный». Эта непосредственность придает книге весомую долю привлекательности для охвата читательской аудитории, без сомнения. Поскольку это и не учебник, и не мемуары, и не скандальные разоблачения, и не беллетристика и еще много других «не»! Возможно, что этот

пример сочетаемости текстов различной жанровой и стилистической направленности и есть заветный ключ к изложению сугубо профессиональных вопросов и тематик в современном книжном пространстве, способный увлечь как сведущего в балете читателя, так и эстета от литературы. И этот рецепт будет работать с гораздо большей аудиторией, нежели определяемая издательством конкретная рекомендация: «Издание адресовано студентам и педагогам хореографических учебных заведений, артистам балета, хореографам, историкам искусства и любителям балета».

В этой книге, состоящей из пяти частей, надстраивание и наращивание пластов идет от обратного, то есть начало более фундаментально по сравнению с окончанием. Создается некоторый диссонанс восприятия — кажущийся, скоро исчезающий, но все же требующий ответа на вопрос «почему так?». Если мы говорим о привлечении к этому изданию читателей не только из балетной сферы, выше отметив его удачную форму и для небалетной аудитории, то был бы удобным и уместным в этом смысле постепенный ввод читателя в пространство книги, нарастающий от простого к сложному разгон читательской осведомленности. Автор пошел по более сложному пути к читателю. Но, думается нам, это решение принималось взвешенно, и объяснить его можно лишь одним — доверием автора к интеллекту читателя. Сильные начальные аккорды книги могут ошеломить этим доверием, чем одновременно и пленяют уверенного в себе читателя.

Также хотелось бы прокомментировать чередование эпизодов. В общей теме того или иного тематического образования камерные истории сменяются развернутым углублением в основы профессии, что создает эффект общего звучания оркестра, состоящего из разных инструментов. Дифференцированное письмо помогает автору местами допускать импрессионистический стиль, с его изяществом и легкостью, но вскоре снова возвращаться к весомой аналитике. Таким образом созданы как отдельные эссе, так и главы книги. В результате означенная стилистическая особенность распределяет напряжение читательского внимания с позиций психологии восприятия. Уловить этот авторский прием непросто — он не довлеет, не акцентирован. Весь текст в части «Эссе» составлен органичным лексическим узором, и в то же время вычленять в самостоятельные отрывки упомянутые выше камерные истории, вполне удобно. Это и создает впечатление звучания оркестра, вполне отвечающее названию издательства «Планета музыки»...

Литературные зарисовки с именными посвящениями порой трогательны, как эпизоды о Наталии Ильиничне Сац и Юрии Алексеевиче Бахрушине, иные вызывают «священный трепет» — как рассказ о Галине Сергеевне Улановой вне сцены, в обычной повседневной жизни, весьма характерны штрихи к портрету Майи Михайловны Плисецкой, пронзительен очерк о сценическом образе и творческой судьбе великой ленинградской примы Аллы Осипенко. Полновесно вылеплен литературный портрет семьи Лавровских — гениального балетмейстера Леонида



Илл. 5. Алексей Николаевич Ермолаев в репетиционном зале. Конец 1970-х

Михайловича, его супруги, артистки балета и педагога МАХУ Елены Чикваидзе и их сына, премьера Большого театра Михаила Лавровского. Дань безграничного уважения выказана педагогам балета, среди которых преподаватели Московского хореографического училища и феноменальные репетиторы Большого театра Алексей Ермолаев, Асаф Мессерер, Лев Поспехин, Николай Симачёв. Творческий метод и способы выражения режиссерской мысли рассмотрены на примере работ главного балетмейстера и художественного руководителя ГАБТ СССР Юрия Григоровича.

Если не упускать из виду, что Владимир Абросимов — ведущий солист ГАБТ конца 1960–1980 годов, создатель ярких характерных партий в главных постановках того времени, балетмейстер, педагог, а с появлением на свет этой книги его можно смело причислить к роду литераторов, то его личные впечатления от работы и общения с выдающимися мастерами сцены, профессиональный анализ «значения уникального наследия коллег и смыслы рожденных ими шедевров» вызывают не только подлинный интерес, но и опять-таки — читательское доверие. Вполне можно позавидовать «белой завистью» Владимиру Абросимову, что в его жизни случились столь важные встречи, результатом которых оказался ценнейший профессиональный багаж, отчасти выраженный в этом фактически дебютном литературном труде. По сути, каждый герой «Книги посвящений... Избранное о балете» — Учитель, Мастер, Профессионал.

В эссе «Бесконечность эпохи Алексея Ермолаева», на странице 157, В. Абросимов начинает рассказ о творческой судьбе уникального артиста и педагога (в классе которого сам занимался), в настоящее время мало упоминаемого, хотя его вклад в балетное искусство переоценить невозможно!

*«Ермолаев ворвался в искусство богом ветра Вайю и, стирая стереотипы, каноны, формы, создал искусство подлинных образов, характеров, личностей. Обладая неординарным мышлением, выверенным в многочасовых репетициях, Ермолаев привел содержание мужского танца и всей эстетики современного ему балетного театра к новому витку развития. Артист не смог оставаться пассивным в исторический момент ломки, низвержений и... созиданий 1920-х годов. Судьба распорядилась так, что талант Алексея Ермолаева был призван к совершению радикального переворота в балете... И отдельные движения, и хореографические композиции, изобретенные Ермолаевым, исполняются сегодня звездами мирового балета, которые даже не догадываются о том, кому обязаны своим профессиональным уровнем! Построенная мастером феноменальная методика преподавания классического танца повела балетное искусство в XX веке по революционному пути. К сожалению, авторство Алексея Ермолаева юридически не оформлено. Страшная несправедливость! По заслуженному праву, А. Н. Ермолаев должен стоять в одном ряду с выдающимися хореографами мира»...*

Замечательно согласованы в данной книге такие инструменты, как композиция и анализ — форма и содержание. Нельзя не отметить ступенчатость и даже некоторую, весьма выгодную рельефность в изложении материала. Каждое эссе строится по плотной драматургической динамике, где — на линейности, где — на закольцованности, но всегда проступает кульминация, достигаемая в несколько приемов. Тематизм в целом, со стороны «традиционного лагеря», представляется ожидаемым, однако внутри того или иного эссе, вопреки этим общим ожиданиям, автор высказывает «нетрадиционную» точку зрения. Эффект неожиданности, впрочем, не из рода спонтанных, мы можем следить за тем, как постепенно и обстоятельно «провокативная» мысль проводится к тому моменту, где новизна ее предстанет перед читателем логичной, если не сказать, прагматичной. Здесь авторский стиль ярко выражается как раз структурно-композиционным строем, что для изданий об искусстве, том или ином его виде, в современном их исполнении во многом выигрывает в глазах профессионального сообщества.

Вызывая лингвистический интерес столь драматургически-изошренными, по всей вероятности, тонко продуманными приемами построения, Владимир Абросимов заявляет о себе как об авторе глубокоом, многогранном, талантливом, неординарном. В качестве примера приведем отрывок со стр. 208 из эссе «Судьба и сцена» — зарисовку из 1960-х годов, когда в юном возрасте будущий артист балета Большого театра, а тогда — учащийся Московского хореографического училища, приехал на ноябрьские праздники в Ленин-



**Ил. 6.** Алла Осипенко и Сергей Викулов в балете П. И. Чайковского «Лебединое озеро». Ленинградский академический театр оперы и балета имени С. М. Кирова. Конец 1960-х — начало 1970-х.

град, впервые попал на спектакль Кировского театра «Лебединое озеро» и впервые увидел на сцене Аллу Осипенко: «Второе действие — «Белый акт» — началось как обычно. И вдруг... такое невозможно. Мельчайший бисер па-де-буре, всплески плавных рук — печальных крыльев в подъемах от локтей с вхождением в трагедию любви — меня бросало в дрожь... я сжался в кресле... боясь разрушить вздохом тишину души... чистейших линий арабески и кантилены долгих поз, взметнувшихся к освобождению и... вновь падение — до слез... О, светлой памяти печаль, верни мне день, когда впервые увидел танец гибели ее... верни мне слезы, что ронял, не утирая... восторги взлетов и каскад падений... Как долго я не мог прийти в себя... «акт Черный» — она все та же, но в ином обличье... как черный негатив... и черной мантши печаль — обман — надменно покрывала коварный замысел интриги... Я был раздавлен... что потом?... не помню... домой, в Москву вдруг захотелось... а ветер рвал полотна кумача, подхлестывал прохожих черной ночи...».

Самостоятельное видение каждой представленной в книге темы — с плеядой выдающихся имен, цитатами, реминисценциями, конкретными примерами и подробностями, экскурсом в историю искусства, на фоне которого или в соотношении с которым рассматривается развитие балета и появление того или иного спектакля, и прочими компонентами стилистики — показывает оригинальный путь мысли автора, выявляя все, им написанное, как единое целое. Неслучайно в анонсе книги подчеркивается, что повествовательное полотно отражает «наиболее значимый период, для которого существует устоявшийся термин «Золотой век Большого балета»». Но В. Абросимов справедливо настаивает на том, что и «преддверие славной эпохи Юрия Григоровича озаменовано небывалым выплеском созидательной энергии», и этот колоссальный «вклад в развитие не только русского, но и мирового балета не до конца изучен, хотя и неоспорим». Соглашмся с данной точкой зрения, ибо только в таком



**Илл. 7.** С. С. Прокофьев «Ромео и Джульетта». Сцена с участием артистов кордебалета: Тибальд убивает Меркуцио. В роли Ромео — Михаил Лавровский. Постановка Леонида Лавровского, ГАБТ СССР, начало 1970-х.

масштабном развертывании «до», «сейчас» и «после» перед нами предстанет единство и целостность картины отечественного хореографического искусства...

В эссе «Время Лавровского» на 181–182 страницах мы читаем о работах балетмейстера с мировым именем, уже поставившего к тому времени свой шедевр «Ромео и Джульетта», Леонида Михайловича Лавровского с юными исполнителями в середине 1960-х годов: «...никто из критиков и балетоведов не остановил своего внимания на последних постановках балетмейстера — в Московском хореографическом училище, а это и совсем забытая музыка Р. М. Глиэра, по-новому переосмысленная Лавровским в образах и содержании, и знаменитые «Вальс» и «Болеро» М. Равеля — музыка, почти не звучавшая на советских балетных сценах! Да, состоялось истинно художественное открытие. Вальсы были наполнены лирической раскрепощенностью — то ли сновидения о восходящих душах, то ли фантазии из далекой эпохи. А «Болеро» начиналось с зарождения шестивия и закан-

чивалось грандиозным триумфом. Лакоичная сценография с ключевым элементом декорации — по центру лестница с метровыми по ширине ступенями. На ней сначала появлялись три солиста — девушка (Елена Холина) и два юноши-соперника (Александр Лавренюк и Сергей Радченко), и в течение действия все ступени постепенно наполнялись народом. На репетициях Мастер властно подчинял нас своим требованиям: танец массы становился машиной, выдававшей энергию духа... будущих звезд Большого балета. Солисты к концу оказывались на переднем плане сцены, а толпа — на ступенях. В этой простоте Лавровский подал удивительно мощный, философический образ: если в музыке, развивающейся по спирали, мы слышим восхождение, то на сцене видим... сходжение.

Внутренний конфликт нарастал, отражаясь и в музыке, повторяющей одну мелодию, и в соперничестве юношей между собой, и в противопоставлении солистов и толпы. Конфликт — явственный, в конце балета сталкивающий противоречия с максимальной



**Ил. 8.** Владимир Абросимов в партии Шута. Сцена из балета А. Меликова «Легенда о любви». Постановка Ю. Н. Григоровича. ГАБТ СССР. Середина 1980-х гг.

*силой, с какой звучит оркестр, но — в несоответствии визуального ряда и звукового! Удивительное высказывание художника! В чем же состоит смысл этой постановки, казалось бы, алогичной, вызывающей недоумение?*

*Да нет, и логично, и мудро! Это сделал человек, познавший на своем веку слишком много всего. И оглянувшись на долгий жизненный путь, он создавал финал своей балетмейстерской судьбы. «Болеро» — завещание Мастера. Если, например, у Мориса Бежара, сделавшего «Болеро» гораздо позже, героиня находится в центре композиции на возвышении, на вращающемся диске, а вокруг него идет движение инертной толпы, то мы сначала не знаем, что с ней происходит, кто она — противоречие толпе или реализация миссии? И в нагнетании страсти, такт за тактом, героиня-пассионарий управляет массами, заряжает толпу агрессией, рождая коллективное-бессознательное...*

*Лавровский строит повествование по глубинному пути — это, по сути, архаичные отношения Человека и Времени. Нисходящим движением толпы он ломает расширяющуюся спираль вращения Времени — его бесконечность и повторяемость разрушается Художником насквозь: люди идут наперекор, по сердцевине, к началу времен, к истокам. Что мы там найдем? Возможно, ответы на вечные вопросы: Кто мы? Откуда мы? Куда мы идем?... Конечно, такой спектакль на площадке хореографического училища не мог дать понимания столь сложной философии, а тем более — ее постижения. Но Леонид Лавров-*

*ский формотворчески, модернистски воплотил эту мировоззренческую проблему — в искусстве танца. В том относительно небольшом пространстве своего искусства, которое он знал и любил, где творил, как бог, решая нерешаемые задачи Бытия...»*

В главе «Композиция танца» рассматривается ряд знаменательных явлений в балете — «Чистый танец» и «Легенда о любви» Юрия Григоровича.

А в главе «Музыкальная драматургия балета» — исследование партитуры балета Сергея Прокофьева в постановке Леонида Лавровского «Ромео и Джульетта», трактовка балета Жана Кокто и Ролана Пети «Юноша и смерть» на музыку И.-С. Баха, классичность и спорность балета Петра Ильича Чайковского «Лебединое озеро» в постановке Петипа, Горского, Григоровича, где оказывается неразрешимой проблема в «вопросе финала». Владимир Абросимов предельно обстоятельно развивает представление непреходящего гегелевского «Закона единства и борьбы противоположностей» в согласии и конфликтности формы и содержания балетных спектаклей. Пожалуй, этот аспект «Книги посвящений...» следует рассматривать в качестве сквозной линии всего издания, если даже не его концептом — что вполне можно допустить, с точки зрения существования самого искусства. Обретение здорового внутреннего баланса, необходимой гармоничности, поиск художественной целостности для воплощения на сцене того или иного произведения балетного искусства — вот цель исследования и написания данной книги, как нам это представляется.



Ил. 9. Программка спектакля «Лебединое озеро» в Большом театре с легендарным составом исполнителей: Майя Плисецкая, Александр Годунов, Борис Акимов, Владимир Абросимов.

Весьма интересны наблюдения автора не только за работой коллег, но и за собственным внутренним выстраиванием образа.

В частности, такая партия, как Шут в «Лебедином озере», объясняется и раскрывается перед нашими глазами как одна из концептуальных в спектакле: «Григорович во всех своих спектаклях творчески подходил к созданию не только главных, но и эпизодических образов. От меня, танцовщика, требовалось абсолютное понимание того, что задумал балетмейстер. И кто, если не Шут, тоньше других понимает скрытый смысл происходящего?»

— Смотри, чтобы не было дурака! — сказал мне Юрий Николаевич перед моим дебютом. Его шуты и скоморохи под стать шекспировским — умные, проницательные, чего не было в балетных постановках до Григоровича. На репетициях он не присутствовал и не знал, как именно я буду представлять своего персонажа, а я, соответственно, до этого самого момента не знал, какой Шут нужен Григоровичу... Со мной эту партию готовил замечательный балетмейстер-репетитор Николай Романович Симачёв. Репетиции продолжались меньше двух месяцев, и я постоянно думал над образом, мне необходимо было определить его значение — в чем ключ? И, по сути, в моей артистической практике появилась уникальная возможность самостоятельно раскрыть содержание сцен и решить проблему расширения действия!..

Отправной точкой для меня явился карточный Джокер, в нем я увидел мотивы интеллектуализма



Ил. 10. Сцена «Бал» из балета П. И. Чайковского «Лебединое озеро». Принц Зигфрид — Александр Богатырёв, Шут — Владимир Абросимов. Постановка М. Петипа — А. Горского, в ред. Ю. Н. Григоровича. ГАБТ СССР, 1976.

в сочетании с куртуазной пластикой. Мой персонаж любознателен, ироничен, доверяет интуиции, постоянно находится в движении и независим, несет тайное знание, сочетает в себе противоположности: черное и белое, правду и ложь, добро и зло... — он содержит в себе все существующие возможности! Эта карта — самая сильная в колоде, потому что бьет все остальные, но и своеобразный «чистый лист», который может стать, кем угодно. Что может быть загадочнее и притягательнее для артиста, чем этот всеобъемлющий образ!.. Важно понимать, что он заранее уже всё знает, свободен — а потому и ча-



**Ил. 11.** Владимир Абросимов в партии Шута. Сцена «Бал» из балета П. И. Чайковского «Лебединое озеро». Постановка М. Петипа — А. Горского, в ред. Ю. Н. Григоровича. ГАБТ СССР, 1976.



**Ил. 12.** Алла Осипенко и Джон Марковский. Балет «Антоний и Клеопатра» И. Чернышова. 1970-е.

*рам неподвластен! И, возможно, это ЕГО история... Шут — не «действующее лицо», он — рассказчик!».*

В поэтическом разделе слово несет повышенную смысловую нагрузку, но произносится не «прямо», не декларативным образом, но — образует нетипичные метафоры. Создается ощущение напряженной интенсивности стихотворного процесса. Автора никак не обвинить в отсутствии изобретательности и применении избитых формулировок в поэтических текстах, напротив, внутренний стержень, динамика, образный



**Ил. 13.** Алла Осипенко и Джон Марковский. Постановка Л. Якобсона «Полет Тальони». 1970-е.

колорит являют жизненность такого творческого высказывания. Например, стихотворение Владимира Абросимова, посвященное блистательным артистам Алле Осипенко и Джону Марковскому, названным «дуэтом века».

#### **АЛЛА И ДЖОН. ПОСЛЕДНИЙ ДУЭТ**

*Алле Осипенко  
и Джону Марковскому с любовью*

Загаси-гаси свечу последнюю.  
Не давай ей навзрыдного таянья.  
Жизни нашей мелодию летнюю  
мы пропели с тобой с отчаянья.  
Поворота в обратную сторону  
нам с тобою теперь уж не сделать.  
Мы поделим в сумерках поровну  
одиночество по неделям...  
Знаю...  
да...  
ты властям супротивилась...  
ты из гордых...  
из чистых...  
нежных...  
и Нева кандалами стиснула



взоры наши на мир безбрежный...  
 По ночам изголосясь пленницей  
 и своих, и чужих невзгод.  
 Мы с тобой из далекого племени,  
 звезды там ведут хоровод...  
 Оглянись ввечеру... там в бездонии  
 мир остался нашей любви.  
 ...и в прощальном танце утонем мы...  
 Не оставь меня... позови...

2005

Владимир Абросимов посвятил несколько стихотворений великой русской балерине Галине Улановой:

\* \* \*

Неиссякаемый источник человека...  
 ...и жизнь расставит по местам:  
 с рассветом — Альфа и Омега —  
 с закатом — прожитый роман.  
 В конце я не поставлю точку,  
 с весенней памятью тебе  
 за строчкой встанет снова строчка  
 в моей взволнованной судьбе...

2018

Цикл стихов, посвященный Майе Плисецкой, заканчивается строками, словно подытоживающими земной путь этой необыкновенной артистки, в осторожных, торжественных и почтительных нотах отдающими дань ее Личности в искусстве:

**М...**

«...Печаль — самое возвышенное  
 чувство, наряду со Страданием, одно-

**А...** временно и темой, и которое может **Я...**  
 испытывать человек, — является,  
 критерием по-настоящему великого Ис-

куства»  
 Оскар Уайльд «De PROFUNDIS»

**Й...**

*Светлой памяти*

*Майи Михайловны Плисецкой*

Кто начертил тебе трагедию углов?  
 ...и каждый угол умножал углов падение...  
 Познай мотив свой преломления!  
 Печален танец рук в преддверьи снов —  
 ветвей у озера — воздушное движение...  
 ...и множил каждый угол восхождение...  
 Дар Ангела<sup>1</sup> — души высвобождение...  
 волнение рук — игра: то вздохи, то призывы...  
 и белый палантин — петлей пленение...  
 от неизбежного печаль твоя... плакучей ивы<sup>2</sup>...

Декабрь 2016



Ил. 14. Галина Уланова в роли Золушки. 1950-е годы.



Ил. 15. Автограф Майи Плисецкой для Владимира Абросимова на юбилейной программке к 25-летию спектакля Ж. Бизе — Р. Щедрина «Кармен-сюита».

<sup>1</sup> На древнееврейском языке угол и Ангел — синонимы.

<sup>2</sup> Ива в иудейской мифологии — символ скорби и печали.



**Ил. 16.** Владимир Абросимов в роли Князя на авансцене. Поклон после премьеры оперы О. Тактакишвили «Похищение луны». ГАБТ СССР, 1979

...И позитивность оценки литературного творчества Владимира Абросимова нами не преувеличена. «Книга посвящений... Избранное о балете» по высказанным в ней художественным идеям предрасполагает индивидуальную подачу автора к восприятию его материала читателем лично, в более литературных характеристиках, нежели в объективно отстраненных. Безусловно, это следует считать неоспоримым до-

стоинством данного труда. Читатель, таким образом, не оказывается лишенным отчетливого представления о предмете исследования, даже если допустить, что книга попала бы в руки неопытного читателя. Преимущества подобной подачи профессионально анализируемого и, казалось бы, сугубо специфического материала, облегчают постижение его читателем — именно за счет литературного характера текста.

Автор не скрывает искреннего разочарования современным уровнем балетного театра, на наших глазах во многом уже отказавшегося от прекрасных образцов прошлого и все дальше уходящего в модные бессюжетность и бессмысленность, ничего не выражающие абстракции, тотальную утрату как формы, так и содержания... На страницах своей книги В. И. Абросимов признается читателям в том, что к необходимости написать ее привело именно такое положение дел в хореографическом искусстве. Это своего рода попытка, возможно, идеалистическая, даже не остановить, а хотя бы притормозить процесс этих глобальных потерь. Артист балета и балетмейстер Абросимов не считает подобные «преобразования» прогрессом и модой, напротив, разрушительная сила такого повсеместного движения не оставляет надежд на принципиальное сохранение великого наследия мирового балетного театра, неотъемлемой частью которого является балет России, сформированный как национальное достояние несколькими поколениями хореографов и артистов на протяжении столетий.

В данном контексте название литературного труда взывает не только к памяти наших современников об ушедшей эпохе великого русского балета, но и к чувству культурологического самосохранения. «Книга посвящений... Избранное о балете» — это летописный фрагмент отечественной театральной истории, явления и шедевры, портреты и судьбы, высшие профессиональные достижения и почти неосуществимый эталон, ставший некогда реальностью именно в нашей стране и навсегда оставшийся в мировой культуре...

#### **A. Vladimirova**

Magazine "Russian World.Ru"  
117218 Russia, Moscow, Krzhizhanovskogo 13, b. 2

#### **THE VERBALITY OF BALLET: POLIZHANR AS A METHOD OF EXPRESSION**

The reason for the article-essay of an art critic and critic was the experience of participating as a compiler and editor in the preparation of an extraordinary publication, a book — "symphony" of Vladimir Abrasimov, the leading soloist of the State Academic Bolshoi Theater at the end of 1960–1980, choreographer and teacher dedicated to ballet. In independent sections of the book, lectures for students-choreographers, analysis of the ballet score, a number of literary essays, literary portraits, librettos, as well as poetic dedications are presented. The art critic shares with the reader his reflections on the peculiarities of the verbal representation of ballet art.

**Keywords:** Vladimir Abrasimov, art history, ballet art, polygenre.

И. Б. Гладкова, В. А. Ляхова

Омская государственная областная научная библиотека имени А. С. Пушкина  
644099 РФ, Омск, Красный Путь, 11**ЭЛЕКТРОННЫЕ БИБЛИОТЕКИ И ИХ ВОЗМОЖНОСТИ  
В ЭПОХУ ЭЛЕКТРОННЫХ КОММУНИКАЦИЙ**

© И. Б. Гладкова, В. А. Ляхова, 2021

В статье рассматривается вопрос формирования и функционирования электронной библиотеки на примере деятельности Омской государственной областной научной библиотеки имени А. С. Пушкина. Исследуются подходы к формированию и размещению информационных ресурсов, в том числе краеведческих, на сайте электронной библиотеки. Раскрываются основные условия взаимодействия с пользователями через данный сайт для осуществления успешной коммуникации.

**Ключевые слова:** электронная библиотека, сайт, краеведческие и иные информационные ресурсы, информационно-коммуникационные технологии, пользователи библиотек.

В настоящее время в связи с расширением функционала сайта библиотеки и укрепления её статуса как образовательной, научной, творческой платформы всё большее значение приобретает её коммуникационная направленность, обеспечивающая взаимодействие с читателем. Коммуникация как основной инструмент обеспечения доступа к знаниям позволяет успешно решать проблему доступа к информации. На необходимость обеспечения такого доступа указывает, в частности, Указ Президента РФ «Об утверждении Основ государственной культурной политики», датированный 14.12. 2014 г. Отдельный раздел документа посвящён вопросам формирования информационной грамотности граждан. Одним из направлений этой деятельности названо «формирование единого электронного пространства знаний на основе оцифрованных книжных, архивных, музейных фондов, собранных в Национальную электронную библиотеку и национальные электронные архивы по различным отраслям знания и творческой деятельности» [1]. Всё это послужит основой для создания национальной российской системы сохранения электронной информации, шире — создание единого национального информационного пространства, обеспечивающего свободный доступ к нему из любой точки страны, в том числе через ресурс сети Интернет.

В этой связи одной из задач библиотеки является создание условий свободного доступа пользователей к имеющимся ресурсам и обеспечение оптимальной навигации в информационной среде. Этой теме посвящены работы Н. М. Балацкой, А. Н. Маслова («Доступность краеведческих ресурсов»), Л. Г. Тараненко («Внедрение информационно-коммуникационных технологий в библиотечное краеведение»), Н. Е. Калёнова, Г. И. Савина, В. А. Серебрякова, А. Н. Сотникова («Принципы построения и формирования электронной библиотеки «Научное наследие России»»), Т. В. Ершова, Е. Ю. Хохлов («Опыт и перспективы интеграции российских социально значимых информационных ресурсов на основе концепции электронных библиотек»),

В. Армс («Электронные библиотеки»), А. Б. Антопольского, Т. В. Майстрович («Электронные библиотеки: принципы создания») и др.

С постепенным развитием информационно-коммуникационных технологий перед библиотеками встал вопрос свободного доступа читателей к литературе в электронном формате. В библиотеках, вынужденных конкурировать с различными информационными каналами, усиливается потребность в использовании электронных книг, визуальных- и аудиоматериалов, других информационно-коммуникационных технологий, необходимость освоения электронных ресурсов [2. С. 62].

Во многих библиотеках Российской Федерации работа с краеведческими ресурсами занимает значительное место. «Организация многоаспектного доступа к краеведческим ресурсам через различные электронные формы — это наиболее перспективный путь для дальнейшего развития данного направления работы в библиотеках» [3]. Существуют специализированные отделы, целенаправленно занимающиеся продвижением знаний о том или ином регионе, на сайтах учреждений в информационно-телекоммуникационной сети Интернет формируются краеведческие порталы, базы данных, электронные библиотеки. Электронную библиотеку (далее — ЭБ) принято рассматривать как информационную систему, предназначенную для формирования и хранения упорядоченного массива цифровых объектов и обеспечения доступа к ним с помощью средств навигации и поиска.

Практика свидетельствует о том, что год от года в читательской среде наблюдается устойчивый интерес к истории родного края. Неслучайно созданные на базе ряда библиотек России ЭБ ориентированы главным образом на краеведческие ресурсы. Достаточно назвать ЭБ «Хроники Приангарья» Иркутской областной государственной научной библиотеки им. И. И. Молчанова-Сибирского, ЭБ «Красноярский меридиан» Государственной универсальной

научной библиотеки Красноярского края, ЭБ ELIB. TOMSK.RU Томской областной универсальной научной библиотеки им. А. С. Пушкина, своя ПЭБ имеется на сайте Пермской краевой библиотеки им. А. М. Горького и т. д.

При создании ЭБ Омской государственной областной научной библиотеки им. А. С. Пушкина (далее — Омская ГОНБ) не ставилось задачи создать её именно как краеведческую. ЭБ должна была предоставлять доступ к оцифрованным изданиям, хранящимся в стенах библиотеки, в том числе документы из фонда редких книг. С этой целью производилась оцифровка таких изданий, обеспечивающая сохранность редких и ценных книг библиотеки и доступ к этим материалам читателям. Оцифровывались издания на различную тематику, при этом приоритет отдавался документам, требующим обеспечения сохранности, а также тем, что чаще всего запрашивались читателями библиотеки. Естественно, что в омской библиотеке, как и в других, читателей в большей степени интересуют книги о нашем регионе, в частности, материалы, изданные в XIX–XX вв. Это привело к тому, что электронные копии книг, из которых первоначально формировалась ЭБ, были в основной массе связаны с историей нашего края [4].

В 2012 г. мы создали 252 электронные книги, ссылки на которые были привязаны к соответствующей библиографической записи электронного каталога. Страница собственно ЭБ на портале библиотеки отсутствовала, то есть на нём не были выложены гиперссылки на данные электронные документы. В 2015 г., в связи с переходом библиотеки на новую версию портала, работа над ЭБ получила новый импульс. В целях обеспечения удобства ознакомления пользователей с её содержанием, информационной поддержки мероприятий, проводимых библиотекой, для представления книг был выбран коллекционный принцип, по примеру Президентской библиотеки [5]. Сейчас в ЭБ на портале учреждения размещено более двух тысяч электронных документов.

Ресурс ЭБ отображён по адресу [http://omsklib.ru/Elektronnaya\\_biblioteka](http://omsklib.ru/Elektronnaya_biblioteka) и представляет собой гиперссылки на электронные документы. Гиперссылки сгруппированы в перечень из 13 коллекций, содержащих разделы и подразделы. Коллекции электронной библиотеки можно поделить на три группы: это шесть краеведческих коллекций, содержащих преимущественно материалы о нашем регионе (включая новую коллекцию, в которой размещается газета «Рабочий путь»), пять коллекций, содержащих краеведческие разделы и две некраеведческие коллекции. Таким образом, ЭБ Омской ГОНБ можно смело называть ценнейшим краеведческим ресурсом. Ценность созданных электронных ресурсов — в сохранении документального наследия региона, пропаганде и продвижении информации о нём.

Несмотря на постоянное увеличение количества документов в ЭБ, количество обращений к ним оставалось прежним. Во многом такое положение было связано с техническим несовершенством программы

просмотра электронных документов. Она не позволяла знакомиться с такими документами пользователям самых популярных мобильных браузеров, а также размещать большеформатные издания, в том числе периодические. Эти проблемы были решены в конце 2020 года, а с 2021 документы ЭБ стало возможно просматривать через новую программу, созданную на основе HTML5 и JavaScript. Необходимость адаптировать электронные документы, которые были представлены на странице ЭБ, к новой программе просмотра была подкреплена прямыми запросами читателей на доступ к документам, представленным на портале библиотеки.

Тем не менее остается ещё комплекс вопросов, связанных с невозможностью получить обратную связь от пользователей ЭБ. Сейчас увидеть насколько популярны определенные книги возможно только изучив статистику просмотров электронных документов. Современный уровень развития технологий вполне может обеспечить более развитую коммуникацию. ЭБ, в которой читатель мог бы оставлять свои отзывы, рецензии на книги, получила бы больший отклик у пользователей. Рекомендация одного пользователя способна помочь другому не только составить своё отношение к документу, но и помочь сориентироваться в массиве представленной информации. Таким образом могла бы состояться и коммуникация между пользователями ЭБ.

В идеале мы стремимся к тому, чтобы статьи и публикации, размещённые на сайте библиотеки по тем или иным темам, были бы подкреплены ссылками на документы ЭБ. В результате пользователь получит возможность ознакомиться с полным текстом документов, приведённых в списке литературы, и источников, размещённых в ЭБ, а также делать дополнительные запросы на иные документы по выбранной им тематике и получать их. Такое решение позволило бы обеспечить оптимальную доступность информации для широкого круга читателей и обратную связь с ними, так необходимую библиотеке в современных условиях.

Наша дальнейшая работа направлена на создание отдельного сайта для ЭБ, на котором будут представлены разделы для новых поступлений, актуальных коллекций, виртуальных выставок, периодических изданий. К сайту может быть привязан электронный каталог ОГОНБ, разработан личный кабинет читателя. Создание сайта ЭБ может стать способом получения информации о предпочтениях его пользователей через сбор статистики просмотров страниц сайта и обращений к электронным документам.

В разработанной в 2016 году Стратегии государственной культурной политики на период до 2030 года одной из целей реализации является обеспечение гражданам доступа к знаниям, информации и культурным ценностям [6]. Для достижения этой цели библиотека как коммуникационная площадка в сети через собственный сайт и сайт ЭБ получает возможность более эффективно продвигать свои ресурсы, напрямую взаимодействуя с читателями. Для Омской ГОНБ это перспектива ближайших лет.

**Список литературы**

1. Указ Президента РФ «Об утверждении Основ государственной культурной политики». URL [http://www.consultant.ru/document/cons\\_doc\\_LAW\\_172706/](http://www.consultant.ru/document/cons_doc_LAW_172706/).
2. Ляхова В. А. Образовательная роль информационных ресурсов Омского регионального центра Президентской библиотеки им. Б. Н. Ельцина // *Динамика систем, механизмов и машин*. Омск, 2014. № 5. С. 62–64.
3. Буданцева Н. В. Актуальность создания электронных краеведческих ресурсов библиотек // *Молодой учёный*. 2009. № 7. С. 281–283. URL <https://moluch.ru/archive/7/505/> (дата обращения: 19.03.2020).
4. Ляхова В. А. Краеведческий компонент «Электронной библиотеки» Омской государственной областной научной библиотеки им. А. С. Пушкина // *Вторые Дравертские чтения: материалы Всерос. науч.-практ. конф., посвящ. 140-летию со дня рождения П. Л. Драверта* (Омск, 19–20 нояб. 2019 г.). Омск: Ом. гос. обл. науч. б-ка им. А. С. Пушкина, 2020. С. 304–311
5. Зайцев А. В. Коллекционный принцип представления электронных ресурсов на Интернет-портале Президентской библиотеки. Изучение пользовательского опыта и оценка востребованности ресурса // *Интегрированные цифровые ресурсы: организационно-технологические и научно-методические основы развития = Integrated digital resources: organizational-technological and scientific-methodological foundation of development*: сборник научных трудов. Серия «Электронная библиотека». Вып. 6. Санкт-Петербург: Президентская б-ка, 2015. С. 93–112.
6. Стратеги государственной культурной политики на период до 2030 года. URL <http://static.government.ru/media/files/AsA9RAyYVAJnoBuKgH0qEJA9IxP7f2xm.pdf>.

**I. B. Gladkova, V. A. Lyakhova**

Omsk State Regional Research library named after A. S. Pushkin,  
644099 Russian Federation, Omsk, Krasniy Put, 11

**ELECTRONIC LIBRARIES AND THEIR OPPORTUNITIES IN THE AGE OF ELECTRONIC COMMUNICATIONS**

The authors discuss the issue of the formation and functioning of an electronic library on the example of the activities of the Omsk A. S. Pushkin State Regional Research Library. The approaches to the formation and placement of information resources, including regional studies, on the website of the electronic library, are investigated. The basic conditions of interaction with users through this site for the implementation of successful communication are revealed.

**Keywords:** the electronic library, website, local history, and other information resources, information and communication technologies, library users.

**References**

1. Decree of the President of the Russian Federation “ On the Approval of the Foundations of the State Cultural Policy” — URL [http://www.consultant.ru/document/cons\\_doc\\_LAW\\_172706/](http://www.consultant.ru/document/cons_doc_LAW_172706/) (in Rus.).
2. Lyakhova V. Educational role of information resources of the Omsk Regional Center of B. N. Yeltsin Presidential Library // *Dynamics of systems, mechanisms and machines*. Omsk, 2014. N 5. pp. 62–64 (in Rus.)
3. Budantseva N. The relevance of creating electronic local history resources of libraries. // *Young scientist*. 2009. N 7. pp. 281–283. URL <https://moluch.ru/archive/7/505/> (accessed: 19.03.20) (in Rus.).
4. Lyakhkova V. The local history component of the “Electronic Library” of the A. S. Pushkin Omsk library // *Second Dravert reading: materials of science-practicing.conf., dedicated 140th anniversary of born P. Dravert* (Omsk, November 19–20. 2019) / Omsk State University. A. S. Pushkin Scientific Research Institute. Omsk, 2020. pp. 304–311 (in Rus.)
5. Zaitsev A. The collection principle of presenting electronic resources on the Internet portal of the Presidential Library. Study of user experience and assessment of resource demand // *Integrated digital resources: organizational-technological and scientific-methodological foundation of development: collection of scientific papers: collection of scientific papers*. Series “Electronic Library”. Issue 6. St. Petersburg: Presidential Library, 2015. pp. 93–112 (in Rus.)
6. Strategy of the State cultural policy for the period up to 2030. URL <http://static.government.ru/media/files/AsA9RAyYVAJnoBuKgH0qEJA9IxP7f2xm.pdf>. (in Rus.)

**С. А. Степанова, П. А. Татаурова**Омская государственная областная научная библиотека имени А. С. Пушкина  
644099 РФ, Красный Путь, 11

## ИСПОЛЬЗОВАНИЕ ЦИФРОВОГО СТОРИТЕЛЛИНГА ДЛЯ ПРОДВИЖЕНИЯ БИБЛИОТЕЧНЫХ РЕСУРСОВ

© С. А. Степанова, П. А. Татаурова, 2021

Актуальность темы обусловлена общей тенденцией развития электронных медиа – совершенствованием эргономики восприятия всех способов подачи информации, в том числе текста. В статье исследуется феномен цифрового сторителлинга в библиотечно-информационной деятельности, в том числе использование лонгрида как формы цифрового сторителлинга на коммуникационных площадках библиотек в сети Интернет, анализируется формат библиотечного лонгрида: объединение аудиальных, визуальных и графических форм представления библиотечного контента, стимулирующее влияние медиаконтента на чтение. Понимание специфики библиотечного лонгрида в профессиональной среде только формируется, однако это перспективное поле для развития коммуникации, основанной на доверии как с реальными, так и с потенциальными пользователями. Авторы обращаются к опыту Омской государственной областной научной библиотеки имени А. С. Пушкина, SMART-библиотеки имени Анны Ахматовой (ЗАО г. Москва), Центральной библиотечной системы ЦАО г. Москва, Государственной библиотеки Югры, Государственной научной библиотеки Кузбасса имени В. Д. Фёдорова, Свердловской универсальной научной библиотеки имени В. Г. Белинского.

**Ключевые слова:** медиакommunikация, библиотека, цифровой сторителлинг, лонгрид, мультимодальные информационные продукты, курирование контента.

На современном этапе развития общества, пронизанного информационными технологиями, почти во всех сферах жизни остро проявляется проблема оперативного получения информации доступными путями и через различные каналы коммуникации. Преодоление со временем неразвитости технологий, недоступности для широкого круга пользователей различных знаний позволяет выиграть время и охватить больший объем информации. Возрастающая роль информационно-коммуникационных технологий и передачи знаний посредством их использования в различных сферах деятельности широко признается и предполагает использование текстового, визуального и медийного контента. В свободном доступе появляется все больше материалов на различную тематику: научные, образовательные, просветительные и даже развлекательные тексты сопровождаются мультимедийным контентом. Желание помочь человеку научиться свободно ориентироваться в потоках информации соседствует с приобщением его к культуре посредством знакомства с ресурсом библиотеки.

Современная библиотека как хранилище знаний различной информации, которую можно в ней найти, представляет в новых форматах, а современные читатели могут приходить за таковой не в здание библиотеки, а на ее сайт. Библиотека становится центром коммуникаций, а ее сотрудники оперативно осваивают новые технологии, чтобы содействовать читателям в поиске необходимой информации среди всего разнообразия представленных ее носителей, учатся использовать современные средства донесения знаний читателю.

Осознание необходимости работы на коммуникационных площадках библиотеки, в особенности

на официальных сайтах и порталах учреждений, потребности в продвижении ресурсов для аудитории, которая в меньшей мере воспринимает классически поданную информацию, ставит задачу освоения новейших инструментов представления библиотечных ресурсов. Если для коротких текстов больше подходят площадки социальных сетей, то для объемных материалов именно сайты являются более подходящими. Цифровой сторителлинг, наглядный и интерактивный, может оказаться привлекательнее для читателей, чем большой текстовый материал, поданный в классическом виде. Авторы вступительной статьи "Educational Use of Digital Storytelling" на портале Хьюстонского университета определяют этот вид представления информации как искусство увлекательного рассказа с применением современных средств мультимедиа [1].

На рубеже конца 1990-х — начала 2000-х годов развитие информационных технологий не позволяло разместить на сайте мультимедийный контент, и сайт библиотеки выполнял преимущественно функцию презентации учреждения в интернет пространстве. Оценка эффективности ведения официальной страницы библиотеки осуществлялась в ряде случаев по пяти критериям, предложенным исследователем-библиотековедом В. К. Степановым:

- глубина содержания информации;
- оперативность её обновления;
- стабильность информационного наполнения;
- доступность страницы для пользователей;
- простота навигации [2, с. 64].

В настоящее время мы видим существенное расширение функционала сайта. Теперь он выступает как мощнейший инструмент образовательной, научной,

творческой деятельности. Это делает сайт библиотеки полноценной коммуникационной площадкой, обеспечивающей взаимодействие с читателем. Коммуникация как основной инструмент формирования знаний позволяет решить проблему курирования контента — у читателя больше не встаёт вопрос получения информации, но появляются трудности в её освоении. В этой связи основной деятельностью библиотек становится создание условий для приобщения читателя к мировому знанию посредством чтения на основе гуманистических ценностей и экспертных селекций информационного потока [3, с. 75].

Основными способами коммуникаций библиотеки с читателем, осуществляемых с помощью сайта библиотеки, становятся аудио- и визуализация, а также различные способы графического представления библиотечно-информационного контента.

В 2020 году в Омской государственной областной научной библиотеке имени А. С. Пушкина (Омская ГОНБ) был создан большой массив собственных коммуникационных продуктов разных форм представления. Среди визуальных продуктов можно выделить видеобзоры, интерактивные плакаты и виртуальные выставки. Например, видеобзор «Вторая мировая война в коллекциях Президентской библиотеки», выпущенный в рамках Года Памяти и Славы, представляет фонд Президентской библиотеки, насчитывающий около девятистот тысяч единиц хранения (рис. 1).

Около двадцати тысяч документов посвящены событиям Второй мировой и Великой Отечественной войн — достаточно большой объём информации, который сложно отсортировать и систематизировать в условиях постоянно увеличивающихся информационных потоков. Видеобзор в данном случае становится гидом по огромному массиву фонда данной конкретной библиотеки, что позволяет создать условия для более эффективной навигации в потоке цифровой информации.

Анализируя опыт других библиотек в области визуализации информации, стоит отметить онлайн-проект «Точка зрения» Центральной библиотечной системы города Москвы (<https://cbcsao.ru/>). Проект помогает читателю ориентироваться в мире современной литературы. Ведущие проекта — эксперты столичных библиотек — сценаристы, публицисты, искусствоведы, которые каждый день работают с книгами и точно знают, что нужно читателю. В формате видео доступны интервью с современными авторами и обзоры новинок книжного рынка. «Обзоры Дроздова» SMART-библиотеки имени Анны Ахматовой (г. Москва) (<https://smart.biblioza.ru/>) — еженедельный навигатор по миру книг, в котором библиотекарь и руководитель Центра комиксов SMART-библиотеки Андрей Дроздов делится впечатлениями о прочитанных книгах.

Пик популярности сейчас переживает такой способ аудиального представления информации, как подкасты. По данным агентства маркетинговых исследований TIBURON Research в 2020 году каждый четвертый пользователь интернета в России слушал подкасты раз в месяц и чаще [4]. Самыми



**Рис. 1.** Видеобзор «Вторая мировая война в коллекциях Президентской библиотеки», Омская ГОНБ. URL: [http://omsklib.ru/Novosti\\_biblioteki/gkyxws42u0](http://omsklib.ru/Novosti_biblioteki/gkyxws42u0)

обсуждаемыми в соцмедиа стали подкасты о спорте, за ними с небольшим отрывом следуют аудиоблоги литературной тематики: не случайно многие эксперты считают, что в подкасты перетекает аудитория аудиокниг [5]. Таким образом, открывается широкое поле для использования подкастинга в деятельности библиотек. В феврале 2021 года Омская ГОНБ запустила первую серию подкастов «Академия живописи», подготовленных сотрудниками сектора литературы по искусству, в фонд которого входит более пятидесяти тысяч единиц хранения ([https://vk.com/omsklibrary?z=podcast-31453142\\_456239074](https://vk.com/omsklibrary?z=podcast-31453142_456239074)). Данный подкаст призван не только актуализировать фонд библиотеки и помочь читателю в нём ориентироваться, но также выполняет просветительскую функцию, в доступной форме приобщая к знанию о мировом искусстве.

Стоит отметить также подкаст «Непридуманные истории» SMART-библиотеки имени Анны Ахматовой (г. Москва) (<https://smart.biblioza.ru/>). Каждый выпуск знакомит слушателя с самыми удивительными, интригующими и забавными фактами из мировой истории, культуры, искусства и литературы. Например, первый подкаст «Образы Древней Руси» посвящен особенностям культуры и быта наших предков. Краеведческий подкаст «50 имён учёных Югры» Государственной библиотеки Югры (<http://okrlib.ru/>) рассказывает о жизни и деятельности учёных Ханты-Мансийского автономного округа.

Объединение аудиальных, визуальных и графических форм представления библиотечного контента приводит к созданию мультимодальных информационных продуктов. Одним из таких продуктов является лонгрид — одна из форм цифрового сторителлинга.

Лонгрид (от англ. longread — долгое чтение) — это материал, предназначенный для длительного чтения. Лонгриды — изобретение журналистов, однако этот формат успешно адаптируется под образовательные и культурно-просветительские цели. В сфере образования сложилось мнение о том, что он становится эффективным средством обучения и приобщения учащихся к проектной деятельности, что позволяет, в свою очередь, повышать интерес к изучаемому предмету [6]–[9].

Лонгрид — комплексная форма представления информации, объединяющая текстовый, аудиальный, визуальный контент. Это всегда история, законченная или обновляемая, гипертекстуальность которой оставляет возможность нелинейного восприятия модусов и их элементов. Исследователи отмечают, что цифровой сторителлинг обновил подачу объемных материалов, сделав их мультимедийными и интересными для восприятия: искусство рассказывать истории соединилось с использованием разнообразных воздействующих средств [10].

Требования к лонгриду как жанру ожидаемо формулируются в среде журналистики и маркетинга. Эксперты «ТехТетта», агентства комплексного интернет-маркетинга, постулируют важнейшие принципы создания лонгрида [11]:

- главенство текста: от его качества, от глубины освоения темы автором, от умения пронести свою заинтересованность темой через тысячи и тысячи знаков и передать её читателю зависит, может ли материал называться лонгридом или нет. Не всякий длинный текст есть лонгрид, но тот, который сформулирован максимально ёмко и имеет такой объём исключительно потому, что ещё более содержательно тему изложить невозможно.

- необходимость и достаточность мультимедийного контента: все включённые в вёрстку видео, изображения, ссылки и аудиозаписи должны являться неотъемлемыми элементами, выступающими смысловое наполнение лонгрида, усиливающими восприятие. Ничего лишнего, отвлекающего и случайного — только то, что погружает в контекст.

- важная роль дизайна: он тоже призван работать на облегчение или усиление восприятия излагаемого материала, поэтому должен продумываться заранее, ещё на этапе написания текста, а не на заключительном этапе вёрстки. Кроме того, именно дизайн работает на нелинейное восприятие и способен заинтересовать тех, для кого кросс-чтение — единственный или предпочтительный вариант.

Каким образом этот формат преподнесения информации используется в библиотечной среде?

Вопрос о роли библиотеки в современном мире в последние годы стоит остро, и профессиональное сообщество ищет ответ на него в различных практиках расширения дополнительных услуг и трансформации библиотечного пространства для коворкинга, непрерывного образования и выполнения рекреативных функций. Мы, признавая необходимость перемен для ответа на вызовы времени, разделяем следующий взгляд на вопрос, сформулированный в том числе В. Я. Аскаровой [3, с. 75]: библиотеке не следует забывать о том, что её основная деятельность связана с приобщением читателя к культуре посредством чтения на основе курирования контента.

Это заключение объединяет два элемента, которые следует иметь в виду, осмысливая формат библиотечного лонгрида. Во-первых, такой лонгрид, будучи продуктом привлекательным, а значит приносящим удовольствие от прочтения, нацелен, в первую

очередь, на продвижение интеллектуального чтения, библиотечных продуктов, проектов, услуг. Во-вторых, он является продуктом курирования контента — сбора информации из различных открытых источников (в т. ч. мультимедийных), её экспертного анализа, дистилляции, агрегации. Для современных научных библиотек появление качественных публикаций в таком жанре на собственных сайтах и порталах — вопрос престижа, способ завоевать доверие пользователя.

Рассмотрим последовательно цели, которые могут быть достигнуты в библиотечной среде путём создания лонгридов.

#### 1. Продвижение чтения

Об эффективности формата лонгрида в продвижении чтения можно говорить, опираясь на существующие в профессиональном сообществе объективные утверждения о том, что читательские привычки сегодня формируются под влиянием цифровой среды [3], [12]–[14]. Чтение с экрана, базирующееся на сканировании и беглом просмотре, формирует у читателя индивидуальные цифровые недостатки, влияющие на когнитивные процессы и порождающие «рассеянность, гиперактивность, дефицит внимания и предпочтению визуальных символов логике и углублению в текст» [12, с. 49]. Понимание этой специфики сегодняшнего читателя ориентирует библиотекаря на работу в том формате, который, во-первых, учитывает эти характеристики, во-вторых, позволяет их сглаживать. На чтение лонгрида требуется от 15 до 40 минут. Контент-маркетологи на основании статистики просмотров своих лонгридов, относящихся к бизнесу и журналистике, отмечают, что «у аудитории появился аппетит к длинным историям на фоне информационного перегруза бессмысленными короткими текстами» [11]. Поэтому для библиотек открывается широкое поле для манёвра: мы можем предложить читателю действительно интересные истории, которыми полна мировая культура, обратить его не только к чтению собственно нашего текста, но и к погружению в контекст освещаемой темы.

Кроме того, важным является мультимедийный характер лонгрида: анализируя опыт стран развитой книжной культуры, где предпринимают системные усилия по поддержке и развитию чтения, коллеги отмечают, что мультимедийные ресурсы оказывают мощное стимулирующее воздействие на чтение [3, с. 76].

#### 2. Продвижение собственных ресурсов

Говоря о продвижении библиотечных ресурсов, следует понимать, что фонды, в том числе цифровые, собственные и приобретённые, — это одновременно источник тем и информации для библиотекаря-автора и тот самый ресурс, продвигаемый читателю. С помощью лонгрида можно актуализировать цифровые коллекции собственной генерации или приобретённые базы, используя их в качестве дополняющего текст мультимедийного контента. У библиотек сейчас есть возможность создавать графическую, видео- и аудиоинформацию (в том числе подкасты), компьютерную графику, мультипликацию, мультимедийную презентацию, буктрейлеры, виртуальные книжные выставки,





Рис. 2. Лонгрид «Откуда ты, прекрасное дитя?..», Омская ГОНБ URL: <https://sofas849.wixsite.com/mysite>

видео– и мультимедиа обзоры книг. На важные для выстраивания смысла лонгрида единицы такого контента стоит опираться при формировании структуры будущей публикации.

Лонгрид, включающий гиперссылки, может приводить читателя в социальные сети библиотеки, если там расположен важный для понимания темы материал. Кроме того, таким образом могут продвигаться даже книжные выставки, если они представлены в виртуальном формате (например, в виде интерактивного плаката).

Средством обратной связи, оживляющей библиотечный лонгрид и способствующей лучшему усвоению информации, может служить интерактивный контент, созданный библиотекой: викторины, тесты, диалоговые тренажёры, кроссворды, любые другие игры. Создавать такой контент можно с использованием различных бесплатных интернет–сервисов. Genially, Flippity, Online Testpad, H5P, LearningApps — это только малая часть конструкторов, позволяющая создать такой контент для последующего встраивания в библиотечный лонгрид.

Сегодня библиотеки только нащупывают методику работы в этом жанре, и, к сожалению, не все материалы, презентуемые библиотеками как лонгриды, являются ими на самом деле. При этом эти материалы могут быть по настоящему интересными продуктами, как, например, проект «Семейная хроника войны», подготовленный Кемеровским региональным центром Президентской библиотеки, действующим на базе Государственной научной библиотеки Кузбасса им. В. Д. Фёдорова. Проект заслужил высокую оцен-

ку по праву — получил признание на конкурсе «100 лучших товаров России 2020». Он направлен на решение важнейшей задачи сохранения национальной исторической памяти, однако по форме не является лонгридом, скорее сайтом проекта.

Подобным примером может служить публикация Свердловской областной универсальной научной библиотеки им. В. Г. Белинского «Международный день защиты детей», в анонсе определённая как мультимедийный лонгрид, однако по факту являющаяся обзором ресурсов.

Свой собственный опыт создания лонгридов мы также не считаем эталонным, однако попытки поработать в таком формате Омская ГОНБ предпринимала с энтузиазмом. Были созданы лонгриды «Откуда ты, прекрасное дитя?..» (посвящённый тайне малоизвестной неоконченной поэмы А. С. Пушкина «Русалка», рис. 2) и «Побеждал, но непобедим был» (о подвиге князя Александра Невского, к его 800-летию, рис. 3).

Лонгрид «Откуда ты, прекрасное дитя?..» повествует об одной из самых скандальных рукописей XIX века, доступной в читальном зале Президентской библиотеки, — окончанию «Русалки». Приводятся полемические выступления, подтверждающие и опровергающие подлинность текста последних глав поэмы, представленные на портале Национальной электронной библиотеки. Все упомянутые произведения снабжены ссылками на полный текст в Президентской и Национальной электронной библиотеках. С помощью качества текста и вёрстки мы старались работать на продвижение чтения, использованные



Рис. 3. Лонгрид «Побеждал, но непобедим был», Омская ГОНБ. URL: <http://project3435688.tilda.ws/>

единицы фонда одновременно служили материалом для предварительного исследования и продвигаемым контентом — читателю предоставлена возможность перейти по ссылкам и подробнее познакомиться с заинтересовавшими документами.

Рассказывать неоднозначную сложную историю жизни Александра Невского так, чтобы её было удобно и нескучно воспринимать, нам тоже помогли вёрстка и мультимедиа. Лонгрид «Побеждал, но непобедим был» объединил в качестве мультимедийных смысловых точек опоры:

- видеолекцию Д. Г. Хрусталёва и Анти Селарт (Тартуский университет) «Ледовое побоище: взгляд с Востока и Запада» с портала Президентской библиотеки,
- электронную коллекцию, посвящённую Александру Невскому, расположенную там же,
- виртуальную книжную выставку в формате интерактивного плаката с информационными метками о печатных книгах, которые можно взять в Омской ГОНБ, и видеообзор по этой выставке,
- проверочный тест на платформе тестов «ВКонтакте», ссылка приводит в библиотечное сообщество.

Постфактум обнаруживаются недостатки наших лонгридов, однако у них в жанровом отношении есть несомненно положительный момент: их жизненный цикл не ограничивается датой публикации. Лонгрид можно дорабатывать и после того, как с ним познакомились первые читатели, наращивать деталями, взятыми в том числе из оценок читателей, которые могут быть экспертами.

Таким образом, понимание специфики именно библиотечного лонгрида ещё только формируется, но одно можно постулировать смело: для библиотек лонгрид как форма мультимедийного цифрового сторителлинга — перспективное поле для развития коммуникации как с реальными читателями,

так и с потенциальными; причём эта коммуникация выстраивается на основе доверия к библиотеке как авторитетному источнику информации. Накопленная информация, требующая передачи читателю, теперь может предстать и в текстовом, и в графическом варианте, и в виде медиа. Объединение всех этих видов позволяет человеку получить доступ к знаниям в удобном для него режиме, проще воспринять и лучше запомнить прочитанное. Вместе с тем современные ИКТ дают возможность оперативно доставлять нужную информацию, к тому же — для более широкого круга читателей. Доступность библиотечных интернет-сайтов, электронных библиотек позволяют людям обращаться практически к любым темам, а формат цифрового сторителлинга привлекает больше внимания и глубже погружает в прочитанное.

#### Список литературы

1. *Robin B.* What is digital storytelling? — URL <http://digitalstorytelling.coe.uh.edu/page.cfm?id=27> (дата обращения 05.03.2021).
2. *Степанов В. К.* Практические уроки: Интернет для библиотекарей. М.: Либерия, 1998. 64 с. С компьютером на «ты». Вып. 2).
3. *Аскарова В. Я.* Современная библиотека — организатор чтения в мультимедийном пространстве // Библиосфера. 2020. № 1. С. 73–82.
4. TIBURON Research. Подкасты: аудитория, рейтинги подкастов и подкастеров. — URL <https://tiburon-research.ru/cases/issledovanie-podkasty-auditoriya-reytingi-podkastov-i-podkasterov> (дата обращения: 05.03.2021).
5. *Бескина О.* Подкасты в России 2019 — на пороге бума? URL <https://br-analytics.ru/blog/podcasts-in-russia-2019> (дата обращения: 03.03.2021).
6. *Грушевская В. Ю.* Применение метода цифрового сторителлинга в проектной деятельности учащихся // Педагогическое образование в России. 2017. № 6. С. 38–44.

7. *Купресченко О. Ф.* Учебный лонгрид как мультимодальный текст: к вопросу о специфике жанра // *Общество. Коммуникация. Образование.* 2020. Т. 11. № 2. С. 69–77.
8. *Шашков В. А., Усанова А. В.* Лонгрид как средство реализации проектной деятельности в образовательном пространстве: сб. статей II Международной научно–практической конференции. Международный центр научного партнерства «Новая Наука». 2019. С. 171–173.
9. *Назарова О. С.* Цифровой сторителлинг как современная образовательная практика // *Гуманитарная информатика.* 2018. № 15. С. 15–28.
10. *Ланских А. В., Боровкова Н. М.* Цифровой сторителлинг как технология представления больших массивов данных: материалы международной научно–практической конференции Язык. Текст. Книга. Екатеринбург. УрФУ. 2018. С. 72–78.
11. *Войтович М.* Лонгрид о лонгридах. URL <https://texterra.ru/blog/longrid-o-longridakh.html> (дата обращения: 03.03.2021).
12. *Лизунова И. В., Ван дер Вил А., Гарсия–Фебо Л., Пшеничная Е. В.* Чтение с листа или с экрана? Преимущества, недостатки, цифровое неравенство // *Библиосфера.* 2020. № 3. С. 45–57.
13. *Чудинова В. П.* Чтение и литературные предпочтения школьников поколения Z: социокультурный контекст // *Обсерватория культуры.* 2018. Т. 15, № 6. С. 668–681.
14. *Самохина М. М.* Что, зачем и как мы изучали: еще об исследовании пользователей РГБМ // *Библиотечное дело.* 2014. № 17. С. 4–44.

### S.A. Stepanova, P.A. Tataurova

Omsk A. S. Pushkin State Regional Research Library  
644099 Russia, Krasniy Put str., 11

### USING DIGITAL STORYTELLING TO PROMOTE LIBRARY RESOURCES

The relevance of the topic is due to the general trend in the development of electronic media that is the improvement of the ergonomics of perception of all methods of presenting information, including a text. The novelty of the work is the study of the phenomenon of digital storytelling in library and information activities. The article discusses the use of longread as a form of digital storytelling on online communication platforms of libraries. The format of the library longread is analyzed: the combination of auditory, visual and graphic forms of the library content presentation, and stimulating the influence of media content on reading. The goals that can be achieved in the library environment by creating longreads are identified. The conclusion is made that the understanding of the specifics of the library longread in the professional environment is only being formed, but this is a promising field for the development of communication based on trust, both with real readers and with potential ones. The article uses the experience of the Omsk A. S. Pushkin State Regional Research Library, the Anna Akhmatova SMART Library (ZAO Moscow), the Central Library System of the Central Administrative District of Moscow, the State Library of Ugra, the State Scientific Library of Kuzbass named after V.D. Fedorov, and Sverdlovsk V.G. Belinsky Universal Scientific Library.

**Keywords:** media communication, library, digital storytelling, longread, multimodal information products, content curation.

### References

1. Robin B. What is digital storytelling? URL <http://digitalstorytelling.coe.uh.edu/page.cfm?id=27> (accessed: 05.03.21)
2. Stepanov V. Practical lessons: The Internet for librarians. M.: Liberia, 1998. 64 p. (With a computer on “you”. Issue 2) (in Rus.).
3. Askarova V. Modern library–organizer of reading in multimedia space // *Bibliosfera.* 2020. No. 1. pp. 73–82 (in Rus.).
4. TIBURON Research. Podcasts: audience, podcast and podcast ratings. URL <https://tiburon-research.ru/cases/issledovanie-podkasty-auditoriya-reytingi-podkastov-i-podkasterov> (accessed: 05.03.21) (in Rus.).
5. Beskina O. Podcasts in Russia 2019–on the verge of a boom? — URL: <https://br-analytics.ru/blog/podcasts-in-russia-2019> (accessed: 03.03.21) (in Rus.).
6. Grushevskaya V. Application of the digital storytelling method in students’ project activities // *Pedagogical education in Russia.* 2017. N 6. 38–44 (in Rus.).
7. Kupreschenko O. Educational longrid as a multimodal text: on the question of the specifics of the genre. *Communication. Education.* 2020. Vol. 11. N 2. pp. 69–77 (in Rus.).
8. Shashkov V., Usanova A. Longrid as a means of implementing project activities in the educational space: collection of articles of the II International Scientific and Practical Conference. International Center for Scientific Partnership “New Science”. 2019. pp. 171–173 (in Rus.).
9. Nazarova O. Digital storytelling as a modern educational practice // *Humanities Informatics.* 2018. N 15. pp. 15–28 (in Rus.).
10. Lanskih A., Borovkova N. Digital storytelling as a technology for representing large data arrays: materials of the international scientific and practical conference. Yekaterinburg. UrFU. 2018. pp. 72–78 (in Rus.).
11. Voitovich M. Longrid about longrids. URL <https://texterra.ru/blog/longrid-o-longridakh.html>. (accessed: 03.03.21) (in Rus.).
12. Lizunova I., Van der Wiel A., Garcia–Febo L., Pshenichnaya E. Reading from a sheet or from a screen? Advantages, disadvantages, digital inequality // *Bibliosphere.* 2020. N 3. pp. 45–57 (in Rus.).
13. Chudinova V. Reading and literary preferences of schoolchildren of generation // *Z: sociocultural context.* 2018. Vol. 15, N 6. pp. 668–681 (in Rus.).
14. Samokhina M. What, why and how we studied: more about the research of RGBM users // *Bibliotechnoe delo.* 2014. N 17. pp. 4–44 (in Rus.).

## ИСТОРИЧЕСКИЕ НАУКИ

УДК 94

DOI 10.464181/2079–8202\_2021\_2\_16

М. А. Бычков

Московский экономический институт  
109390 РФ, Москва, Артюхиной, 6ИРЛАНДСКАЯ РЕСПУБЛИКАНСКАЯ АРМИЯ В ПОЛИТИЧЕСКОЙ  
ИСТОРИИ ИРЛАНДИИ ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЫ XX ВЕКА

© М. А. Бычков, 2021

В статье анализируются основные этапы развития Ирландской республиканской армии (ИРА) и её роли в политической истории Ирландии первой половины XX века. Появившись как армия самопровозглашённой Ирландской республики, ИРА стал самостоятельным политическим и идеологическим субъектом ирландской истории рассматриваемого периода. В годы Ирландской гражданской войны 1922–1923 гг. она стала боевой силой противников Договора 1921 г. В 30е гг. ИРА предложила ирландскому обществу модель общественного развития, ориентированную на революционное преобразование на «советский» манер. Однако радикализм идеологии и практики, несоответствие объективным интересам ирландского общества определили политическое фиаско ИРА.

**Ключевые слова:** Имон Де Валера, Ирландская республиканская армия, Ирландское свободное государство, Фианна Фойл.

## Введение

Первая половина XX в. стала переломной в ирландской истории: на этот период приходится апогей национально-освободительного движения, формирование современной ирландской государственности, определение модели общественного развития.

Сложность этого периода была обусловлена как внутренними политическими и социально-экономическими проблемами Ирландии, так и международной обстановкой. Стремление ирландского общества к обретению полной независимости страны способствовало распространению в нём революционных идей.

## Образование Ирландской республиканской армии

Сторонники революционного преобразования Ирландии стали организаторами Пасхального восстания 1916 г. Несмотря на его поражение, оно стимулировало рост влияния политической партии Шинн Фейн, выступавшей за независимость страны. На парламентских выборах 1918 г. она получила большинство голосов, но заседать в Вестминстере её представители отказались. В 1919 г. ими было объявлено о создании самостоятельного ирландского парламента (Дойла). На его заседании была провозглашена Ирландская республика. Её военной силой стала Ирландская республиканская армия (ИРА), образованная на основе Ирландских волонтеров.

Отечественным специалистом по истории Ирландии А. Д. Колпаковым было отмечено, что «отношения между Дойлом и созданным им временным правительством во главе с Имоном Де Валерой и Ирландской республиканской армией носили противоречивый характер» [1, с. 294]. Это было обусловлено разным пониманием пути дальнейшего развития самопровозглашенного государства. Если большинство членов Дойла и правительства Ирландской республики выступали за постепенное реформирование ирландского общества и государства, то ИРА — за их революционное преобразование. А. Д. Колпаков также обращает внимание на то, что «Ирландская республиканская армия считалась национальной армией, но действовала самостоятельно» [1, с. 294].

Самопровозглашение Ирландской республики вызвало естественное негодование Лондона: Дойл был объявлен вне закона. Началась англо-ирландская война 1919–1921 гг. Боевые действия против Великобритании развернула ИРА. Отечественный специалист по ирландской истории Е. Ю. Полякова отмечает, что «подразделения ИРА численностью 15 тыс. человек, составленные по территориальному принципу, включали батраков, рабочих, фермеров, интеллигенцию» [1, с. 48]. Война завершилась в 1921 г. заключением англо-ирландского договора (Договор 1921 г.) (подписан 6 декабря 1921 г., поддержан народом на парламентских выборах в июне 1922 г., ратифицирован новообразованным Дойлом 6 декабря 1922 г.), согласно которому Изумрудный остров разделялся на Северную

Ирландию (Ольстер), оставшуюся на составе Объединенного королевства, и Ирландское свободное государство, получившее статус британского доминиона. Разделение страны и получение доминионального статуса внесли раскол в ирландское общество, что в результате привело к гражданской войне 1922–1923 гг. между сторонниками и противниками Ирландского свободного государства (ИСГ).

### Ирландская республиканская армия в 20е гг. XX в.

Гражданская война началась 13 апреля 1922 г. после захвата подразделениями ИРА ряда административных зданий Дублина и выдвижение ими требованиями к Дойлу отказаться от Договора 1921 г.

И. Де Валера также не принял Договор 1921 г., участвовал в Гражданской войне 1922–1923 гг. на стороне его противников. Однако будучи изначально против военного метода решения вопроса о статусе Ирландии, 27 апреля 1923 г. он заявил об отказе от вооруженного сопротивления. Более радикальные члены ИРА ушли в подполье [2, с. 73–74].

16 мая 1926 г. И. Де Валерой была создана новая политическая партия Фианна Фойл, образовавшаяся в результате ухода из Шинн Фейн сторонников компромиссного решения вопроса. В результате Шинн Фейн, оставшаяся без финансовой поддержки (финансовая помощь шла от ирландских общин США через И. Де Валеры), ушла с политической арены. ИРА осталась без политической организации, оформилась как полностью самостоятельная организация.

На парламентских выборах 1927 г. Фианна Фойл получила 44 места из 153. Несмотря на скромный результат, она смогла потеснить ведущую политическую партию ИСГ Куман на Гэл, получившей 46 мест.

Факт получения Фианна Фойл мест в парламенте ИСГ ознаменовал оформление в лагере противников доминионального статуса Ирландии двух противоположных направлений: реформистского и революционного. Первое направление было представлено политической партией И. Де Валерой, второе — ИРА. Полякова Е. Ю. в связи с этим отмечает следующее: «Присутствие Фианна Фойл в Дойле привело к расколу в среде шинфейнеров-республиканцев, для многих из которых так же, как и для офицеров ИРА, переход на конституционное поле означал признание ИСГ. Часть республиканцев осталась в подполье и сделала ставку на продолжение вооруженной борьбы» [2, с. 80].

Если Фианна Фойл ориентировалась на постепенное построение независимой Ирландской республики с опорой на традиционные ценности ирландского общества (вера, язык, традиции), то ИРА склонялась под лозунгом объединения Изумрудного острова к созданию Ирландской рабочей республики. В 1920е гг. члены ИРА стали довольно часто посещать Советскую Россию и принимать участие в различных международных конференциях, организованных коммунистическими и прокоммунистическими организациями. Идея «антиимпериалистической борьбы» заняла фактически центральное место в идеологии и практике ИРА.

В ноябре 1927 г. один из руководителей ИРА, президент ирландского отделения «Общества друзей Советской России» Майкл Фитцпатрик (Michael Fitzpatrick), в составе делегации посетил Советский Союз для участия в праздновании 10-летия Октябрьской революции.

Также представители ИРА приняли участие в учредительном съезде Антиимпериалистской лиги, которая состоялась в Брюсселе в 1927 г. Впоследствии под эгидой этой организации члены ИРА провели митинг в ирландской столице. Она стала организатором Ирландской рабочей и фермерской республиканской партии, Ирландской коммунистической партии.

### Ирландская республиканская армия в 30е гг. XX в.

В 1931 г. ИРА также стала инициатором создания политической партии «Саор Эйре» («Свободная Ирландия»), которая была призвана стать политической организацией ИРА. Она должна была объединить мелких фермеров, сельскохозяйственных и промышленных рабочих под лозунгами революционного преобразования страны. Рихард Шапке в книге «Ирландский национализм в XX веке» (автор указанной работы явно защищает идеи и практику ИРА) следующим образом характеризует цель «Саор Эйре»: «Имея независимое революционное руководство, рабочие и крестьяне должны были свергнуть господство британских империалистов и их союзников, ирландских капиталистов» [3, с. 54]. На первом конгрессе организации в сентябре 1931 г. было принято приветствие в адрес руководства Советского государства. В целом «Саор Эйре» довольно быстро двигалось на крайний левый политический фланг: апелляция к коммунистической доктрине, требования отделения церкви от государства и проведения коллективизации как способа решения аграрных проблем страны. Однако практика партийного строительства оказалась неудачной, что было связано, с одной стороны, с чрезмерной радикальностью для ирландского общества лозунгов «Саор Эйре», которое определило узость социальной базы партии, а с другой, с неумением её учредителей вести систематическую партийную работу. В связи с этим в 1934 г. ИРА предпринимает новую попытку формирования политической партии: новообразованная Республиканская Конгрессная партия (Republican Congress party) провозгласила своим лозунгом объединение рабочих и трудящихся с целью создания Рабочей Республики («Workers and workings formers unite! On to the Workers' Republic!») [5, p. 107].

При этом общий политический процесс развития Ирландии шёл своим путём. В результате парламентских выборов 1932 г. Фианна Фойл получила большинство голосов, И. Де Валера, став президентом Исполнительного Совета ИСГ (высшего (после генерал-губернатора) исполнительного органа британского доминиона), смог перейти к реализации социально-экономического и политического курса.

После прихода к власти И. Де Валера амнистировал многих членов ИРА. Целью этого, как пред-

ставляется, было стремление преодолеть состояние «холодной» гражданской войны, консолидировать ирландское общество. Более того, он много раз вступал в переговоры с Армейским советом ИРА с предложением о сотрудничестве. Однако эффект оказался противоположным: члены ИРА стали вступать в конфликт со сторонниками Куман на Гэл (те отвечали взаимностью), открыто выступали за революционные преобразования страны по принципу «сделаем как в России», провоцировали военное решение «проблемы Ольстера». Причём конфликт между ИРА и Куман на Гэл развивался по нарастающей: в сентябре 1932 г. члены ИРА убили её сторонника. Одновременно лидер «Саор Эйре» Патрик О'Доннел подверг резкой критике политику правительства И. Де Валеры.

Активность ИРА, её связи с коммунистическими организациями Европы, в том числе с Третьим Интернационалом, привели к росту среди её членов явно чрезмерных ожиданий: ирландские события рассматривались ими по аналогии с российскими. Так, победа Фианна Фойл в 1932 г., поражение Куман на Гэл оценивалась как аналогия Февральской революции 1917 г. У. Кострейв сравнивался с русским царём, а И. Де Валера — с А. Ф. Керенским [4, р. 93]. Соответственно ИРА должна была стать организатором «ирландского Октября».

Однако реальное развитие событий Ирландии развивались абсолютно не по российскому сценарию. Положение Фианна Фойл, несмотря на политические и социально-экономические трудности, было довольно стабильным.

Действия же сторонников ИРА не только дестабилизировали ситуацию в обществе сами по себе, но и давали дополнительный аргумент для критики противникам правительства И. Де Валера. Последнее было связано с тем, что лидер Фианна Фойл сам в годы Гражданской войны 1922–1923 гг. воевал против ИСГ в составе ИРА. Также возглавив правительство страны, он начал проводить политику, направленную на формирование самостоятельной экономики путём усиления роли государственного регулирования в этой сфере. Данные обстоятельства толковались противниками И. Де Валера как доказательство наличия у него «коммунистических» убеждений, что, в свою очередь, позволяло им говорить о «советской угрозе» для Ирландии. В этих условиях для тех, которые были не согласны с политикой Фианна Фойл и боялись «советской угрозы», стал привлекательным фашизм. Его сторонники начали группироваться вокруг политической партии Куман на Гэл, а также Ассоциации армейских товарищей (впоследствии названные «синерубашечниками»), созданной в феврале 1932 г. Таким образом, радикализм ИРА радикализировал их противников, в обществе явно намечалась поляризация, которая могла ввергнуть ирландское общество в «горячую» гражданскую войну. Такая опасность стала вполне реальной через год во время предвыборной борьбы 1933 г., которая стала фактически сопровождаться уличными боями. Последние осенью того же года приобрели такой масштаб, что пришлось привлечь войска для восстановления правопорядка.

Также в марте 1933 г. ИРА развернула активную протестную кампанию против высылки американского коммуниста Гральтона, а Армейским советом ИРА тогда же был опубликован проект ирландской конституции, согласно которой национализировалась земля, а также все промышленные предприятия. В 1934 г. среди членов ИРА довольно популярными становится идея создания Рабочей республики и уничтожение существующей политической системы страны. В том же году начинается сближение ИРА с леворадикальными группами [Шапке, с. 58–59]. Радикализация самой ИРА способствовала обострению её конфликта с «синерубашечниками», к расширению использования политики террора. Жертвой последней в марте 1936 г. стал британский адмирал Сомервилль. В июне 1936 г. ИРА была запрещена правительством И. Де Валера. В связи с этим Р. Шапке отмечает, что «государственное давление и антикоммунистическая позиция широких слоев ирландского общества значительно сократили политическое влияние ИРА» [3, с. 61].

### Заключение

Если революционность ИРА в рассматриваемый период носит довольно явный характер, т. е. её действия военного и политического характера были направлены против установившейся в Ирландии политической системы, то её идеологическая основа остаётся под вопросом. По мнению американского исследователя Боуэра Белла, «ни личные контакты, ни революционная литература не могли её обратить в «чужую» философию (т. е. трансформировать её в коммунистическую организацию — Б.М.)» [4, р. 79]. С этой позицией вполне можно согласиться, т. к. лозунг «сделаем как в России» можно рассматривать как своеобразный «тренд», означавший резкое несогласие с установленной политической и социально-экономической системой и желание создать качественно новую модель общественных отношений. Для первой новой половины XX в. это была во многом модель советского типа. Кроме того, для ИРА безусловно важным получить международную поддержку для реализации своей цели. Данное обстоятельство обусловило обращение членов организации к представителям Советской России и их участие в международных коммунистических и прокоммунистических организациях.

Таким образом, проанализировав развитие Ирландской республиканской армии в контексте политической истории Ирландии первой половины XX века, можно сделать следующие выводы:

1. Период 1919–1927 гг. стал временем формирования ИРА как политического и военного объединения сторонников независимой Ирландии. В годы англо-ирландской войны она представляла собой армию самопровозглашённой Ирландской республики, во время Гражданской войны 1922–1923 гг., а также в течение 1920х гг. (продолжение гражданской войны в «холодной форме») была вооружённым объединением противников Договора 1921 г.

2. На период 1927–1936 гг. приходится радикализация ИРА, что проявилась в активизации её политической и военной деятельности, направленной на силовое свержение политического строя Ирландского свободного государства. Причём в качестве факторов, способствовавших этому, можно отнести как относительную стабилизацию политической и социально-экономической ситуации в стране в результате социал-реформистской политики Фианна Фойл, так и сужение социальной базы ИРА (жители Ирландского Свободного государства всё больше отказывали ей в своей поддержке). В каком-то смысле безысходность положения ИРА сдвигало её на самые крайние позиции, усиливало желание её членов свергнуть страну опять в «горячую» гражданскую войну. В результате в 1936 г. она на территории ИСГ была запрещена и перенесла свою деятельность в Северную Ирландию.

3. ИРА в политической истории Ирландии первой половины XX в. была мощной революционной организацией, однако предложенная ей модель общественного развития не была воспринята ирландским обществом, что и предопределило её политическое фиаско.

#### Список литературы

1. История Ирландии / Отв. ред. Л. И. Гольман. М.: Мысль. 1980. 390 с.
2. Полякова Е. Ю. Ирландия в XX веке: учеб. пособие. М.: КДУ, 2009. 170 с.
3. Шапке Р. Ирландский национализм в XX веке. М.: Тотенбург, 2019. 180 с.
4. Bowyer Bell J. The secret army. The IRA 1916–1970. N. Y. The Johnday company. 1971. 481 p.
5. Coogan T. P. The IRA. London: Rinehart Publishers, 1994. 542 p.

#### М. А. Bychkov

Moscow Institute of Economics  
109390 Russia, Moscow, Artyukhinoy str., 6

#### THE IRISH REPUBLICAN ARMY IN THE POLITICAL HISTORY OF IRELAND IN THE FIRST HALF OF THE 20TH CENTURY

The article analyzes the main stages of the development of the Irish Republican Army (IRA) and its role in the political history of Ireland in the first half of the XX century. Having emerged as the army of the self-proclaimed Republic of Ireland, the IRA became an independent political and ideological subject of the Irish history of the period under review. During the Irish Civil War of 1922–1923, it became the fighting force of the opponents of the Treaty of 1921. In the 30s, the IRA proposed to Irish society a model of social development focused on revolutionary transformation in the “Soviet” manner. However, the radicalism of ideology and practice, the inconsistency with the objective interests of Irish society, determined the political fiasco of the IRA.

**Keywords:** Eamon De Valera, Irish Republican Army, Irish Free State, Fianna Fail.

#### References

1. The history of Ireland // Ed. by L. I. Golman. M.: Mysl. 1980. 390 p. (in Rus.).
2. Polyakova E. Yu. Ireland in the XX century: textbook. manual. M.: KDU, 2009. 170 p. (in Rus.).
3. Schapke R. Irish nationalism in the XX century. Moscow: Totenburg, 2019. 180 p. (in Rus.).
4. Bowyer Bell J. The secret army. The IRA 1916–1970. N. Y. The Johnday company. 1971. 481 p.
5. Coogan T. P. The IRA. London: Rinehart Publishers, 1994. 542 p.

**О. Б. Вахромеева**Санкт-Петербургский государственный университет промышленных технологий и дизайна  
191186 РФ, Санкт-Петербург, Большая Морская, 18**ПРОРЫВ В ОБОЙНОМ ДЕЛЕ:  
ПАВЛУХИНСКОЕ ПРОИЗВОДСТВО БУМАЖНЫХ И ИНЫХ ОБОЕВ  
В ДОРЕВОЛЮЦИОННОЙ РОССИИ**

© О. Б. Вахромеева, 2021

Статья представляет собой исследование производства, торговой деятельности и благотворительности нескольких поколений членов семьи Павлухиных. Петербургские предприниматели Павлухины на рубеже XIX–XX вв. успешно воплотили в жизнь стратегию, позволившую им совершить прорыв в области производства бумажных обоев, что в целом соответствовало процессам технологической модернизации промышленности дореволюционной России. Павлухины по праву считались одними из пяти крупнейших владельцев дореволюционных обойных фабрик в империи. Основателем семейного дела был купеческий сын Дмитрий Петрович Павлухин (1838–1897), родом из Пензы, в 1866 г. он женился на петербургской мещанке Аполлинии Петровне Лебедевой (1846–1921); у супругов родилось четверо сыновей и пятеро дочерей; многочисленная семья Павлухиных со временем породнилась с петербургскими купеческими семьями Выдриных, Викулиных, Хухриных. Основной сферой деловых интересов семьи Павлухиных было обойное производство. К концу жизни купец–основатель владел в С.-Петербурге тремя фабриками и тремя магазинами. Производство и торговля обоями заметно активизировались в начале XX в., когда руководство семейным бизнесом сосредоточили в своих руках его наследники. В 1917 г. фирме принадлежала дюжина магазинов. В 1903 г. на Васильевском острове была возведена первая в столице паровая фабрика обоев, после 1917 г. она была национализирована; обойная фабрика работала до начала XXI в.; в наши дни её оборудование находится в Музее истории С.-Петербурга.

**Ключевые слова:** Павлухины, бумажные обои, предпринимательская династия, Санкт-Петербург, фабрика, благотворительность.

История производства, торговой деятельности и благотворительности нескольких поколений членов семьи Павлухиных изложена в ряде исследовательских статей (Вахромеева О. Б. Традиции общественной благотворительности на Васильевском острове во второй половине XIX — начале XX вв. // Управленческое консультирование. 2016. № 10. С. 202–207; Она же, совм. с Блецко Т. С. История торгового дома фабричных обоев «Д. П. Павлухин»: источники и комментарии // Вестник С.-Петербургского университета. Сер.2. Вып.4. Ч. 1. 2008. С. 45–53) и мемуаров (Блецко Т. С. Павлухины и их родичи: из прошлого и настоящего семьи. СПб., Иркутск: Б.и., 2003. 18 с.; Она же. Васильевский остров — музей семьи Павлухиных. СПб.-Иркутск: Б.и., 2001. 20 с.; Она же. Андреевское благотворительное общество на Васильевском // Фонтанка: Культурно-исторический альманах. СПб.: ЦГПБ им. В. В. Маяковского, 2011. № 8. С. 5–26). Но большая часть источников продолжает оставаться в архивах (личном архиве правнучки основателя фирмы Д. П. Павлухина, Т. С. Блецко, ур. Павлухиной, в котором представлены различные акты, купеческие свидетельства, билеты, купчие, планы земельных участков, материалы межевой книги земли и другие источники, а также семейные хроники и письма, и Центральном Государственном Историческом архиве Санкт-Петербурга (ЦГИА СПб.) Ф.1346 «Фабрика бумажных обоев Торгового дома «Д. П. Павлухин»» (шесть товарных книг, содержащих учёт общего количества произведенных обоев и учёт реализации и остатка готовой продукции; пять

книг производства, в которых содержится сведения о распределении бюджета на выплату жалования рабочим; две расчётные книги с рабочими, в которых представлен перечень всех лиц, занятых на производстве, и их помесечное жалование; счёт служащих, где представлены жалование и выплаты управленцам фирмы; книга «Фабрика и магазины», с перечнем всех фабрик, магазинов и лавок, которыми владела фирма в 1913 г., и их кассовыми операциями; книга личных счетов, содержащая сведения о сотрудничестве и торговых операциях фирмы с физическими и юридическими лицами; «Московский склад», где представлен учёт прибыли и реализации готовой продукции, хранящейся на Московском складе фирмы). В 2009 г. по сценарию О. Б. Вахромеевой про род и дело Павлухиных был снят историко-документальный фильм «Господи, благослови!» (сценарий ТВ передачи «Петербург. Время и место» на канале «Культура». Эфир 18.03.2009 // [https://vk.com/videos41270177?section=album\\_33663965&z=video41270177\\_154567979%2Falbum41270177\\_33663965](https://vk.com/videos41270177?section=album_33663965&z=video41270177_154567979%2Falbum41270177_33663965)). Чтобы наиболее полно впервые в историографии осветить архивные материалы по истории павлухинского производства бумажных обоев и показать настоящий прорыв, который осуществила фирма, была написана настоящая статья.

Изготовление бумажных обоев в России известно со второй половины XVIII в. На мануфактурах, где использовался ручной труд, обои склеивали из отдельных листов бумаги, а затем на них наносилась краска [1, с. 332]. История отечественного обойного дела была тесно увязана с развитием бумагоделательной про-



мышленности, которая получила интенсивное развитие во второй половине XIX в.

В допетровской Руси, начиная с XVI в., недолго существовали только три кустарные бумажные фабрики. Широкое распространение бумажное производство получило при Петре I (в 1716 г. была устроена фабрика близ Санкт-Петербурга, в 1720 г. бумажная мельница была выстроена за Галерным двором города). В 1719 г. Адмиралтейств-коллегия опубликовала реестр, в котором были перечислены продающиеся сорта бумаги. Вскоре бумажных мельниц стало недостаточно и возник ряд частных заводов (с 1727 г. под Петербургом работала фабрика граф Сиверса, в 1743 г. возвёл бумажную фабрику в Воронеже купец Феодосий); помимо Москвы и Петербурга писчебумажное производство получило развитие в Ярославле и Калуге [2, с. 19].

Значительный шаг вперёд в развитии писчебумажного производства был сделан с приходом новых технологий в конце XVIII в., когда была изобретена цилиндрическая машина для «бесконечной бумаги» (механизм, в которой рабочим органом является цилиндр, обтянутый металлической тканью, служивший для выделки папки), и машина с «бесконечным горизонтальным сетчатым холстом» (использовавшаяся для выделки бумаги). Первая механическая бумагопрядильня в России была основана в 1808 г. купцом Пантелеевым в Москве. В 1812 г. все московские фабрики были уничтожены пожаром и до 1820 г. только на Александровкой мануфактуре изготавливалась бумажная пряжа. К середине XIX в. с ввозом в Россию английских ткацких, прядильных, набивных и красильных машин, в частности фирмы Л. Кноп, бумажная индустрия испытала подъём, а бумаготкачество кустарного способа постепенно стало отходить в прошлое [3, с. 337].

Механизированное производство обоев из бумаги возникло лишь тогда, когда в 1820-е гг. появилась писчебумажная машина, благодаря которой стало возможным создавать листы разнообразной длины. Но долгое время, вплоть до конца XIX в., фабричным бумажным обоям конкуренцию составляли обои, изготовленные кустарями, поскольку неотъемлемой частью производства для воспроизведения сложных картин и рисунков по бумаге считался ручной труд (машинным способом можно было нанести не более 30 слоёв краски) [4, с. 539].

Крупными центрами хлопчатобумажного производства в XIX в. стали Московская, Владимирская губернии и Лодзинский район Петроковской губернии. Годовое потребление бумаги на человека в начале XX в. в России составляло 0,6 кг (для сравнения — в Германии 4 кг, Великобритании 5,5 кг). Потребление бумаги в процентном соотношении было следующим: типография 50–55%, присутственные места 10–12%, преподавание 12–14%, промышленность 6–8%, обмен письмами 4–6%. Число фабрик, обрабатывавших хлопок, увеличилось с 530 в 1850 г. до 722 в 1897 г. За период с 1877 по 1899 гг. в Российской империи число веретён увеличилось на 45%, а число само-ткацких станков на 37% [3, с. 339–340]. В конце XIX в.

фабриканты стали отказываться от иностранного сырья из-за высоких ввозных пошлин, и, кроме того, количество перерабатываемого отечественного хлопка из Туркестана и Кавказа выросло в два раза. В 1899 г. соотношение бумажных фабрик с паровым двигателем к водяным было 43:1 [3, с. 341–342].

В столице в середине XIX в. обои производили всего несколько фабрик: фабрика Камюзе на 3-й линии Васильевского острова работала с 1841 г.; фабрика Георгия Ринса на Обводном канале с 1847 г.; в 1851 г. была создана императорская обойная фабрика в Царском селе. В середине 1860-х гг. в Петербурге работали около десяти обойных фабрик, не считая мелких предприятий, на которых производство обоев осуществлялось исключительно ручным способом. В 1894 г. в городе насчитывалось шесть крупных обойных фабрик, а спустя 10 лет только четыре [4, с. 543].

Отечественные фабрики выпускали преимущественно дорогие обои (кожаные, шерстяные, с золотой чеканкой, рельефным рисунком), которые пользовались спросом в домах знати. Магазины обоев продавали в изобилии иностранные товары: дешёвые обои привозили из Великобритании и США, роскошные сорта обоев — бархатные, золочёные, тиснёные, мраморные, водонепроницаемые — поставлялись из Германии и Франции. При этом постоянно рос спрос на дешёвые обои, доступные разным слоям населения. Именно на удовлетворение этого спроса и была направлена деятельность петербургских предпринимателей Павлухиных [5, с. 47].

Основатель семейного дела Дмитрий Петрович Павлухин (1838–1897) был родом из Пензы, где его отец, Пётр Иванович Павлухин (1798–1846), вёл торговлю лесом, выкупив в 1845 г. купеческое свидетельство 3-й гильдии и приобретя три билета на лавки. После его кончины в 1846 г. вдова Мария Александровна (1804–1870) и старший сын Иван (1823–1873) продолжили дело. Не позднее 1856 г. Д. П. Павлухин со старшим братом, И. П. Павлухиным, а в дальнейшем и два младших брата, переехали в столицу. По «Всеобщей адресной книге Санкт-Петербурга с Васильевским островом, Петербургской и Выборгской сторонами и Охтой» за 1867/1868 г., составленной под руководством столичного обер-полицеймейстера генерал-лейтенанта Ф. Ф. Трепова, Дмитрий Петрович жил на Васильевском острове на 5-й линии, д. 32, кв. 21 и работал частным адвокатом. Первоначальный капитал, разделённый между тремя наследниками, сложился от продажи отцовского дома в Пензе на Нижней Базарной площади, лавок и полной ликвидации дела (оборудования, товара, складов). В ноябре 1866 г. Д. П. Павлухин женился на петербургской мещанке Аполлинии Петровне Лебедевой (1846–1921). В 1874 г. брат жены, Василий Петрович Лебедев, в связи с финансовыми затруднениями «передал» Дмитрию Петровичу лавку-магазин канцелярских принадлежностей в Андреевском рынке, № 25 (которым наследники Павлухина владели до 1918 г.). Первая недвижимость обошлась Д. П. Павлухину почти в 8000 руб. серебром: по «Кни-

ге счетов служащих» в счёт платы за лавку в течение марта — ноября 1874 г. он погасил многочисленные векселя В. П. Лебедева различным лицам (в основном поставщикам товаров) на сумму 7990 руб. 29 коп. В купеческом свидетельстве 35-летнего санкт-петербургского купца 2-й гильдии Д. П. Павлухина (№ 4985) на 1875 г. значились члены семьи: жена Аполлинария Петровна 29 лет, сыновья: Петр 5 лет и Николай 4 лет, дочери: Аполлинария 2 лет и Екатерина 3 месяцев. В 1875 г. семья жила на 7-й линии, д. 16 (напротив магазина в Андреевском рынке). У Дмитрия Петровича и Аполлинарии Петровны было 4 сыновей и 5 дочерей; после упомянутых событий в 1877 г. родился Дмитрий, в 1888 — Сергей, в 1881 г. родилась Надежда, в 1882 — Мария и в 1885 — Вера. Таким образом, впоследствии 1874 год в документах назывался годом основания фирмы, а с 1875 г. имя санкт-петербургского купца 2-й гильдии Д. П. Павлухина появилось в купеческих книгах [5, с. 45].

Многочисленная семья Павлухиных со временем породнилась с купеческими семьями Выдриных, Викулиных, Хухриных [6, с. 3–4], которые также долгие годы жили на Васильевском острове, были прихожанами собора Андрея Первозванного и состояли членами Андреевского благотворительного общества, занимаясь общественной работой [7, с. 7–8]. В частности, все Павлухины начинали свою деятельность как члены-попечители участков (ежедневно обходили квартиры малоимущих васильевцев с целью выяснения их нужды и оказания безвозмездной помощи), а после избирались членами Совета Общества (что налагало на них полную ответственность за отдельные направления его деятельности) [8, с. 206].

Старший из Павлухиных, Пётр Дмитриевич, в 1910 г. стал церковным старостой Андреевского собора (кроме того, в разные годы он был церковным старостой Матвеевской церкви на Большой Пушкинской ул., церкви праведного св. Лазаря в Гавани). Николай Дмитриевич Павлухин (дед Т. С. Блецко) с 1899 г. заведовал воспитательной частью приюта для девочек имени графини А. Ю. Струйской, в 1900-х гг. возглавил приюты Общества и вёл делопроизводство, а в 1909 г. за плодотворную и многолетнюю деятельность был избран почетным членом. Н. Д. Павлухин дважды избирался гласным Петроградской городской думы, где ведал вопросами народного образования и благотворительности, также был председателем 15-го городского попечительства о бедных. Дмитрий Дмитриевич Павлухин и его двоюродный брат Николай Николаевич Девятков были членами-попечителями. Также родные братья Д. Д. и С. Д. Павлухины были членами Общества временной помощи бедным в Санкт-Петербурге (Малый пр. в Гавани, д. 1). Сестра их, Мария Дмитриевна, в 1913 г. открыла при Обществе швейную мастерскую дамских нарядов, где обучала девочек основам ремесла. Внуки основателя фирмы с ранних лет были приучены жертвовать в пользу ближних часть своих сладостей, как правило, в день рождения они несли их в приюты, чтобы порадовать девочек-сироток [8, с. 207].

Основной сферой деловых интересов семьи Павлухиных было обойное производство, материальная база которого складывалась постепенно. В магазине на Андреевском рынке, № 25 шла торговля писчебумажными товарами (разными сортами бумаги, перьями, ручками, карандашами, кистями и др.), там же до приобретения специализированного магазина продавались обои первой фабрики Д. П. Павлухина. В 1884 г. Дмитрий Петрович приобрел у купца П. П. Андреева каменную лавку по Бугскому переулку (Андреевский рынок, № 36), которая не использовалась для торговли, а сдавалась владельцем (наряду с соседними помещениями, принадлежавшими другим лицам) под кладовые Санкт-Петербургского частного ломбарда. В 1888 г. Д. П. Павлухин купил участок земли размером 12 десятин (около 15 га) в Белоостровской волости Санкт-Петербургского уезда Санкт-Петербургской губернии. Участок, получивший название Пустошь Павлухина, примыкал к линии Финляндской железной дороги из Санкт-Петербурга в Выборг и располагался вблизи станции Белоостров. В годы Первой мировой войны его пришлось продать за бесценок по требованию Военного министерства [5, с. 46].

Первая обойная фабрика Д. П. Павлухина находилась на Петроградской стороне (Большая Пушкинская ул., д. 59). Управляющим фабрикой был старший сын Дмитрия Петровича, П. Д. Павлухин, мастером — Г. Яковлев. Предприниматели владели фабрикой с 1892 по 1897 гг. В 1895 г. у купца Я. Н. Киселева была куплена вторая фабрика за Московской заставой (Лиговка, д. 264); при фабрике производилась торговля обоями. Одновременно Д. П. Павлухин приобрел магазин обоев на Садовой ул., д. 27/9 (угол Мучного пер.), открыл магазин обоев на Большом пр. Петроградской стороны, д. 52 (который позже был переоборудован под основной склад фирмы, существовавший до 1918 г.) и купил еще один участок земли («пустопорожнее место») по Газовой ул., д. 5 (угол Левашовского проспекта) под строительство новой фабрики (но данная идея не была реализована из-за смены стратегических приоритетов предпринимателей). Надобность в фабрике на Лиговке также отпала в 1904 г. в связи с переносом основного производства на Васильевский остров. В 1896 г. Дмитрий Петрович приобрёл третью фабрику, которая располагалась на Смоленском поле (Малый пр. в Гавани, д. 1). Прежними владельцами фабрики были Т. Т. Чупатов и с 1886 г. А. Л. Кекин. Участок земли, на котором находилась фабрика, располагался за Глухим (Гнилым, позже Шкиперским) протоком у Княгининской ул. (ныне начало ул. Беринга). В середине 1890-х гг. участок принадлежал Обществу временной помощи бедным в Санкт-Петербурге; здесь было возведено здание убежища для нуждавшихся на время наводнений, и при нём была церковь праведного св. Лазаря. Фабрика в Гавани принадлежала Павлухиным 5 лет, до 1908 г., в частности на ней готовили персонал для вновь строившейся обойной фабрики [5, с. 47].

К концу жизни, в 1897 г., Д. П. Павлухин владел тремя фабриками и тремя магазинами; продажа обоев также велась и при фабриках. Дело Дмитрия

Петровица продолжила супруга Аполлинария Петровна и трое взрослых сыновей: Петр (1868–1942), Николай (1870–1942) и Дмитрий (1877–1927), которые в 1907 г. заключили между собой договор об учреждении полного товарищества «Торговый дом “Д. П. Павлухин”». Аполлинария Петровна была руководителем производства лишь формально, она играла роль матери многочисленной купеческой семьи, выступала носительницей и гарантом традиционных ценностей. В 1911 г., в договор была внесена поправка, разрешавшая производить все эти действия каждому из братьев по отдельности [5, с. 48–52].

Ещё в 1897 г. был продан участок на Газовой ул., д. 5 и приобретен новый — на Большом пр. Васильевского острова, д. 80а (в современной нумерации дом № 80), до этого занятый огородами А. В. Лукина. В 1903 г. по проекту архитектора А. П. Соскова (1856–около 1912), земляка и родственника Д. П. Павлухина, на этом месте за три года была построена паровая фабрика обоев. 21 февраля состоялось её освящение. На производстве был установлен паровой двигатель мощностью в 35 лошадиных сил; число рабочих достигало 150 человек (тогда как на трёх первых павлухинских фабриках работало от 30 до 50 человек на каждой); заработная плата рабочего начислялась 1-го числа каждого месяца и в среднем составляла 20 руб. в месяц [5, с. 47–48].

Торговля обоями заметно активизировалась в начале XX в., предприятие приносило прибыль. В 1902 г. к уже существовавшим фирменным магазинам прибавились переарендованные обойные магазины от прежних владельцев (7-я линия Васильевского острова, д. 4, угол Академического переулка; Невский пр., д. 109; Садовая ул., д. 22/2, угол Толмачева пер.). В 1904 г. был открыт магазин на Загородном пр., д. 30/2 (угол Ивановской ул.), в 1905 г. — на Невском пр., д. 99. В 1907 г. фирме принадлежало 9, в 1917–12 магазинов. Адреса и количество магазинов не были постоянными. Фирма гибко реагировала на колебания на потребительском рынке. Некоторые магазины принадлежали Павлухиным десятилетиями: Андреевский рынок, № 25, Садовая ул., д. 22 и д. 27, Невский пр., д. 109, Большой пр. Петроградской стороны, д. 52. От некоторых по тем или иным причинам целесообразно было отказаться: магазины на Вознесенском пр., д. 21, Большеохтинском пр., д. 61 и др. Максимальное количество магазинов — 14 (не считая продажи обоев при фабрике) было в 1916 г. Работа на фабрике по Большому пр. Васильевского острова, д. 80 приостановилась в декабре 1918 г., но уже в начале 1920-х гг. была возобновлена [9, с. 115].

Братья Павлухины были дружны между собой, работали в фирме каждый с начала своей трудовой деятельности, управляли фабриками и магазинами. П. Д. Павлухин, заведовал производством, технической частью фирмы. Н. Д. Павлухин, выпускник Восточного факультета Санкт-Петербургского университета 1892 г. (диплом I степени, вёл бухгалтерские дела, возглавлял коммерческий отдел, был финансовым директором. Знание иностранных языков позволяло

Николаю Дмитриевичу вести дела с иностранными фирмами, т. к. большая часть материалов (бумага, краска) и часть писчебумажных товаров поставлялись из-за границы) [10, с. 6–7]. Единственным помощником его был Н. В. Лебедев (двоюродный брат по матери), работавший счетоводом, кроме того, сестра последнего (В. В. Лебедева) работала кассиром в магазине на Андреевском рынке, № 25. Д. Д. Павлухин ведал сбытом обоев и канцелярских принадлежностей; в его подчинении были все магазины С.-Петербурга и склад обоев на Большом пр. Петроградской стороны, д. 52. Кроме того, в его ведении с 1911 г. находились оптовые склады обоев в Москве, Киеве, Харькове и Одессе. Младший брат, С. Д. Павлухин, при учреждении полного Товарищества не был включен в число совладельцев фирмы [11, с. 12].

Братья П. Д. и Д. Д. Павлухины, как и другие служащие фирмы, получали установленную ежемесячную зарплату, размер которой равнялся 200 руб., а также получали частые отдельные выдачи. В целом размер жалования за год Петра Дмитриевича в 1907 г. оставляли 19 824,56 руб., в 1908 г. — 13 417,96 руб., в 1908 г. — 13 417,96 руб., 1909 г. — 14 930,19 руб., 1910 г. — 19 249,81 руб., 1911 г. — 17 933,9 руб. Таким образом, средний реальный доход Петра Дмитриевича в месяц составлял в среднем 1 482,49 руб.<sup>1</sup> Размер жалования за год Дмитрия Дмитриевича за 1907 г. составило 9 827,97 руб., 1908 г. — 12 847,97, 1909 г. — 21 847,97 руб., 1910 — 8 040 руб., 1911 — 10 999,18 руб. Таким образом, реальный доход Д. Д. Павлухина в месяц в среднем составлял 1 084,46 руб.<sup>2</sup> Кроме П. Д. и Д. Д. Павлухиных, в штат служащих входили Николай Васильевич Лебедев (средний доход в месяц — 202,4 руб.), Василий Иванович Успенский (284,8 руб.), Иван Федорович Чекалов (146,2 руб.), Михаил Сергеевич Иванов (117,4 руб.), Александр Константинович Киселев (71,3 руб.), Терентий Тимофеевич Чупатов (227,8 руб.) и Владимир Васильевич Рогулин (40,8 руб.)<sup>3</sup>. На основе архивных документов удалось проследить, что состав служащих фабрики на Большом пр., д. 80 на протяжении 1907–1911 гг., оставался практически неизменным, а их жалованье стабильным. Иногда П. Д. и Д. Д. Павлухины переводили свою годовую зарплату на счёт Торгового дома «Д. П. Павлухин». Так, в 1909, 1910 и 1911 гг. братья перевели весь свой годовой заработок в размере в общем 28 592,03 руб. (1909 г), 24 880,81 руб. (1910 г) и 32 317,18 руб. (1911 г.)<sup>4</sup>, что демонстрировало их готовность отказаться от личной выгоды в пользу семейного дела.

На павлухинских фабриках рабочий день длился 8 часов. Отношения хозяев и работающих на фабрике были ровными, основанными на взаимном уважении.

<sup>1</sup> ЦГИА СПб. Ф. 1346. Оп. 1. Д. 1. Счёт служащих. Л. 6, 9, 13, 17.

<sup>2</sup> Там же. Л. 19, 21, 24, 27.

<sup>3</sup> Там же. Л. 29, 38, 46, 55, 59, 68.

<sup>4</sup> Там же. Л. 13, 17, 24, 27, 92, 96.

Традиционными были наградные к праздникам, материальная помощь в экстренных случаях. В санитарном отношении фабричное производство приближалось к ситцевому и не оказывало особо негативного воздействия на здоровье рабочих [9, с. 114].

Кадровый рабочий вопрос решался владельцами фабрики также продуманно. Например, в январе 1909 г. на производстве числилось 142 рабочих, из них в течение 1909 г. были рассчитаны 33 человека; в течение года заработная плата 45 рабочим была повышена<sup>5</sup>. Система зарплаты на фабрике предусматривала учёт как проработанного времени, так и за выработку продукции. Помимо основной зарплаты рабочим выплачивались сверхурочные (за работу «сверх шабаша») и премии за дополнительно выработанную продукцию (в виде «сверх положенного»). В среднем рабочие получали премию семь раз в год, и она составляла 363 руб. [9, с. 116]. Суммы, отводимые на ежемесячные выплаты за шабашную работу, например в 1915 г., составляли в среднем 243,9 руб.<sup>6</sup> Зарплата (по данным на 1914 г.) выдавалось два раза в месяц в 28–1 и 14–17 числах<sup>7</sup>. Согласно Книге производств, в 1907 г. на выплаты рабочим в месяц в среднем тратилось 2 132,4 руб.,<sup>8</sup> в 1910–3 327,5 руб.,<sup>9</sup> в 1912–3631 руб.,<sup>10</sup> в 1913–3 731,2 руб.,<sup>11</sup> в 1915–3 731,2 руб.<sup>12</sup>

Зарплата многих рабочих регулярно повышалась. В январе 1909 г. средняя заработная плата павлухинских рабочих составляла 22,4 руб. Средняя зарплата рабочих за январь 1914 г. равнялась 23,776 руб. Сравнительные расчетные книги, можно проследить, что в период с 1909 г. до 1914 г. на фабрике неизменно работало 64 рабочих, их зарплата за этот период в среднем увеличилась на 7 руб. Бывали случаи и понижения зарплаты. Так, у трёх рабочих за обозначенный период заработная плата уменьшилась в среднем на 5,6 руб. Средняя заработная плата только что нанявшихся рабочих составляла 15,961 руб. Чаще всего зарплату повышали в декабре и июне, реже в июле, апреле, августе, октябре и ноябре. В среднем зарплата повышалась на 1–2 рубля в год<sup>13</sup>. У Павлухиных были особо усердные рабочие, которые получали особый оклад за свою работу. Так, жалование Терентия Тимофеевича Чупятова равнялось половине заработной плате самих братьев Павлухиных — 100 руб. в месяц. Сверх этого

он получал ежемесячное жалование за шабашную работу в среднем 23,5 руб.<sup>14</sup>

Показателем поддержки рабочего коллектива фабрики Павлухиных своих управленцев служит следующий случай. В 1905 г. профессиональный революционер Арсений Арсеньевич Симановский попытался агитировать рабочих павлухинской фабрики начать забастовку, но был с позором изгнан, наслушался нелицезнующих слов в свой адрес и уверенных добрых слов в защиту хозяев [11, с. 11].

В 1903 г. новую павлухинскую паровую обойную фабрику посетил популярный писатель, автор многочисленных краеведческих очерков Анатолий Александрович Бахтиаров (1851–1916), который оставил подробное описание технологического процесса производства. На фабрике использовалась специальная клееная бумага, через которую не проходила вода, так что на ней можно было печатать водяными красками. Обычно обои грунтовали перед печатью краски, т. е. на бумагу наносился однообразный тон светлой краски. Для этого обои клались на ровную поверхность стола, сверху при помощи щёток равномерным слоем наносилась краска, затем бумага высушивалась. На полу были расставлены многочисленные сосуды, чаны и ведра с разведенной краской. На большом столе располагались весы для взвешивания краски. При механическом методе грунтования используется грунтовальная машина [12, с. 5]. Рисунки для обоев владельцы получали из Кёльна. Немецкие специалисты и художники составляли обойные рисунки и присылали им образцы обоев. В Германии делались и клише для этих рисунков. Соответственно числу красок в рисунке заготавливались и столько же валиков–клише. Так, для 10 красок приготавливалось 10 клише, и рисунок обходился от 300 до 350 руб. В Москве и Петербурге спрос был на однотонный товар [12, с. 9].

Высокопоставленный чиновник М. М. Рейнке, освещавший работу С.-Петербургской ремесленной выставки 1899 г., отмечал, что российские производители обоев сделали большой шаг вперёд в развитии обойного дела. Он писал о профессионализме русских мастеров: «ещё не так давно лучшими обойщиками были у нас французы, в настоящее же время русские обойщики с честью заняли их место» [13, с. 7]. Это касалось выработки собственных рисунков и клише обоев на новой павлухинской фабрике. Катушки заказывались владельцами из Финляндии и от Кошелевской бумажной фабрики в Новгородской губернии. М. М. Рейнке дополнил сведения о новых павлухинских технологиях. Вес одной бумажной катушки был около 33 кг, а ширина около 49 см. Из каждого фунта (около 400 г) получались два куска обоев по 8,5 м длины, т. к. каждая катушка имела бумажную ленту около 1,365 км длины. Обои печатались на обойных печатных машинах, приводимых в действие паровым двигателем. Существенную часть обойной печатной машины представляли собой цилиндрический вал–

<sup>5</sup> Там же. Д. 10. Расчётная книга с рабочими. 1909. Л. 1–2, 142.

<sup>6</sup> Там же. Д. 32. Книга производств. 1915. Л. 1, 14, 28, 38, 50, 58, 644, 69, 74, 78, 81, 83.

<sup>7</sup> Там же. Д. 30. Расчётная книга с рабочими. 1914. Л. 1.

<sup>8</sup> Там же. Д. 6. Книга производств. 1907. Л. 1–189.

<sup>9</sup> Там же. Д. 13. Книга производств. 1910. Л. 1–210.

<sup>10</sup> Там же. Д. 19. Книга производств. 1912. Л. 1–232.

<sup>11</sup> Там же. Д. 27. Книга производств. 1913. Л. 37–67.

<sup>12</sup> Там же. Д. 32. Книга производств. 1915. Л. 1–88.

<sup>13</sup> Там же. Д. 10. Расчётная книга с рабочими. 1909. Л. 1–179.

<sup>14</sup> Там же. Д. 32. Книга производств. 1915. Л. 69.

клише. Длина цилиндрического вала—клише около 51 см, т. е. немного шире, чем ширина куска обоев, а диаметр этого вала был от 13 до 36 см. На деревянный вал накладывался войлочный рисунок, для чего брался плотный войлок. Края войлока окаймлялись медными пластинками, вколоченными в дерево. Эти медные пластинки, ограничивавшие рисунок, удерживали войлок на валике [13, с. 8].

Об объёмах производства и суммах, потраченных на производство обоев Павлухиными, можно судить по сохранившимся Книгам производств за 1907, 1910, 1912, 1913 и 1915 гг. В 1907 г. выработанное количество кусков обоев в месяц в среднем составляло 280129, а ежемесячные затраты на производство в среднем были 21752 руб.<sup>15</sup> В 1910 г. в среднем производилось 289224 кусков в месяц, а на изготовление продукции ежемесячно уходило 23097 руб.<sup>16</sup> В 1912 г. ежемесячно изготавливалось в среднем 280129 кусков, затраты на производство в месяц в среднем 21752 руб.<sup>17</sup> В 1913 г. в среднем ежемесячно производилось 265581 кусков обоев, а на производство было затрачено 19525 руб.<sup>18</sup> В 1915 г. в один месяц в среднем изготавливалось 141134 кусков обоев, а на производство в месяц в среднем уходило 11872 руб.<sup>19</sup> В 1907–1910 гг. среднее количество производимых в месяц кусков обоев увеличилось с 25 тыс. до 28,9 тыс., а с 1912 г. по 1915 г. уменьшилось с 28 тыс. до 14 тыс. кусков в месяц. Ежемесячные затраты на производство изменялись по такому же принципу: с 1907 по 1910 гг. затраты на производство увеличились с 16,3 тыс. руб. до 23,3 тыс. руб., а с 1912 по 1915 г. уменьшились 21,7 тыс. руб. до 11,8 тыс. руб. Таким образом, самая высокая производительность и самые большие затраты на производство наблюдались в 1910 г.<sup>20</sup>

На фабрике Павлухиных производилось более 15 разновидностей обоев (бумажные, матовые, глянцевые, лаковые, металлические, их вариации с золотом), два вида панелей, два вида кожи, три вида мату, четыре вида борту, декор и надоконники, а также стеной картон. Всего фабрика вырабатывала до 39 видов продукции<sup>21</sup>. При этом перечень производимых товаров не был постоянным и менялся год от года. Появлялись новые виды продукции, а некоторые сорта обоев выходили из производства. Ниже речь пойдёт о павлухинских обоях.

По количеству изготавливаемых и реализуемых товаров самым значительным было производство простых бумажных обоев. В среднем в год производилось 3 141 046 кусков обоев по бумаге, из которых реализовывалось в среднем 86% (2 715 242 кусков), затраты на производство в среднем составляли 3 141 046, а прибыль — 70%. В 1907 г. было произведено более 3 млн кусков обоев, а в 1908 г. количество произведенных обоев упало до 2,5 млн. С 1908 по 1912 гг. наблюдается рост производства, которое достигло в 1912 г. почти 3,5 млн кусков в год. В то время как в 1913 и 1914 производство идёт на спад и уменьшается до 3 млн кусков в 1914 г. Прибыль от проданных обоев изменялась в соответствии с объёмами производства: в 1912 г. выручка была наибольшая (281 296,51 руб. реальной прибыли), в 1908 г. наименьшей (234 856,41 руб.). Однако процент полученной прибыли был наиболее высок в 1910 г. (73%), наименьший же процент прибыли был отмечен в 1914 г. (67%). Спрос на продукцию различался в разные годы: в 1907 г. было реализовано 87% от произведенных обоев, в 1908 г. процент проданных обоев упал до 82%, в 1909 г. процент реализованных обоев увеличился до 84%, но в 1910 г. снова сократился до 83%. В 1912–1914 гг. наблюдался постоянный рост реализованных обоев с 89% до 94%<sup>22</sup>.

Матовые обои также производились ежегодно и были весьма популярны. Если в 1907–1910 гг. изготавливалось около 100 тыс. кусков в год, то в 1912 г. наблюдается резкий скачок производства до 162 тыс. кусков. В 1913 г. произошло сокращение объёма производства матовых обоев до 132 тыс. кусков в год, а в 1914 г. количество изготовленных обоев сократилось до 55 тыс. кусков в год. При этом наблюдается рост спроса на обои. Если в 1917 г. было реализовано 74% из произведенных обоев, то в 1913 г. процент реализованных обоев составил 89%, а в 1914 — 97%. Средний процент прибыли от реализации товара составлял 59%, наибольшая же прибыль была получена в 1914 г, когда прибыль превысила затраты на производство на 76%<sup>23</sup>.

Глянцевые обои также были постоянной продукцией павлухинских магазинов. В 1907–1910 гг. наблюдался рост производства с 38,1 тыс. кусков в год до 74,4 тыс. кусков. Соотнося ежегодное число производимых обоев и процент реализации продукции, можно проследить влияние спроса на изменение объёмов производства. В 1908 и 1909 гг. было реализовано 93% от произведенных обоев, но после того, как в 1910 г. спрос упал и был продан только 81% заготовленной продукции, количество произведенных обоев 1912 г.

<sup>15</sup> Там же. Д. 6. Книга производств. 1907. Л. 18, 33, 52, 64, 80, 95, 113, 134, 148, 162, 177, 189.

<sup>16</sup> Там же. Д. 13. Книга производств. 1910. Л. 19, 36, 67, 85, 106, 128, 150, 169, 179, 192, 210.

<sup>17</sup> Там же. Д. 19. Книга производств. 1912. Л. 23, 42, 64, 85, 106, 129, 151, 171, 183, 198, 218, 232.

<sup>18</sup> Там же. Д. 27. Книга производств. 1913. Л. 37, 59, 78, 97, 116, 137, 158, 167.

<sup>19</sup> Там же. Д. 32. Книга производств. 1915. Л. 14, 28, 38–39, 50, 58, 64, 69, 74, 78, 81, 88, 91.

<sup>20</sup> Там же. Д. 14. Товарная книга. 1910. Л. 1–2.

<sup>21</sup> Там же. Д. 31. Товарная книга. 1914. Л. 1–2.

<sup>22</sup> Там же. Д. 5. Товарная книга, 1907. Л. 41–42; Д. 9. Товарная книга, 1908. Л. 37–38; Д. 14. Товарная книга, 1910. Л. 43–44; Д. 20. Товарная книга, 1912. Л. 46–47; Д. 26. Товарная книга, 1913. Л. 48–49; Д. 31. Товарная книга. 1914. Л. 51–52.

<sup>23</sup> Там же. Д. 5. Товарная книга, 1907. Л. 54–55; Д. 9. Товарная книга, 1908. Л. 53–54; Д. 14. Товарная книга, 1910. Л. 67–68; Д. 20. Товарная книга, 1912. Л. 71–72; Д. 26. Товарная книга, 1913. Л. 73–74; Д. 31. Товарная книга. 1914. Л. 72–73.

составило 61,8 тыс. кусков в год, то есть сократилось на 17% по сравнению с количеством кусков обоев, произведенных в 1910 г. В 1912 г. было реализовано 92% от заготовленного товара. В 1913 г. количество произведенных обоев увеличилось до 72,3 тыс. кусков, из которых было реализовано 86%. Уменьшение спроса породило сокращение производства и в 1914 г. было изготовлено уже 66,4 тыс. кусков глянцевых обоев. Процент прибыли при этом не зависел от объема производства и был достаточно стабилен. В среднем доходы превышали расходы на производство на 65%, и в 1907–1914 гг. процент прибыли колебался от 63% до 68%<sup>24</sup>.

На бумажные обои с золотом спрос был довольно высок, процент реализации данной продукции в среднем составлял 83%, а в 1914 г. поднялся до 93%. В 1907 и 1908 г. изготавливалось до 105,5 тыс. кусков в год. В 1908–1913 гг. количество производимых в год кусков колебалось в пределах 86–93 тыс. В 1914 г. производство резко сократилось до 11,2 тыс. кусков в год. В данном случае не наблюдается зависимости падения производства от изменения спроса на товар: и в 1913 г., и в 1914 г. было реализовано 93% от произведенных обоев. Процент прибыли на протяжении 1907–1914 гг. постепенно снижалась с 76% до 54%<sup>25</sup>.

Матовые и глянцевые обои с золотом внесены в товарные книги как один вид продукции. В объемах производства в 1907–1912 гг. наблюдается скачкообразный рост с 9,5 тыс. до 26,5 тыс. кусков в год. В 1913–1914 гг. в производстве произошел резкий спад с 19,5 тыс. изготовленных кусков в 1913 г. до 11,2 тыс. кусков в 1914 г. Спрос на данный вид обоев был достаточно высок: в 1908 и 1910 гг. было реализовано 85% от произведенной продукции, а в 1907, 1912, 1913 и 1914 гг. процент реализованных обоев колебался в пределах 93–96%. Доходы от реализованной продукции в целом превосходили расходы на 62%, при этом самый высокий процент прибыли был достигнут в 1907 г. и составил 73%<sup>26</sup>.

Некоторые виды обоев на фабрике делались рабочими вручную. Таковы были матовые и глянцевые обои, которые выпускались в меньших количествах, чем обои, изготавливавшиеся при помощи машин. В среднем в год изготавливалось 13,6 тыс. кусков обоев. В 1907–1910 гг. объемы производства возросли

с 8,4 тыс. до 22,9 тыс. кусков в год. В 1912–1914 гг. количество произведенных кусков составляло в среднем 11 тыс. кусков в год. В 1907 гг. спрос на данный вид обоев был низким, было реализовано только 44% от произведенной продукции. Видимо, это было сопряжено с высокими ценами на данный вид продукции, так как процент прибыли в 1907 г. был наиболее высок и составил 98%. В 1908–1914 гг. спрос на данный вид обоев возрос, и в среднем ежегодно реализовывалось 93% от отпечатанных обоев. В 1908–1914 гг. прибыль превышала затраты на производство в среднем на 64%<sup>27</sup>.

Лаковые ручные обои производились в 1907–1910 гг. Объемы производства с 1907 г. по 1910 г. постепенно уменьшались: в 1907 г. было отпечатано 4,3 тыс. кусков, в 1908 г. было произведено 3,7 тыс. кусков, а в 1910 г. было изготовлено 3 тыс. кусков. Процент реализации в среднем составлял 63%, причем в 1907–1908 гг. наблюдается снижение спроса: процент реализованных обоев сократился с 67% до 43%. В 1910 г. было продано 79% от произведенной продукции. Прибыль превышала затраты на производство в среднем на 87%<sup>28</sup>.

Лаковые матовые обои производились в 1912–1914 гг. Объемы производства были небольшими и ежегодно уменьшались: 1912 г. было отпечатано 790 кусков обоев, в 1913 г. объемы производства сократились до 876 кусков в год, а в 1914 г. был произведен всего 171 кусок обоев. Процент реализации в среднем составлял 77%, при этом самый большой спрос на лаковые матовые обои был зафиксирован в 1912 г., когда было продано 86% от изготовленных обоев. Прибыль превышала затраты на производство в среднем на 93%<sup>29</sup>.

Сатинетовые обои производились только в 1913 и 1914 гг. В 1913 г. было произведено 22,3 тыс. кусков, из которых было реализовано 67%. Несмотря на большой остаток от прошлогодней партии, в 1914 г. объемы производства увеличились и было отпечатано 46,2 тыс. кусков, которые разошлись значительно лучше — было продано 87% от заготовленной продукции. Прибыль в среднем превосходила расходы на производство на 74%<sup>30</sup>.

После национализации предприятия павлухинская обойная фабрика работала до начала XXI в., но была

<sup>24</sup> Там же. Д. 5. Товарная книга, 1907. Л. 64–65; Д. 9. Товарная книга, 1908. Л. 67–68; Д. 14. Товарная книга, 1910. Л. 87–88; Д. 20. Товарная книга, 1912. Л. 87–88; Д. 26. Товарная книга, 1913. Л. 86–87; Д. 31. Товарная книга. 1914. Л. 82–83.

<sup>25</sup> Там же. Д. 5. Товарная книга, 1907. Л. 185–186; Д. 9. Товарная книга, 1908. Л. 81–82; Д. 14. Товарная книга, 1910. Л. 102–103; Д. 20. Товарная книга, 1912. Л. 103–104; Д. 26. Товарная книга, 1913. Л. 103–104; Д. 31. Товарная книга. 1914. Л. 101–102.

<sup>26</sup> Там же. Д. 5. Товарная книга, 1907. Л. 79–80; Д. 9. Товарная книга, 1908. Л. 87–88; Д. 14. Товарная книга, 1910. Л. 112–113; Д. 20. Товарная книга, 1912. Л. 112–113; Д. 26. Товарная книга, 1913. Л. 111–112; Д. 31. Товарная книга. 1914. Л. 108–109.

<sup>27</sup> Там же. Д. 5. Товарная книга, 1907. Л. 82–83; Д. 9. Товарная книга, 1908. Л. 219–220; Д. 14. Товарная книга, 1910. Л. 222–223; Д. 20. Товарная книга, 1912. Л. 120–121; Д. 26. Товарная книга, 1913. Л. 119–120; Д. 31. Товарная книга. 1914. Л. 115–116.

<sup>28</sup> Там же. Д. 5. Товарная книга, 1907. Л. 85–86; Д. 9. Товарная книга, 1908. Л. 92–93; Д. 14. Товарная книга, 1910. Л. 123–124.

<sup>29</sup> Там же. Д. 20. Товарная книга, 1912. Л. 123–124; Д. 26. Товарная книга, 1913. Л. 48–49; Д. 31. Товарная книга. 1914. Л. 117–118.

<sup>30</sup> Там же. Д. 26. Товарная книга, 1913. Л. 54–55; Д. 31. Товарная книга. 1914. Л. 124–125.

закрыта, а её оборудование передано в Музей истории Санкт-Петербурга.

#### Список литературы

1. Юхнёва Е. Д. Петербургские доходные дома. Очерки из истории быта. М.: Центрполиграф, 2007. 491 с.
2. Энгельмейер П. К. Бумага писчая // Энциклопедический словарь / Под ред. Ф. А. Брокгауза и И. А. Ефрона. СПб.: Семёновская типолитография (И. А. Ефрон), 1891. Т. IV а. С. 18–24.
3. Варзар В. Е. Хлопчатобумажное производство (техническое) // Энциклопедический словарь / Под ред. Ф. А. Брокгауза и И. А. Ефрона. СПб.: Семёновская типолитография (И. А. Ефрон), 1903. Т. 37. С. 333–342.
4. Лидов А. П. Обойное производство // Энциклопедический словарь / Под ред. Ф. А. Брокгауза и И. А. Ефрона. СПб.: Семёновская типолитография (И. А. Ефрон), 1903. Т. 37. С. 539–544.
5. Вахромеева О. Б., Блецко Т. С. История торгового дома фабричных обоев «Д. П. Павлухин»: источники и комментарии // Вестник СПб университета. Сер. 2. Вып. 4. Ч. 1. 2008. С. 45–53.
6. Блецко Т. С. Васильевский остров — музей семьи Павлухиных. СПб., Иркутск: Б.и., 2001. 24 с.
7. Блецко Т. С. Андреевское благотворительное общество на Васильевском // Фонтанка: Культурно-исторический альманах. СПб.: ЦГПБ им. В. В. Маяковского, 2011. № 8. С. 5–26.
8. Вахромеева О. Б. Традиции общественной благотворительности на Васильевском острове во второй половине XIX — начале XX вв. // Управленческое консультирование. 2016. № 10. С. 202–207.
9. Вахромеева О. Б. Женщины в системе трудовых ресурсов в России на рубеже XIX–XX вв. СПб.: Знаменитые универсанты, 2009. 249 с.
10. Блецко Т. С. (ур. Павлухина). Воспоминание. СПб.: Б.и., 2007. 34 с.
11. Блецко Т. С. Павлухины и их родичи: из прошлого и настоящего семьи. СПб.-Иркутск: Б.и., 2003. 18 с.
12. Фабрикация обоев. Краткое описание выделки обоев на Петербургских обойных фабриках / Сост. А. А. Бахтиаров. СПб.: изд-во журнала «Техника, ремёсла и сельскохозяйственная архитектура», 1904. 18 с.
13. Описание СПб ремесленной выставки 1899 г. / Сост. М. М. Рейнке. СПб.: Тип. Г. А. Бернштейна, 1900. 313 с.

#### О. В. Vakhromeeva

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

#### BREAKTHROUGH IN WALLPAPER: PAVLUKHINSKY PRODUCTION OF PAPER AND OTHER WALLPAPERS IN PRE-REVOLUTIONARY RUSSIA

The author considers the production, trading activities and charity of several generations of members of the Pavlkhins family. Petersburg entrepreneurs Pavlkhins at the turn of the XIX — XX centuries successfully implemented a strategy that allowed them to make a breakthrough in the production of paper wallpaper, which generally corresponded to the processes of technological modernization of the industry in pre-revolutionary Russia. The Pavlkhins were rightfully considered one of the five largest owners of pre-revolutionary wallpaper factories in the empire. The founder of the family business was the merchant's son Dmitry Petrovich Pavlukhin (1838–1897), originally from Penza, in 1866 he married the St. Petersburg bourgeois woman Apollinaria Petrovna Lebedeva (1846–1921); the couple had four sons and five daughters; the large Pavlkhins family eventually became related to the St. Petersburg merchant families of the Vydrins, Vikulin, Khukhrins. The main sphere of business interests of the Pavlkhins' family was wallpaper production. By the end of his life, the founder-merchant owned three factories and three shops in St. Petersburg. Wallpaper production and trade intensified noticeably at the beginning of the 20th century, when the management of the family business was concentrated in their hands by his heirs. In 1917, the firm owned a dozen stores. In 1903, the first steam wallpaper factory in the capital was built on Vasilievsky Island, after 1917 it was nationalized; the wallpaper factory operated until the beginning of the 21st century; today its equipment is in the Museum of the History of St. Petersburg.

**Keywords:** Pavlkhins, paper wallpaper, entrepreneurial dynasty, St. Petersburg, factory, charity.

#### References:

1. Yukhneva E. D. Peterburgskie dohodnye doma. Ocherki iz istorii byta [Petersburg apartment buildings. Essays from the history of everyday life]. Moscow: Tsentrpoligraf, 2007. 491 p. (in Rus.).
2. Engelmeyer P. K. Bumaga pischaya [Writing paper] / Encyclopedic Dictionary edited by F. A. Brockhaus and I. A. Efron. Vol. IV a. St. Petersburg: Semyonovskaya typolithography (I. A. Efron), 1891. pp. 18–24 (in Rus.).
3. Varzar V. E. Hlopchatobumazhnoe proizvodstvo (tekhnicheskoe) [Cotton production (technical)] / Encyclopedic Dictionary edited by F. A. Brockhaus and I. A. Efron. Vol. 37. St. Petersburg: Semyonovskaya typolithography (I. A. Efron), 1903. pp. 333–342 (in Rus.).
4. Lidov A. P. Obojnoe proizvodstvo [Wallpaper production] / Encyclopedic Dictionary edited by F. A. Brockhaus and I. A. Efron. Vol. 37. St. Petersburg: Semyonovskaya typolithography (I. A. Efron), 1903. pp. 539–544 (in Rus.).
5. Vakhromeeva O. B., Bletsko T. S. Istoriya trgovogo doma fabrichnyh oboev «D. P. Pavluhin»: istochniki i kommentarii [The history of the trading house of factory wallpaper “D. P. Pavlukhin”: sources and comments] // Bulletin of St. Petersburg University. Ser. 2. Is. 4. Part 1. 2008. pp. 45–53 (in Rus.).
6. Bletsko T. S. Vasil'evskij ostrov — muzej sem'i Pavluhiinyh [Vasilievsky Island — Pavlkhins family museum]. St. Petersburg, Irkutsk: No publishing house, 2001. 24 p. (in Rus.).
7. Bletsko T. S. Andreevskoe blagotvoritel'noe obshchestvo na Vasil'evskom [Andreevskoe charitable society on Vasilievsky] // Fontanka: Cultural-Historical Almanac.

- St. Petersburg: Central City Library named after V. V. Mayakovsky. 2011. Is. 8. pp. 5–26 (in Rus.).
8. Vakhromeeva O. B. Tradicii obshchestvennoj blagotvornosti na Vasil'evskom ostrove vo vtoroj polovine XIX — nachale XX vv. [Traditions of public charity on Vasilievsky Island in the second half of the 19th — early 20th centuries] // Management consulting. 2016. Is. 10. pp. 202–207 (in Rus.).
  9. Vakhromeeva O. B. Zhenshchiny v sisteme trudovykh resursov v Rossii na rubezhe XIX–XX vv. [Women in the labor force in Russia at the turn of the 19th and 20th centuries]. St. Petersburg: Famous Universities, 2009. 249 p. (in Rus.).
  10. Bletsko T. S. (nee Pavlukhina). Vospominanie [Memory]. St. Petersburg, Irkutsk: No publishing house, 2007. 34 p. (in Rus.).
  11. Bletsko T. S. Pavluchiny i ih rodichi: iz proshlogo i nastoyashchego sem'i [Pavlukhins and their relatives: from the past and present family]. St. Petersburg, Irkutsk: No publishing house, 2003. 18 p. (in Rus.).
  12. Bakhtiarov A. A. (comp.) Fabrikaciya oboev. Kratkoe opisanie vydelki oboev na Peterburgskih obojnyh fabrikah [Wallpaper fabrication. Brief description of wallpaper dressing at the St. Petersburg wallpaper factories]. St. Petersburg: ed. magazine "Technics, crafts and agricultural architecture", 1904. 18 p. (in Rus.).
  13. Reinke M. M. (comp.) Opisanie S-Peterburgskoj remeslennoj vystavki 1899 g. [Description of the St. Petersburg craft exhibition of 1899]. St. Petersburg: Printing house G. A. Bernstein, 1900. 313 p. (in Rus.).



С. В. Виватенко, Т. Е. Сиволап

Санкт-Петербургский государственный институт кино и телевидения  
191119 РФ, Санкт-Петербург, Правды, 13**ИЗ ИСТОРИИ ФРАНЦУЗСКИХ ПОЛИТИЧЕСКИХ ДВИЖЕНИЙ:  
ПЕРВАЯ ПАРТИЯ ПОПУЛИСТОВ ВО ФРАНЦИИ И ЕЁ ЛИДЕР ПЬЕР ПУЖАД**

© С. В. Виватенко Т. Е. Сиволап, 2021

Статья посвящена Пьеру Пужаду и его движению, которое заняло особое место в истории политической борьбы Франции. В статье дается анализ взглядов Пужада, который бросил вызов доминирующим властным структурам и явился создателем первой популистской политической организации. Он попытался вовлечь население в процесс принятия политических решений, что отчасти ему все же удалось сделать. В целом возглавленное им движение ускорило гибель Четвертой республики.

**Ключевые слова:** партия популистов, политические движения, Четвертая республика, кризис, фискальный контроль, народное сопротивление, властные структуры.

В начале пятидесятых годов XX века французская экономика, как и политическая система, в Четвертой республике переживали глубокий кризис. Антиколониальная война в Индокитае и Алжире, гонка вооружений, ликвидация последствий Второй мировой войны и массовая безработица заставляли правительство Пьера Мендес-Франса искать новые возможности увеличения пополнения бюджета. Совет министров попытался решить эту задачу через ужесточение налогового контроля. В первую очередь было решено повысить налогообложение среднего класса: мелких ремесленников, торговцев и фермеров. Палата депутатов приняла закон, который санкционировал заключение в тюрьму любого гражданина, выступающего против фискального контроля. В разы увеличилось количество финансовых проверок, наложенных штрафов и банкротств. Активизация работы «фискального гестапо» [1] и усиление налогового гнета естественно не понравилась простым французам. Во многих регионах Франции прошли стихийные столкновения людей с работниками налоговых служб.

Крупнейшим стихийным актом народного сопротивления стал инцидент, произошедший на юго-западе Франции в городе Сен-Сере (провинция Лот)<sup>1</sup> в 1953 году. Местные жители узнали, что на 23 мая 1953 года в их городе назначена налоговая проверка. Эта новость взбудоражила горожан. Началась забастовка лавочников. Население заблокировало импровизированными баррикадами въезд в город и не пустило в него государственных сборщиков налогов. Инспекторы вынуждены были отказаться от своей миссии [2, р. 1].

Организатором народного сопротивления в Сен-Сере был местный продавец религиозной литературы и канцелярских товаров Пьер Пужад<sup>2</sup>.

Биография отца французского популизма была мало примечательна: из многолетней католической семьи, в годы оккупации сначала сторонник маршала Петэна, а затем де Голля. Вернувшись с войны, он был признан соседями авторитетным и знающим человеком и поэтому его в 1951 году избрали в органы городского самоуправления. Историк Жан-Пьер Риу отмечает, что политические взгляды Пужада в этот период можно характеризовать как «национализм, подобный Виши» [3, р. 223]. Именно к нему со всех французских департаментов потянулись за опытом «маленькие люди».

После таких консультаций во многих французских муниципалитетах вспыхивают очаги сопротивления налогоплательщикам. В них, как в Сен-Сере, фискальные службы также были не допущены в города. Размах противостояния был столь велик, а поступление в бюджет средств столь мал, что эти выступления вынуждают министерство финансов отправить в регионы грозную директиву: «Необходимо применять налоговое законодательство. Мы не можем рассматривать меру снисходительности, пока продолжается движение протеста против действия налогов» [4].

Для продолжения борьбы Пужад принимает решение создать в ноябре 1953 года на Юго-Западе Франции организацию «Союз Защиты Торговцев и Ремесленников» (Union de Défense des Commerçants et des Artisans, UDCA). Прекрасный публицист и оратор Пьер Пужад обращается к французскому среднему классу, ко всем ремесленникам, лавочникам, мелким торговцам и фермерам, т. е. к представителям тех профессий, которым угрожает идущая глобализация. От имени «простых француз» он яростно осуждает «государство вампиров... высокопоставленных лиц... и лиц без гражданства», которые захватили «наш дом — Францию!» [5, р. 12–13].

В своих речах Пужад переходит и на личности. Так он заявил, что у политика еврейского происхождения Пьера Мендес-Франса «французское только вторая часть его фамилии» [6, р. 60–62].

<sup>1</sup> Центр производства вина Кагор.

<sup>2</sup> Во Франции за ним закрепилась кличка «продавец бумаги».

Пьер Пужад был первым, кто заговорил об опасности для страны «государственно-монополистического капитализма, который противопоставляет государство и его народ» [7, р. 288].

17 октября 1954 года в Сен-Сере прошел первый национальный конгресс UDCA. Уверенный в своей победе, Пужад потребовал, чтобы голосование на выборах президента движения было тайным. Его победа была полной.

По предложению лидера символом UDCA становится галльский петух. Вскоре членами UDCA становятся 80000 человек, преимущественно это были представители мелкой городской буржуазии и фермерского крестьянства.

Его сторонники так характеризовали цели пужадизма: торговец и ремесленник не имеют значительных средств производства и, следовательно, никого не интересуют. Оба оказываются (зажатыми, как в тисках) между двумя предлагаемыми системами: капиталистической и социалистической. Поэтому они приговорены к «убийству супермаркетом или государственным магазином» [8].

С движением начала заигрывать французская политическая элита: коммунисты [7, р. 96], радикалы и голлисты [3, р. 223–224]. Но это быстро закончилось, когда стало понятно, что пужадизм становится их политическим соперником и решает самостоятельно идти на выборы<sup>3</sup> [9, р. 1].

К 1955 году профсоюзное движение превратилось в общеполитическое образование, одной из основных характеристик которого являлся авторитет харизматического лидера, которым был Пьер Пужад.

В январе 1955 года Пужад предпринимает поход своих сторонников на Париж. Поход закончился грандиозным митингом 22 января в Порт-де-Версаль, на котором присутствовало 200 тысяч человек [10, р. 1]. Лидера движения в Елисейском дворце принимает президент Рене Коти, а в Пале Бурбон<sup>4</sup> — её председатель Пьер Шнейте.

Такую силу власти игнорировать не могли. Национальное собрание в 1955 году принимает решение о введении различных налоговых льгот для фермеров и мелких торговцев. Благодаря этому решению был резко сокращен сбор налогов на юге Франции. С такими результатами пужадисты начали свою предвыборную кампанию в Национальное собрание. Свое предвыборное объединение они назвали «Союз и братство французов» (Union et fraternité française. — UFF). Программа пужадистов называлась «Убирайтесь, отсюда!». Долой из власти: богатых, коррупционеров, бюрократов, дискредитирующих своей деятельностью старые партии, интеллигенцию<sup>5</sup>, масонов, различных инородцев<sup>6</sup> и т. д. т. п.

<sup>3</sup> Лидера UDCA левые стали называть Пужадольф, а ФКП «гитлеровским Пужадом!»

<sup>4</sup> Так во Франции называют Палату депутатов парламента.

<sup>5</sup> Интеллектуалы противопоставляют себя носителям здравого смысла «маленьким людям».

<sup>6</sup> Как один раз выразился Пужад: метеков и евреев.

В декабре 1955 года во Франции выходит книга Пьера Пужада «Я выбрал борьбу!», которая стала манифестом его движения<sup>7</sup>.

Предвыборный союз враждебен Римскому договору, против свободы торговли (Долой супермаркеты!), призывает к защите индивидуальных и семейных предпринимателей от налогового контроля.

UFF также заявляет, что является стойким сторонником Французского Алжира. Кандидатами в депутаты от Союза съезд утвердил мясников, пекарей, бакалейщиков, книготорговцев.

Сам Пужад демонстративно отказался баллотироваться в Парламент, оставаясь лишь муниципальным советником.

На выборах за «Союз» проголосовало 2,4 миллиона французов (11,6% всех голосов). UFF получило в Национальном собрании 52 места. По списку «Союза и братства французов» впервые во французский парламент избран 27-летний Жан-Мари Ле Пен. Депутатом от пужадистов стал и довоенный крестьянский лидер Анри Доргер<sup>8</sup>.

За два года работы Парламента созыва 1956 года пужадисты отметились внесением законопроекта, призывающего к созыву Генеральных штатов в апреле 1956 года для того, чтобы вернуть голос народу. Его цель — добавление классового и географического представительства в законодательной власти, так как в Парламенте находились представители социальной и интеллектуальной элиты в ущерб простым людям.

Этот закон был объявлен большинством Палаты неприемлемым, следовательно, не был поставлен на голосование депутатов.

В 1956 году «Союз» проголосовал за вотум недоверия социалистическому правительству Ги Молле, которое инициировало совместную англо-французскую военную интервенцию в Египет, для сохранения контроля над Суэцким каналом.

В мае 1958 году фракция разработала законопроект, призывающий к запуску агротоплива (биотопливо), чтобы уменьшить зависимость Франции от нефти и предоставить прямые и возобновляемые инвестиции сельскому хозяйству.

UFF выступил за сохранение французского Алжира и был враждебно настроен по отношению к заключенному Римскому договору, первым шагом на пути к Европейскому Союзу, а также ко всем международным организациям, в лице которых он видит ликвидацию национального суверенитета.

На внеочередных выборах 1958 года «Союз» ждал провал. В Парламент прошло только два бывших члена фракции UFF, которые заранее порвали с пужадизмом. Один из них был Ж.-М. Ле Пен. Причин провала было несколько: одна из главных причин кроется в личности Пьера Пужада, который был неплохим профсоюзным

<sup>7</sup> Pierre Poujade. J'ai choisi le combat! — P.1955. — 253 p.

<sup>8</sup> Основатель и лидер «Комитета по защите крестьян», апологет итальянского фашизма во Франции.

лидером, но ничего не понимал в политической борьбе [11, p. 2].

Другая причина состояла в том, что «Союз французского братства» оторвался от своей региональной базы, не обретя национального статуса, и в конечном итоге пужадизм будет воспринят общественным мнением лишь как реакция мелких торговцев на налоговый гнет.

Третьей причиной являлось желание французского политического бомонда выдвинуть из Парламента провинциальных выскочек.

С ними была солидарна и французская интеллектуальная элита, устроившая травлю как Пужаду, так и его движению в целом<sup>9</sup>. Именно тогда известный философ Ролан Батс в своей знаменитой книге — манифесте «Мифология» назвал пужадистское движение антиинтеллектуализмом. [12].

К причинам поражения можно отнести и неопытность депутатов пужадистов, которые не понимали тонкости депутатской работы, так как не были профессиональными политиками<sup>10</sup>. После поражения на выборах их имена попадали только в газетную рубрику «скандалы». Так экс-пужадист Робер Песке попал в криминальную хронику из-за помощи Франсуа Миттерану, в его попытке инсценировать покушение на себя 16 октября 1959 года<sup>11</sup>.

А второй приход во власть Шарля де Голля, который перенял у Пужада много его популистских лозунгов, вбивает в движение последний гвоздь. Это поражение уже пужадизм не перенес, и в 1962 году движение самоликвидировалось.

После упразднения своего движения Пужад уже не играл значительной политической роли, но его авторитет и бескорыстие подталкивало различные политические движения к сотрудничеству с ним.

Он дважды баллотировался в Европарламент: в 1979 году в списке Филиппа Мало<sup>12</sup>. Во время предвыборной компании он заявил: «Мы собираемся провести выборы в Европейский парламент. Обязанности Европейского парламента чрезвычайно важны для Франции в целом и для среднего класса в частности. Мы не должны ждать, пока классические партии встанут на защиту наших интересов. Нам нечего от них ожидать. Вот почему я объявил цвет: я беру во главе списка защиты среднего класса. Я здесь, я не старый. Я, конечно, постарел, но это старение дало мне некоторый опыт» [13].

<sup>9</sup> Так известный шансонье Борис Виан свою ироничную песню «Le Petit Commerce» посвятил П. Пужаду со словами «Чтобы утешить месье Пужада: история успешного торгаша».

<sup>10</sup> Кроме Ж.-М. Ле Пена.

<sup>11</sup> Известная афера — «покушение на улице Обсерватории». Робер Песке пытался изобразить из себя алжирского патриота, который пытался «убить» будущего президента Миттерана.

<sup>12</sup> Политический проект получил название: Межпрофессиональный союз защиты независимой Франции. За него проголосовали лишь 1,40% голосов.

Вторую попытку Пужад предпринял в 1984 году, возглавив социально-профессиональный список «Союза независимых рабочих за свободу предпринимательства (UTILE) Жерара Нику» [14], но за него опять не проголосовали<sup>13</sup>. В 1983 году он окончательно ушел из политической жизни, чтобы «изучать и продвигать выращивание топинамбура с намерением извлекать из него биотопливо, чтобы обеспечить энергетическую независимость Франции и привнести прямые и возобновляемые ресурсы в сельское хозяйство» [15, p. 2].

В 1984 году президент Франсуа Миттеран назначил его членом Экономического и Социального Совета, в котором он успешно работал до 1999 года. Также он с 1984 года становится членом Национальной консультативной комиссии по альтернативным видам топлива и вице-президентом Конфедерации союзов производителей спирта (CAIPER). После свержения Н. Чаушеску он возглавил французскую культурную миссию в Румынии. Пужад привез во Францию несколько танцевальных групп старшекласников для ознакомления французов с румынским фольклором.

С годами у П. Пужада выработалось острое политическое чутье. Хотя в целом он относился к правому политическому спектру, но на выборах главы республики он поддерживал кандидатов как слева, так и справа. На президентских выборах он всегда поддерживал соискателя, который побеждал (Шарля де Голля, Жоржа Помпиду, Валери Жискар д'Эстена, дважды Франсуа Миттерана и Жака Ширака). Ошибся он только раз, когда в 2002 года, за год до смерти, поддержал Жана-Пьера Шевенмана.

Пьер Пужад умер 27 августа 2003 года в Лабастид-л'Эвек (Аверон).

Взгляд во Франции на пужадизм с годами подвергся изменению. Если в пятидесятые годы, в годы апогея их деятельности, его называли союзом демагогов и мещанского консерватизма, то со временем этот термин приобрел значение, близкое к «популизму». А недавно американский исследователь пужадизма Боб Зарецки назвал движение «современным бостонским чаепитием» [16, p. 8].

Пужад и его движение заняли особое место в истории политической борьбы Франции. Пужад явился создателем первой популистской политической организации. Опираясь на «маленьких людей», Пужад бросил вызов доминирующим властным структурам. Он попытался вовлечь население в процесс принятия политических решений. Это удалось ему только отчасти. Но то, что его движение ускорило гибель Четвертой республики и способствовало уменьшению налогового гнета и облегчению положения мелких предпринимателей и фермеров, бесспорно.

<sup>13</sup> За это движение отдали свои голоса только 0,6 % французов.

### Список литературы. References

1. Union de défense des commerçants et artisans // [https://fr.wikipedia.org/wiki/Union\\_de\\_d%C3%A9fense\\_des\\_commer%C3%A7ants\\_et\\_artisans](https://fr.wikipedia.org/wiki/Union_de_d%C3%A9fense_des_commer%C3%A7ants_et_artisans)
2. La Dépêche du Midi. 1953. 24 may.
3. Rioux Jean-Pierre Histoire de l'extrême droite en France, 1994.
4. Gouvernement Guy Mollet // [https://fr.wikipedia.org/wiki/Gouvernement\\_Guy\\_Mollet](https://fr.wikipedia.org/wiki/Gouvernement_Guy_Mollet).
5. Rioux Jean-Pierre L'histoire, n° 32, mars 1981.
6. Parroy Philippe «1953: Pujade, le rebelle contre le fisc» // La Nouvelle Revue d'histoire, n°75 de novembre — décembre 2014.
7. Birnbaum Pierre Genèse du populisme: Le peuple et les gros, P., 2012.
8. Madelene La nouvelle offre de streaming illimité de l'ina. // <https://www.ina.fr/video/I00013813>.
9. L'humanité. 1955. 1 octobre.
10. Le Figaro. 1955. 23 janvier.
11. Цит. по: Le Monde. 2003. 28 août.
12. *Барт Р.* Мифологии. М.: Изд-во М. и С. Сабашниковых, 2004. Bart R. Mythologii. M.: Publishing house of M. and S. Sabashnikov, 2004 (in Rus.).
13. Poujade Pierre // [https://fr.wikipedia.org/wiki/Pierre\\_Poujade](https://fr.wikipedia.org/wiki/Pierre_Poujade).
14. Idid // [https://fr.wikipedia.org/wiki/Pierre\\_Poujade](https://fr.wikipedia.org/wiki/Pierre_Poujade).
15. Le Monde. 2003. 28 août.
16. Zaretsky Robert «The Tea Party Last Time» // The New York Times, 2010. 3 février

### S. V. Vivatenko, T. E. Sivolap

Saint-Petersburg State Institute of Cinema and Television  
191119 Russia, Saint-Petersburg, Truth str., 13

### FROM THE HISTORY OF FRENCH POLITICAL MOVEMENTS: THE FIRST POPULIST PARTY IN FRANCE AND ITS LEADER PIERRE POUJADE

The article is devoted to Pierre Poujade and his movement, which took a special place in the history of the political struggle in France. The article analyzes the views of Pujada, who challenged the dominant power structures and was the creator of the first populist political organization. He tried to involve the population in the political decision-making process, which in part he managed to do. In general, the movement led by him hastened the death of the Fourth Republic.

**Keywords:** populist party, political movements, Fourth Republic, crisis, fiscal control, popular resistance, power structures.

В. Е. Гусев

Российская международная академия туризма — Западно-Подмосковный институт туризма (филиал РМАТ)  
143050 РФ, Московская область, Одинцовский г. о., Большие Вязёмы, Институт, вл. 5, стр. 1.

## «ОТ ОБРАЗА «ЧУЖОГО» К ОБРАЗУ ВРАГА»: АНТИСЕМИТИЗМ В ПРОПАГАНДИСТСКИХ ПЛАКАТАХ РЕЖИМА ВИШИ ВО ФРАНЦИИ (1940–1944 ГГ.)

© В. Е. Гусев, 2021

После подписания Францией перемирия с гитлеровской Германией 22 июня 1940 г. и установления «режима Виши» одним из инструментов пропагандистского воздействия на французских граждан был пропагандистский плакат, формирующий образ недруга Франции — коммунистов, масонов и евреев. Основная цель антисемитской наглядной пропаганды заключалась в формировании образа еврея как «чуждого», виновного во всех бедах Франции, стоящего за коммунистами, Шарлем де Голлем и англичанами.

Пропаганда также активно использовала недовольство французов ухудшением их условий жизни (рост цен, черный рынок, безработица), утверждая что виной этому являются евреи. В плакатах использовались такие приемы, как стереотипный, отталкивающий образ еврея, его расчеловечивание (анимализация), образ убийцы и тайного врага, мешающего процветанию Франции.

**Ключевые слова:** коллаборационизм, Французское государство, Петен, антисемитизм, пропаганда, нацизм.

После поражения Франции 22 июня 1940 г. в Компьене было подписано франко-германское перемирие, напоминавшее по духу больше капитуляцию. 9 июля этого же года 624 французских депутата и сенатора приняли решение о пересмотре конституционных основ государства. На следующий день, 10 июля, парламент наделил маршала Петена полнотой власти, что вошло в историю как «убийство Республики».

«Французское государство» родилось не в результате переворота, но голосованием действующего, законно избранного в 1936 г. парламента.

Законодательство, изданное Виши в «свободной зоне», могло действовать на оккупированной территории при условии, что оно не противоречит германским постановлениям. Некоторые меры, принятые правительством Виши, были его чистой инициативой. Другие были приняты под диктовку немецкого командования и применялись только на оккупированных территориях. Летом 1940 г. немцы не занимались французскими евреями, но власти Виши сами положили этому начало. Уже в это время произошел ряд немногочисленных антисемитских демонстраций. 27 августа французское правительство отменило «декрет Маршандо» 1939 г., запрещавший клевету и диффамацию, положив тем самым начало оголтелым антисемитским высказываниям в прессе.

Французы, ошеломленные быстрым немецким наступлением, спешным бегством части населения и правительства, сдачей Парижа без боя и поражением, после подписания мирного договора — стали было заново обустраивать свою жизнь, но это был уже не привычный уклад, а уже в иные условиях, которые новое государство преподнесло как «хорошо забытые старье» в рамках возврата к французским традиционным ценностям.

«Французское государство» имело свои амбиции. Концепция «Национальной революции», упомянутая впервые 8 октября 1940 г., включала в себя возмездие за военное поражение и представила «козлов отпущения»: коммунистов, евреев, франк-масонов. Отечественный историк-франковед Пётр Черкасов отмечает, что «политика коллаборационизма проявилась также в заимствовании у нацистского режима репрессивного курса в отношении евреев, цыган и масонов» [3, с. 212]. Следует добавить, что в некоторой степени почва для этого курса уже была создана довоенными ультраправыми объединениями Франции, чья идеология несла в себе изрядный пласт антисемитизма.

Исследуя наглядную агитацию Виши, мы можем согласиться с Х. Вальтером, что «политический плакат должен возбуждать эмоциональные состояния, которые можно было бы назвать «чувствами высшего порядка». Речь идет о целой совокупности чувств, связанных с различными идейными и социально-политическими взглядами (патриотизм, отношение к труду и гражданским обязанностям и т. п.). Человек получает информацию по всем имеющимся у него каналам, но часть из них носит особый характер для общения, в первую очередь — визуальная коммуникация [1, с. 146].

Наглядные средства пропаганды объединяет, на наш взгляд, положение еврея как «незримо стоящего позади» и его образ как «чуждого». Во многих пропагандистских плакатах и карикатурах действие по отношению к «чуждому» — удар метлой, или пиннок ногой, выгоняющее за пределы, или же прочная защита, на которую «чуждой» натывается и отступает.

Вишистская и нацистская пропаганда во Франции в течение четырех лет навязывала идею исключения, выброса за пределы границ, особо не вдаваясь в вопрос направления выдворяемых. «Блуждающие»



Рис. 1. Национальная революция

должны вернуться туда, откуда прибыли» — писал французский исследователь антисемитской пропаганды Доминик Россиньоль [9, р. 217]. Тем не менее, начиная с 1942 г. — «года облав», к французам пришло понимание, что власти выдворяют евреев не в декларируемом абстрактном направлении, а целенаправленно в концентрационные лагеря Европы.

Главная цель Французского государства — высокий авторитет сильной Франции в новой Европе под эгидой нацистской Германии. Средством к этому должен был стать возврат французам к традиционному-консервативным ценностям, отраженным в новом девизе «Труд — Семья — Отечество», сменившем республиканский «Свобода — Равенство — Братство». Кроме девиза, в государственные символы Франции также были внесены изменения. Если сине-бело-красный триколор был оставлен и на его фоне зачастую размещался профиль Петена, то Марианна лишилась своего революционного фригийского колпака и стала женщиной, олицетворяющей Францию. Галльский дух «новой» Франции выражался в виде двусторонней секиры. 14 июля — День взятия Бастилии остался номинальным праздником, в результате чего известная крупномасштабная облава евреев в Париже, предполагавшаяся в ночь на 14 июля 1942 г., была перенесена на 16 июля.

Вишистское государство резко противопоставлялось недавнему нахождению у власти объединения левых сил (рис. 1).

Сюжет плаката построен на противопоставлении двух строений — валящегося в пропасть старого здания Третьей Республики слева и нерушимого нового, как результат «национальной революции» справа. Девиз «лень — демагогия — интернационализм» вместо «свобода — равенство — братство», красный флаг и дым указывают на недавнее нахождение у власти «левой» коалиции под руководством Леона Блюма. Вывеска «Франция и К<sup>о</sup>» под шестиконечной еврейской звездой обобщает образ «чужих» у власти в период «Народного фронта».

Правое же здание основано на прочном фундаменте «Труда, семьи и Отечества», на котором базируются колонны «дисциплина», «порядок», «бережливость», «мужество».



Рис. 2. Мать-Франция

Данный плакат был выпущен в Авиньоне центром пропаганды национальной революции и датируется предположительно периодом 1940–1942 гг.

Основным проводником антисемитских идей в оккупированной части Франции стал Институт изучения еврейского вопроса, созданный в мае 1941 г. «научной и просветительской целью» [7]. Институт финансировался информационным центром посольства Германии и лично Теодором Даннекером — представителем Гестапо, соратником Адольфа Эйхмана.

Одним из средств пропагандистской деятельности института, помимо выпуска книг, периодического издания «Желтый блокнот» и тиражирования плакатов, стала выставка «Еврей и Франция» в парижском дворце Берлица, непосредственное участие в «научной части» которой принял Жорж Монтандон — французский антрополог, автор книги «Как опознать еврея».

Эта выставка, открывшаяся через некоторое время после схожей экспозиции «Большевизм против Европы», функционировала с 5 сентября 1941 г. по 15 января 1942 г. и представлялась как результат «научных исследований», отраженных в панно, картинах, плакатах, скульптурах, фотографиях. Ее экспонаты, системно оформленные в цельную идеологическую картину, пестрящую цифрами и графиками, были призваны вызвать у парижского обывателя своеобразный шок засильем евреев во всех сферах общественной жизни: банки контролируют 95% евреев, прессу — 70%, моду — 40%. Всё это дополнялось стереотипной демонстрацией внешнего облика еврея, скопированном у пропагандистов нацистской Германии.

Гражданской обязанностью посетителя являлось после ознакомления с «засильем и виновностью в бедах» получить навык опознавания еврея в обществе по стереотипным признакам: крючковатому носу, поднятым большим ушам, маленьким бегающим глазкам. На выставке, помимо современности, были представлены тысячелетние мифологические обвинения евреев, включая ритуальные убийства ими детей — неевреев [9, р. 140–141].

Посетителей на входе встречала статуя женщины (рис. 2) — образ матери-Франции, убаюкивающей своего ребенка, подняв его на недосягаемую высоту, от ев-



Рис. 3. «Овладение умами»

рея, вцепившегося крючковатыми пальцами в глобус, на котором вместо территории Франции — шестиконечная звезда. Женщина держит ребенка на согнутой на уровне груди руке. По обеим сторонам от скульптуры — галльские секиры, указывающие на защиту французской семьи государством.

Далее следовали секции по направлениям сфер жизни страны, «оккупированных» евреями: политика, театр, пресса, финансы и т. д. Политическая секция явно выражала преемственность с предыдущей выставкой, направленной против левых политических сил. Так, на одном из панно представлен Леон Блюм, лидер «Народного фронта» в окружении своего правительства. Сопровождающая надпись гласила «40 миллионов французов управлялись и грабились политиками иностранного происхождения, всё уничтожающими и искавшими только прибыль». В панно «адвокаты» указывалось, что из 2025 адвокатов Парижского дворца Правосудия 664 еврея, то есть 30%, «покрывающих преступления» [4, р. 22].

В разделе «литература» фотографии известных писателей, представленных как духовные растлители французов, сопровождалась заголовком «Овладение умами» (рис. 3): еврейский писатель производит, вбрасывает, продает».

Выставка не только создавала образ еврея как «чужого», но и персонализировала его, указывая на конкретных деятелей политической, юридической, культурной и экономической жизни Франции.

После первых двух месяцев интерес к выставке у парижан 29 октября 1941 г. стал постепенно спадать, судя по тому, что Поль Сезиль — руководитель Института изучения еврейского вопроса, обратился к префекту полиции с просьбой установить громкоговорители снаружи выставки, чтобы завлекать посетителей голосом. Примечательно, что разница в данных о количестве посетителей парижской выставки в разных источниках варьируется от 155 000 до полумиллиона человек.

Одним из выражений образа еврея-убийцы, оправдывающий введение обязательного ношения еврейского шестиконечного знака на груди, явился плакат в виде темного пятна, в очертаниях которого можно



Рис. 4. Евреи убивают из тени. Отметим их, чтобы узнать их

угадать силуэт еврея с ножом (рис. 4), которого выдает яркая желтая звезда Давида. Рисунок сопровождается текстом «Евреи убивают из тени, отметим их, чтобы узнавать их». На то, что этот плакат был создан в оккупированной зоне Франции, указывает авторство Института изучения еврейского вопроса и тот факт, что постановление о ношении желтой звезды действовало, большей частью в оккупированной зоне.

8 июня 1942 г., на следующий день после первого дня обязательного ношения желтой звезды на одежде, влиятельная французская газета «Ле матэн» писала об «удивлении» французов, увидевших большое количество евреев, которые прогуливались, беседовали в кафе, вставали в очереди в театры и кино или просто пользовались метрополитеном. «И на улице» — писал автор заметки — «была всего лишь часть еврейского населения. Не надо забывать, что из 1200000 евреев Франции 350000 сосредоточены в Париже и его окрестностях. Вчера еще раз мы убедились, что у нас короткая память. Ближе к 20 часам вечера желтых звезд стало меньше. В 20 часов евреи вернулись к себе» [6, р. 67]. Парадоксально, но даже у нацистов это французское рвение в данной заметке, озаглавленной «Невозможно представить, что в Париже столько евреев», вызвало неподдельное изумление. «Преувеличение!» — написал на её полях служащий пропагандштабфе.

Успех пропаганды, выразившийся в росте антисемитских настроений, особенно в свободной зоне, в которой посчастливилось укрыться многим евреям, основывался на обвинении их в ухудшении образа жизни французов, в частности скачков цен и создании «черного рынка». Так, на плакате, изданном в Лионе в 1943 г. «Черный рынок — преступление против общества» — евреи угадываются со спины как черные силуэты длинных мужчин в пальто и шляпах. Обвинение в незаконной торговле, захвате, обходе закона, дерзком обогащении, отсутствии нужды, подчеркнутое благосостояние, легкая и необремененная работой жизнь...возродили все предрассудки в образе еврея и наполнили полицейские отчеты [8, р. 277].

На одном из плакатов Института изучения еврейского вопроса (рис. 6) еврей анимализирован в виде стервятника, сидящего на Франции в образе



Рис. 5. Черный рынок — преступление против сообщества



Рис. 6. Французы, на помощь!



Рис. 7. Оставьте нас в покое

женщины, распростертой на земле, кричащей «Французы, на помощь». На представленном плакате неизвестные представители Сопротивления нарисовали три лотарингских креста на фоне хищной птицы, обратив наклон текста в галочку «V» — (victoire-фр. Победа), написав рядом «Да здравствует де Голль», обратив нацистскую пропаганду в контрпропаганду «Свободной Франции».

Расчеловеченный образ еврея в сочетании с таким же анимализированным образом де Голля мы можем видеть на плакате 1941 г. «Оставьте нас в покое» (рис. 7) — крике трудящихся крестьян, сажающих росток «новой Франции» в южной части страны, на которых с Запада со стороны Атлантики нападают четыре хищника: лось в образе многоглавой гидры, де Голль в образе гиены, евреи в виде шакала и франкмасоны, представленные как волк.

4 августа 1941 г. генерал де Голль высказался о принятых антиеврейских законах вишистского правительства как «о признанных «Свободной Францией» недействительными и не имеющим места».

В этой связи совместный образ генерала де Голля с евреями автор изобразил на плакате, озаглавленном «Настоящее лицо Свободной Франции». Лицо де Голля скрыто за микрофоном, личность генерала угадывается по большим ушам и кепи, зато отчетливо видны стереотипные лица евреев, стоящих за ним. Текст «Генерал-микрофон — предвестник евреев» явно отсылает наблюдателя к знаменитому воззванию де Голля 18 июня 1940 г. с лондонской радиостанции Би-би-си и последующим его радиовыступлениям с английской территории, побуждающих французов вступать в ряды Сопротивления. На плакате микротекстом обозначена телеграмма генерала главному раввину Нью-Йорка: «Я беру на себя обязательство после войны восстановить израэлитов во всех их правах и положениях».

Параллели с евреями проводились и по отношению к главам государств антигитлеровской коалиции. В ноябре 1941 г. был выпущен плакат — реклама «желтого блокнота» — периодического издания Института изучения еврейского вопроса с изображением президента США Ф. Д. Рузвельта, позади которого стоит нашептывающий ему еврей. Сопровождающий текст выстроен в виде диалога: «Кто крадет нашу Северную Африку? — Рузвельт. — Кто внушает ему это? — Еврей». Отсылка сюжета плаката к действиям англо-американских союзников в Северной Африке в ноябре 1942 г., побуждает нас изучать плакаты как исторический источник в неразрывной связи с историческим процессом. На данном плакате мы видим уже персонализированный образ еврея. За Рузвельтом изображен мэр Нью-Йорка Фьорелло Ла Гуардия, мать которого принадлежала к семье известных раввинов.

12 июля 1941 года в Москве было подписано соглашение между правительствами СССР и Великобритании о совместных действиях в войне против Германии. Во французской агитации этот факт был отражен на плакате «Еврейский заговор против Европы». С западной стороны европейского континента изображен Джон Буль — образ типичного простодушного





Рис. 8. Настоящее лицо «свободной Франции». Генерал-микрофон предвестник евреев



Рис. 9. Желтая тетрадь просветит вас



Рис. 10. Еврейский заговор против Европы



Рис. 11. А позади еврей

англичанина с трубкой, с восточной — большевик, в чертах которого легко узнается И. В. Сталин. Оба лидера пожимают друг другу руки через европейский континент, затушеванный темным тоном. Контуры Англии и СССР, напротив, представлены в красном цвете, как «залитые кровью». Сверху над рукопожатием изображена стереотипная голова еврея.

В изображении антигитлеровской коалиции, помимо персоналий, использовались государственные символы стран — её участниц. Особый интерес представляет плакат с флагами СССР, США и Великобритании, изображающих занавес, из-за которого выглядывает еврей со стереотипными чертами лица и золотой шестиконечной звездой на крепкой цепи. Рисунок сопровождается текстом, который как бы завершает мысль автора «А позади еврей».

Обозначение еврея в пропаганде Вишистской Франции можно классифицировать по следующим направлениям: знаковое (еврейская звезда), цветовое (как правило, сочетание черного и желтого), персонализированное (указывает на конкретную историческую личность), стереотипное (лицо и одежда, в которых явно угадывается еврей), анимализированное (животное, хищная птица).

По своей деятельности еврей представлен в образах убийцы, разрушителя, оккупанта, растлителя, грабителя, заговорщика, пособника антигитлеровских объединений и исторического врага Франции.

Общие смысловые контексты представлены следующим образом: еврей препятствует возрождению Франции на основе Национальной революции, еврей стремится к мировой гегемонии, еврей стоят за де Гол-

лем и странами антигитлеровской коалиции, наконец, задача французского гражданина — опознать «чужого».

Это эмоциональное нагнетание, наряду с ужесточением мер по отношению к евреям, привело к тому, что во время действий по «окончательному решению еврейского вопроса», отчетливо выразившемся в известных облавах 16–17 июля 1942 г. и помещении более 13 тысяч человек на парижский крытый велодром Вель д'ив и пересыльный лагерь Дранси, ставшими для них «порогом» в концентрационные лагеря Европы, большинство французов заняли позицию «стоящего в стороне». Художественный фильм 2010 г. «Облава» («La Rafle»), созданный по мотивам тех страшных событий, показывает зрителю не только французских граждан, радостно восклицающих «наконец-то воздух в Париже стал чище», так и французов, пытавшихся спасти еврейских соседей, с которыми жили бок о бок.

В отличие от механизмов пропаганды национал-социализма в Германии, пропаганда Франции периода коллаборационизма слабо изучена в России, как и вопрос национальной политики режима Виши. Это, на наш взгляд, является перспективным научным

полем, работа в котором еще предстоит российским историкам-франковедом.

#### Список литературы

1. Вальтер Харри. Политический плакат — зеркало своего времени // Проблемы истории, филологии, культуры. Магнитогорск, 2016. С. 143–149.
2. Лабутина Татьяна. К вопросу об этнических стереотипах в исторической имагологии: трансформация образа «чужого» в образ «врага» // Электронный научно-образовательный журнал «История». Т. 6, выпуск 7(40). URL: <https://history.jes.su/s207987840001223-4-1>.
3. Черкасов П. П. Маршал Петен // Новая и новейшая история. 2019. № 3. С. 204–218.
4. Badinter Robert Un antisémitisme ordinaire. Vichy et les avocats juifs (1940–1944). Paris: Fayard. 1997. 256 p.
5. L'institut d'étude des questions juifs. Il a été inauguré dimanche dernier // Le Matin. 13 mai, 1941.
6. Laborie Pierre (1990) L'opinion française sous Vichy. Paris: édition du seul. 1990. 405 p.
7. Rossignol Dominique Histoire de la propagande en France de 1940 à 1944. L'utopie Pétain. Paris, 1991. 351 p.

#### V. E. Gusev

West-Moscow Institute of Tourism. The branch of the Russian International Academy of Tourism  
143050 Russia, Moscow province, community Bolshye Vyazemy, Institut, buld., 5/1

#### “FROM THE IMAGE OF THE “ALIEN” TO THE IMAGE OF THE ENEMY”: ANTI-SEMITISM IN THE PROPAGANDA POSTERS OF THE VICHY REGIME IN FRANCE (1940–1944)

After France signed the Armistice with Hitlerite Germany on June 22, 1940 and the Vichy regime was established, one of the tools used for propaganda aimed at the French were posters creating an image of the French enemies — the communists and the Jews. The main goal of the antisemitic visual propaganda was to show Jews as outcasts who were to blame for all the troubles in France and stood behind the communists, Charles de Gaulle and the Englishmen.

The propaganda also actively exploited the Frenchmen's dissatisfaction with their living conditions (soaring prices, black market, unemployment) claiming that the Jews were the reason. The posters used such devices as stereotypical and appalling image of a Jew, dehumanisation, demonstrating the Jews as murderers and hidden enemies preventing France from flourishing.

**Keywords:** collaborationism, the French state, Petain, anti-Semitism, propaganda, Nazism.

#### References

1. Val'ter Harri Politicheskij plakat — zerkalo svoego vremeni // Problemy istorii, filologii, kul'tury. Magnitogorsk, 2016. pp. 143–149 (in Rus.).
2. Labutina Tat'yana. K voprosu ob etnicheskikh stereotipah v istoricheskoy imagologii: transformaciya obraza «chuzhogo» v obraz «vraga» // Elektronnyj nauchno-obrazovatel'nyj zhurnal «Istoriya». V. 6, — 7(40). URL: <https://history.jes.su/s207987840001223-4-1> (in Rus.).
3. Cherkasov Petr Marshal Peten // Novaya i novejschaya istoriya. 2019. № 3. pp. 204–218 (in Rus.).
4. Badinter Robert Un antisémitisme ordinaire. Vichy et les avocats juifs (1940–1944). Paris: Fayard. 1997. 256 p.
5. L'institut d'étude des questions juifs. Il a été inauguré dimanche dernier // Le Matin. 13 mai, 1941.
6. Laborie Pierre (1990) L'opinion française sous Vichy. Paris: édition du seul. 1990. 405 p.
7. Rossignol Dominique. Histoire de la propagande en France de 1940 à 1944. L'utopie Pétain. Paris, 1991. 351 p.

УДК 930

DOI 10.464181/2079–8202\_2021\_2\_20

Р. В. Костюк

Санкт-Петербургский государственный университет  
191060 РФ, Санкт-Петербург, Смольного, 1/3**ОБЩЕСТВЕННЫЙ ПРОЕКТ  
В ИДЕЙНО-ПОЛИТИЧЕСКИХ УСТАНОВКАХ ЛЕВЫХ СИЛ РОССИИ XXI ВЕКА**

© Р. В. Костюк, 2021

В статье анализируются идейно-политические установки различных левых сил Российской Федерации XXI в. Автор показывает специфику общественного проекта российских левых сил, прежде всего уделяя внимание программным установкам Коммунистической партии Российской Федерации (КПРФ) как самой сильной левой партии России. В статье показано, что инициативы левых партий России по внутренней политике, социальному и экономическому развитию, общественному строю достаточно в глубокой степени отличаются от господствующего порядка. Приоритетное развитие общественной формы собственности, советская форма управления, возрождение СССР остаются принципами, отстаиваемыми коммунистическими партиями, которые продолжают доминировать в левом спектре российской политики. В то же время единого левого общественного проекта сегодня не существует.

**Ключевые слова:** Россия, партия, политика, КПРФ, левые, социализм.

Вскоре исполнится 30 лет с момента прекращения деятельности Коммунистической партии Советского Союза (КПСС) и развала единого союзного государства, что положило конец более чем 70-летней эпохе «советского социализма», оказавшего громадное воздействие как на судьбы российского и других братских народов, так и на историю всего человечества в XX в. В эти десятилетия СССР превратился в одну из великих держав, став центром «мировой системы социализма» — одного из двух полюсов в системе международных отношений во второй половине XX в. Вместе с тем Москва на протяжении всего периода существования советского государства являлась центром международного коммунистического движения, становым хребтом которого была КПСС.

Начавшийся в 1985 г., под импульсом последнего Генерального секретаря Центрального комитета КПСС М. С. Горбачёва процесс перестройки привёл к глубокому и системному кризису советского общества, закончившись в конечном итоге катастрофическим распадом СССР и поражением коммунистического эксперимента. Прошедшие с тех пор три десятилетия показали, с одной стороны, что в российском обществе, как и в большинстве других постсоветских стран, имеет место неоднозначное отношение к прежнему обществу. Но тот факт, что с середины 1990-х гг. именно коммунистическая партия неизменно остаётся ведущей оппозиционной политической силой в Российской Федерации, показывает, что левые идеи продолжают сохранять определённое влияние в нашем государстве.

Современное левое движение в России представляет собой плюралистическое и неоднородное понятие. Как отмечает руководитель Центра экономических и политических реформ Н. Миронов, «на левом фланге сейчас несколько центров притяжения — Коммунистическая партия Российской Федерации, «Справедливая Россия» и неформальные левые движения» [1]. Однако,

как это было и на начальном этапе посткоммунистической истории России, доминирует в левом движении Российской Федерации коммунистическое движение, прежде всего Коммунистическая партия Российской Федерации (КПРФ).

В 1990-е гг. КПРФ была самой влиятельной и популярной политической партией страны, пользовавшаяся поддержкой примерно четверти избирателей, контролируя вместе с союзниками по левопатриотическому блоку около 30 российских регионов. После избрания президентом России В. В. Путина значительная часть патриотически ориентированной электоральной базы компартии отошла от поддержки КПРФ, по сути, исчез «красный пояс» компартии, но Коммунистическая партия продолжает оставаться влиятельным политическим фактором. Так, КПРФ обладает 2350 местными и 14151 первичными организациями; на 1 января 2016 г. численность партии составляла более 162 тысяч человек [2]. В целом справедливо восприятие КПРФ как «партии пенсионеров», с учётом того, что средний возраст компартии составляет 55,6 лет [2] и пенсионеры, действительно, играют в партийной структуре значимую роль. Вместе с тем более половины членов компартии составляют люди трудоспособного возраста, а социальный состав КПРФ, согласно официальным партийным данным таков: 14% — рабочие, 13% — служащие, 7% — безработные, 6,6% — аграрии, 4,3% — учащиеся, 4,2% — инженерно-технические работники, 4% — представители творческой интеллигенции, 3% — предприниматели, 1,2% — руководители предприятий [2].

КПРФ как в организационном, так и идейно-политическом плане провозглашает своё правопреемство с КПСС. Вместе с тем говорить о том, что КПРФ в автоматическом отношении следует идеологической линии КПСС мы не можем. В Уставе компартии подчеркивается, что «Коммунистическая партия Россий-

ской Федерации, основываясь на творческом развитии марксизма-ленинизма, имеет своей главной целью построение социализма — общества социальной справедливости на принципах коллективизма, свободы, равенства, выступает за подлинное народовластие в форме Советов, укрепление федеративного многонационального государства» [3]. В Программе КПРФ говорится, что «стратегическая цель партии — построение в России обновлённого социализма XXI века» [4].

С точки зрения теоретиков КПРФ, в Советском Союзе в довоенный период были построены основы социалистического общества, но в дальнейшем они подвергались искажению и бюрократизации во многом из-за отказа в «хрущёвский» период от парадигмы диктатуры пролетариата. События же перестройки и прихода к власти антикоммунистических сил в 1990–1991 гг. трактуются современными коммунистами как контрреволюционный и антисоветский переворот. Провозглашая верность советскому общественному строю и интернационализму, КПРФ в своей практической деятельности, как и в идеологической борьбе, в XXI в. заявляет о себе как «государственно-патриотическая» партия, что заметно отличает её от большинства существующих на сегодня в мире коммунистических партий. Если в 1990-е гг. КПРФ позиционировала себя в большей мере как партия «советского патриотизма», в актуальное время, сохраняя верность «советской повестке» как в историческом контексте, так и доктринально, лидеры компартии в большей мере стараются представить свою партию как силу «государственного патриотизма». Естественно, эта специфика компартии оказывает важное влияние на её идейно-политическую эволюцию.

КПРФ, равно как и все остальные, менее влиятельные коммунистические партии и движения в России, пытаясь артикулировать свой собственный проект общества будущего, показывает себя как политическая сила, несогласная с капиталистической трансформацией России. Жёстко, негативно оценивая «ельцинский» период российской истории и 1990-е гг., КПРФ одновременно заявляет о своём неприятии и нынешней общественной модели как варианта государственно-олигархического капитализма. По мнению компартии, «реставрация капитализма неизбежно означала эксплуатацию человека человеком, привела к глубокому расколу общества... В Россию вернулось противоречие между наёмным трудом и капиталом» [4].

Исторически, с момента создания Коммунистического Интернационала, все коммунистические партии рассматривали себя не просто как антикапиталистические, но и как революционные политические формации. Век спустя КПРФ в идеологическом плане признаёт приверженность революционной стратегии и методологии марксизма-ленинизма. В программе компартии говорится: «Принципиальный спор между капитализмом и социализмом... не завершён. Несмотря на временное отступление революционного движения, современная эпоха представляет собой переход от капитализма к социализму» [4]. В историческом плане, поскольку руководство КПРФ разделяет тезис о по-

строении в сталинскую эпоху основ социалистического общества, оно считает одновременно правильным курс на построение социализма в отдельно взятой стране, солидаризируясь вместе с этим в целом с индустриализацией, коллективизацией и культурной революцией. Здесь следует подчеркнуть, что аналогичная солидарность характерна и для большинства менее крупных компартий в современной России.

Ряд левых экспертов справедливо указывает на существование знакового противоречия между отсылками в политических установках компартии к интернационализму (как советскому, так и пролетарскому), и навязчивым обращением верхушки КПРФ во главе с председателем Центрального комитета Г. Н. Зюгановым к «русскому вопросу», что совсем не характерно для подавляющего большинства современных коммунистических партий. Однако, с точки зрения руководства КПРФ, «русский вопрос» в партийном дискурсе занимает чуть ли центральное место; лидеры компартии утверждают, что после распада Советского Союза происходит «геноцид» русского народа, что проявляется в постоянном снижении численности населения. Согласно официальной позиции компартии, «задачи решения русского вопроса и борьбы за социализм по своей сути совпадают» [4]. Этот тезис даёт основание руководству КПРФ говорить о том, что коммунистическое, левое движение в актуальных условиях обязано учитывать формы борьбы, свойственные для национально-освободительного движения.

Этот момент определённо показывает, что вряд ли правы те отечественные политологи и специалисты по партийно-политической деятельности, которые полагают, что КПРФ идёт по пути «социал-демократизации». Об этом же говорит и жёстко идеологизированная неприятие горбачёвской перестройки. Сами руководители КПРФ, признавая необходимость длительного переходного периода от нынешнего состояния общества к социализму, отказываются от социал-демократической перспективы, что как раз соответствует коммунистическому мировоззрению. Если для основной части социал-демократии социализм вполне соотносится как с рыночной экономикой, так и с частной собственностью, то в программном документе компартии говорится: «КПРФ рассматривает социализм как свободное от эксплуатации человека человеком общество, базирующееся на общественной собственности и распределяющее жизненные блага по количеству, качеству и результатам труда» [4].

Современные российские коммунисты не отрицают в принципе необходимость многоукладной экономики, но подобный программный пассаж, очевидно, показывает, что они не допускают возможность эксплуатации при социалистическом обществе. Приоритетными укладами, с точки зрения КПРФ, являются общественный, государственный и кооперативный сектора, которым ведущая левая партия Российской Федерации обещает оказывать всевозможное содействие и поддержку в случае прихода к власти в стране. Естественно, что основные силы российского левого движения, прежде всего КПРФ,

крайне негативно оценивают процесс приватизации государственной собственности, коснувшийся в том числе ряда стратегически важных сфер экономики и «ресурсных» отраслей. Идея ренационализации находит в программно-политических лозунгах компартии должное место.

Одновременно КППРФ, предлагая своим сторонникам и избирателям свой проект «общества будущего», указывает на важность и значимость социальной политики. Коммунисты регулярно утверждают, что социальная политика Советской власти была в разы более гуманная и справедливая, чем та социальная политика, которая осуществляется в нашей стране в постсоветский период. КППРФ настаивает, например, на необходимости конституционного закрепления положения об отказе от роста социальных тарифов таким образом, чтобы плата граждан за жилищно-коммунальные услуги не превышала 10% семейного дохода.

Во всех социально-экономических установках компартии именно государству принадлежит центральное, системообразующее место. Коммунисты берут следующее политическое обязательство: «Взяв в свои руки природные богатства и стратегические отрасли производства, государство наладит планирование основных показателей развития народного хозяйства, сформирует полноценный бюджет и станет важнейшим заказчиком продукции для отечественных производителей» [4].

КППРФ с середины 1990-х гг. находится в решительной и принципиальной оппозиции президентскому типу республики. Традиционно коммунисты считают парламентскую республику более приемлемым режимом, чем суперпрезидентскую республику. Однако специфика КППРФ, а также других, менее влиятельных компартий в РФ, заключается в том, что они являются поборниками советского общественного строя. Причём это относится не только к исторической ретроспективе, но и к реалиям постсоветской России. Коммунисты ещё в 1990-е гг. заявляли о том, что считают обновлённую советскую систему более справедливой и подходящей для России, чем президентскую и парламентскую системы. В Программе компартии говорится: «В Спасение Отечества — только в возрождении советского строя и в следовании по пути к социализму» [4]. С точки зрения КППРФ, советская политическая система подразумевает юридическое закрепление представительства во всех ветвях власти трудящегося населения. Многие в руководстве КППРФ не отвергают как парадигму диктатуру пролетариата, хотя нельзя сказать, что вся компартия разделяет этот принцип.

Важное место в политической стратегии компартии занимает внешнеполитическая тематика. В России КППРФ относится к той части политических сил, которые имеют достаточно патриотическую внешнеполитическую ориентацию, эту партию можно отнести к «антизападному» направлению, твёрдо выступающую против расширения НАТО на Восток и призывающую к адекватному отпору геополитическому наступлению со стороны евроатлантических сил. По международ-

ной проблематике КППРФ вынуждена совмещать свои интернационалистические и патриотические позиции. Тут следует указать, что антиимпериалистические позиции КППРФ имеют прежде всего «антизападное» измерение, хотя они и находятся в русле классового мировоззрения, разделяемого компартией. Но всё-таки прежде всего они направлены против Соединённых Штатов и ведущих стран Западной Европы. Как отмечает лидер компартии Г. Н. Зюганов, «период внутриимпериалистической консолидации сменяется периодом внутриимпериалистической конфронтации. Всё взаимосвязано, из этого переплетения рождается некий «новый» империализм» [5, с. 70].

Поскольку в конфликтных ситуациях в самых разных частях мира (Ближний и Средний Восток, Восточная Азия и т. д.) КППРФ последовательно занимает антиамериканские позиции (здесь следует указать, что аналогичную позицию занимают практически все другие коммунистические и вообще левые партии Российской Федерации), логично, что КППРФ на международной арене выступает за более активную роль российской дипломатии, консолидацию тех сил и полюсов в системе международных отношений, которые не согласны с доминированием США в мировой политике. В частности, КППРФ всецело приветствует развитие дружественных политических отношений с Китаем, с правящей Коммунистической партией которого у КППРФ сложились очень тесные взаимоотношения.

Специфической внешнеполитической особенностью российских коммунистов, тесно связанной с их политическим проектом «общества будущего», следует назвать присутствие в лозунгах и намерениях компартии тезиса о необходимости возрождения единого союзного советского государства. Распад СССР до сих пор оценивается и лидерами КППРФ, и рядовыми членами компартии как историческое преступление против русского и других братских народов, нанёсшее колоссальный урон. Как отмечал Г. Зюганов на митинге в ноябре 2016 г., «мы всё сделаем, чтобы, возрождая советскую власть, чтобы, продвигая идеи Великого Октября, снова воссоздать наше могучее, порушенное в 1991 г. государство» [6]. В особенности российские коммунисты (это относится не только к КППРФ) поддерживают союзнические отношения с Республикой Беларусь и выступают за повсеместное укрепление Союзного государства России и Беларуси.

Второй по влиянию в Российской Федерации левой партии в 2010-е гг. неизменно выступает «Справедливая Россия» (СР). Эта партия участвует в деятельности Социалистического Интернационала, в связи с чем её можно охарактеризовать как левоцентристскую. Однако, позиционируя себя как социалистическую или социал-демократическую партию, отстаивающую доктрину демократического социализма, СР обладает самобытной политической программой, учитывающей российскую социально-экономическую и политическую специфику.

Программа партии СР строится на базовых ценностях социализма — справедливости, свободе и солидарности. Но при этом более важно то, как именно

в партии СР понимаются эти фундаментальные ценности демократического социализма. В программе партии в данной связи говорится о том, что «справедливость — это равные для всех политические права и свободы, распределение благ в соответствии с трудовым вкладом и способностями человека, право на достойную жизнь»; свобода в социалистической традиции понимается «как власть человека над обстоятельствами, как свобода от эксплуатации и угнетения одних людей другими, как возможность выбора в самом широком смысле этого слова»; в то же время солидарность предстаёт как «важнейшее условие существования и развития современного общества» [7, с. 5–6]. Отметим, что триединая формулы «свобода — справедливость — солидарность» характерна для идеологии социал-демократии и, в частности, для политической доктрины, отстаиваемой Социалистическим Интернационалом. Однако, в случае с СР следование этим принципам носит, во всяком случае в доктринально-идеологическом отношении, более последовательный характер.

Как и КПРФ, СР выступает за активное развитие общественных, коллективных форм собственности и кооперативов, хотя её политические установки в более чёткой степени оговаривают многоукладность российской экономики и её рыночный характер. Также можно сказать, что, отстаивая лозунги «социализма XXI в.», СР энергично продвигает концепт социального государства, в особенности относя его к функционированию общественных служб, образования, здравоохранения, ко всей системе социального обеспечения.

Для СР важное место в политической стратегии партии играет развитие национальной отечественной экономики. И в данном отношении приоритет отдаётся промышленному развитию. Как отмечается в партийной программе, «основная задача индустриального развития страны — переход от ресурсоёмкого экономического роста к инновационному росту» [7, с. 46]. Этот пассаж достаточно важен через призму того, что для СР фактор инновационного развития российского общества в целом представляется одним из центральных.

Институционально-политическая стратегия СР представляет некоторые противоречия. С одной стороны, будучи партией социалистической ориентации, СР отстаивает нормы народовластия и, соответственно, укрепления представительной власти на всех уровнях, приветствует принципы децентрализации и приближения депутатской деятельности к локальному уровню. В то же время, будучи «встроена» в систему российской политической действительности, СР не ставит под сомнение (в отличие от коммунистов) основу Конституции как таковой и не призывает к отказу от актуальной президентской формы управления. То, что большая часть лидеров партии открыто агитировала за конституционные поправки в 2020 г., показывает, что СР готова поддерживать конструктивные отношения с исполнительной властью.

Это относится и к внешнеполитическим воззрениям «Справедливой России»: «Партия ставит целью вывести Россию на позиции действительно великой

державы, равноправного и ответственного партнёра в межгосударственных отношениях» [8]. СР активно поддерживает внешнюю политику В. В. Путина и говорить о какой-то особой специфике международной стратегии этой партии не приходится.

К левому политическому спектру относится и ряд других политических сил России, не представленных, в отличие от КПРФ и СР, в Государственной Думе, но имеющих статус федеральных партий и представительство в законодательных органах некоторых российских регионов. В частности, второй по силе коммунистической партией в стране считается Коммунистическая партия Коммунисты России (КПКР), созданная в 2012 г. в первую очередь бывшими членами КПРФ. Если в КПРФ в целом позитивно оценивают вклад И. В. Сталина в отечественную историю, но в программно-политическом отношении относить компартию к сталинистской партии было бы не совсем корректно, то в случае с КПКР сама её Программа недвусмысленно подчёркивает: «Своим идейно-теоретическим базисом партия считает труды К. Маркса, Ф. Энгельса, В. И. Ленина и И. В. Сталина и видит одной из главных своих задач пропаганду и дальнейшее развитие их исторического наследия» [9]. Лидеры КПКР обвиняют КПРФ в отходе от идей марксизма-ленинизма и в реформистском «ревизионизме».

В принципе, если анализировать программные установки КПКР, то её можно было бы даже отнести к партиям крайне левого направления. Стратегической целью партии Коммунисты России видят «построение коммунизма как будущего человечества» [9]. Соответственно отношение к советскому периоду у этой политической партии выглядит ещё менее критическим, чем у компартии. В политических установках КПКР гораздо более рельефнее и чётче, чем у КПРФ присутствует приверженность принципам социалистической революции, диктатуры пролетариата, классовой власти советов, нормам социалистической демократии и т. д. КПКР настаивает на необходимости качественного расширения государственного сектора за счёт «социалистической национализации». КПКР также рассматривает себя как партия пролетарского интернационализма, выступающая за возрождение Советского Союза как многонационального федеративного государства трудящихся.

Пример КПКР, хоть и не представленной в Государственной Думе, но имеющей свой собственный электоральный потенциал показывает, что в современной России имеется политическое пространство слева от КПРФ. Оно, безусловно, является достаточно узким и ограниченным, но, тем не менее, такая политическая страта существует.

Ещё одной непарламентской левой партией, имеющей, тем не менее, представительство в региональных законодательных собраниях, является партия «Патриоты России» (ПР). Часть её нынешних лидеров в 2000-е гг. находились в союзе с КПРФ или в орбите её влияния, но в силу персональной борьбы за власть в близком компартии Народно-патриотическом союзе

России политических дороги коммунистов и ПР разошлись. Все попытки ПР попасть в Госдуму в XXI в. завершались неудачей, но, однако, эта партия имеет своих избирателей и достаточно целостную и компетентную политическую программу, нацеленную на среднесрочное будущее. В целом ПР можно отнести к реформистскому, левопатриотическому политическому спектру.

В особенности общественный проект, продвигаемый патриотами, сконцентрирован на экономической модернизации России в сторону более справедливо и конкурентоспособного общества. В Программе ПР так формулируется «Россия будущего»: «Страна, в которой стратегическая собственность и национальное богатство принадлежит народу. Страна, в которой обеспечено планомерное экономическое развитие с опорой на собственные силы, где локомотивами экономики становятся научные достижения и наши передовые технологии, наш высокий профессиональный кадровый потенциал. Страна, которая задаёт новые стандарты жизни высочайшего уровня, становясь образцом для подражания» [10].

Всё-таки большинство российских левых непарламентских партий и движений относится к коммунистическому или прокоммунистическому спектру. В частности, это относится к деятельности Партии Российский объединённый трудовой фронт (РОТ-Фронт). Эта политическая сила продолжает традицию неосталинистской Российской коммунистической рабочей партии, активно действовавшей в 1990-е гг. и в тот период конкурировавшей слева с КПРФ. Сейчас номинально в программе РОТ-Фронта констатируется: «Главная цель партии — защита социальных прав всех граждан на основе прогрессивного трудового и выборного законодательства России, максимальное развитие прав трудящихся, в том числе средствами этого законодательства» [11].

Идеологически РОТ-Фронт позиционирует себя как революционная партия, выступающая за разрыв с капиталистическим обществом, диктатуру пролетариата и власть Советов как классовых органов рабочего класса и других слоёв трудящихся. Рот-Фронт настаивает на возрождении СССР как общества демократической диктатуры трудящихся. РОТ-Фронт, равным образом как и КПРФ, отстаивает тезис о том, что в Советском Союзе в 1930-е гг. был построен подлинный социализм и «сталинское» государство в полной мере отражало интересы и чаяния трудящихся.

Среди новых радикальных левых формаций, играющих определённую политическую роль, можно отме-

тить Левый фронт (ЛФ), выступающий на федеральном уровне в качестве союзника КПРФ, но обладающего, тем не менее, политической самостоятельностью. ЛФ в большей мере ориентирован на работу в молодёжной радикально-оппозиционной среде. Стратегическая цель ЛФ состоит в «построении справедливого социалистического общества» [12]. Особенностью его политического проекта является внимание фронта к тематике демократизации российского общества, природоохранным вопросам, самоуправлению, в частности, на предприятиях.

Общий анализ политических программ и проектов российских левых партий показывает, что их общественные, «социетальные» проекты заметным образом отличаются от того курса, который отстаивается господствующими политическими кругами. Вряд ли в ближайшие годы какой-либо из «левых» общественных проектов сможет осуществиться в российском государстве. Вместе с тем, партии левой и левоцентристской направленности пользуются электоральной поддержкой около четверти российских избирателей. Это говорит об актуальности и важности исследования их политических проектов.

#### Список литературы

1. Трифонова Е. «Справедливая Россия» раздувается влево // Независимая газета. 29.04.2019.
2. О партии. Краткая справка. URL: <http://kprf.ru/party> (дата обращения: 10.07.2020).
3. Устав КПРФ. URL: // <http://kprf.ru/party/charter> (дата обращения: 10.07.2020).
4. Программа партии. URL: <http://kprf.ru/party/program> (дата обращения: 12.07.2020).
5. Зюганов Г. А. Россия под прицелом глобализма. М.: ЭКСМО, 2018. 384 с.
6. Геннадий Зюганов призвал к воссозданию СССР. URL: <http://interfax.ru/russia/535998> (дата обращения: 13.07.2020).
7. Справедливая Россия. Программа партии. М., 2016. 99 с.
8. Миронов С. М. Внешняя политика. URL: <http://mironov.ru/spravedlivaya-rossiya/programma-partii/vneshnyaya-politika/> (дата обращения: 14.07.2020).
9. Программа Коммунистической партии Коммунисты России. URL: <http://komros.info/about/programma> (дата обращения: 16.07.2020).
10. Программа. URL: <http://patriot-rus.ru/dokumentyi/programma.html#p32> (дата обращения: 17.07.2020).
11. Программа политической партии «Российский Объединённый Трудовой Фронт». URL: <http://rotfront.ru/program> (дата обращения: 17.07.2020).
12. Цели и задачи Левого фронта. URL: <http://leftfront.org> (дата обращения: 17.07.2020).

## R. V. Kostiuk

Saint Petersburg State University, doctor of history, professor  
191060 Russia, Saint Petersburg, Smolny str., 1/3

### PUBLIC PROJECT IN THE IDEOLOGICAL AND POLITICAL ATTITUDES OF THE LEFT FORCES OF RUSSIA IN THE XXI CENTURY

This scientific article analyzes the ideological and political attitudes of various left forces of the Russian Federation of the XXI century. The author shows the specifics of the social project of the left forces, first of all paying attention to the program guidelines of the Communist Party of the Russian Federation (CPRF) as the most powerful leftist party in Russia. The article shows that the initiatives of the left-wing parties in Russia on domestic policy, social and economic development, and the social system are quite deeply different from the prevailing order. Priority development of the public form of ownership, the Soviet form of government, the revival of the USSR remain the principles defended by the communist parties, which continue to dominate the left spectrum of Russian politics. At the same time, today there is no single leftist public project.

**Key words:** Russia, party, politics, CPRF, leftists, socialism.

### References

1. Trifonova E. "Spravedlivaia Rossiia" razduvaetsia vlevo ["Fair Russia" swells to the left] // *Nezavisimaia gazeta*. 29.04.2019 (in Rus.).
2. O partii. Kratkaia spravka [About the party. Quick reference]. URL: <http://kprf.ru/party> (accessed: 10.07.2020) (in Rus.).
3. Ustav KPRF [CPRF Charter]. URL: <http://kprf.ru/party/charter> (accessed: 12.07.2020) (in Rus.).
4. Programma partii [Party Program]. URL: <http://kprf.ru/party/program> (accessed: 12.07.2020) (in Rus.).
5. Ziuganov G. A. *Rossia pod pricegom globalizma* [Russia under the gun of globalism] M.: EKSMO, 2018. 384 p. (in Rus.).
6. Gennadiy Ziuganov prizval k vozrozhdeniiu SSSR [Gennady Zyuganov called for the revival of the USSR]. URL: <http://inrfax.ru/russia/535998> (accessed: 13.07.2020) (in Rus.).
7. Spravedlivaia Rossiia. Programma partii. [Fair Russia. Party Program] M., 2016. 99 p. (in Rus.).
8. Mironov S. M. Vneshniaia politika [Foreign policy]. URL: <http://mironov.ru/spravedlivaya-rossiya/programma-partii/vneshnyaya-politika/> (accessed to 14.07.2020) (in Rus.).
9. Programma Kommunisticheskoy partii Kommunisty Rossii [Program of Communist Party Communists of Russia]. URL: <http://komros.info/about/programma> (accessed: 16.07.2020) (in Rus.).
10. Programma [Program]. URL: <http://patriot-rus.ru/dokumenty/programma.html#p32> (accessed: 17.07.2020) (in Rus.).
11. Programma politicheskou partii "Rossiyskiy ob'edinennyi trudovoy front" » [The Program of the political party "Russian Unites Labour Front"]. URL: <http://rotfront.su/program> (accessed: 17.07.2020) (in Rus.).
12. Tseli i zadachi Levogo fronta. [Goals and objectives of the Left Front]. URL: <http://leftfront.org> (accessed: 17.07.2020) (in Rus.).



## СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ

**Александрова Мария Александровна** — канд. филол. наук, доцент, старший научный сотрудник Международной научно-исследовательской лаборатории «Фундаментальные и прикладные исследования аспектов культурной идентификации» Нижегородского государственного лингвистического университета им. Н. А. Добролюбова (НГЛУ). E-mail: nam-s-toboi@mail.ru

**Бараш Алёна Юрьевна** — аспирант кафедры истории и теории искусства СПбГУПТД. E-mail: kitiart@mail.ru

**Биккер Полина Эрнестовна** — магистрант кафедры истории и теории искусства СПбГУПТД. E-mail: polinchik\_96@mail.ru

**Бычков Максим Алексеевич** — канд. истор. наук, доцент кафедры гуманитарных и естественнонаучных дисциплин НОЧУ ВО Московского экономического института. E-mail: maxbychkov80@gmail.com

**Ван Юйжун** — аспирант Санкт-Петербургской государственной художественно-промышленной академии имени А. Л. Штиглица.

**Вахромеева Оксана Борисовна** — д-р истор. наук, профессор кафедры общественных наук Санкт-Петербургского государственного университета технологии и дизайна. E-mail: o.vahromeeva@yandex.ru

**Виватенко Сергей Валентинович** — канд. истор. наук, доцент Санкт-Петербургского государственного института кино и телевидения

**Владимирова Алла** — псевдоним. Абросимова Арина — искусствовед, критик, обозреватель отдела «Культура» журнала «Русский Мир.ru». E-mail: ava-8@bk.ru

**Габриэль Галина Николаевна** — канд. искусств., профессор, заведующая кафедрой истории искусств Санкт-Петербургского государственного института культуры. E-mail: gabrielart@mail.ru

**Гладкова Ирина Борисовна** — канд. филол. наук, заведующая редакционным отделом Омской государственной областной научной библиотеки им. А. С. Пушкина. E-mail: irinagladkova88@mail.ru

**Гусев Владимир Евгеньевич** — канд. истор. наук, доцент Западно-Подмосковного института туризма, филиала РМАТ. E-mail: politistorik@yandex.ru

**Гусева Ксения Евгеньевна** — аспирант кафедры истории и теории искусства СПбГУПТД. E-mail: Senniguseva@gmail.com

**Иванова Светлана Валерьевна** — канд. искусств., доцент кафедры истории и теории искусства СПбГУПТД. E-mail: 0018@mail.ru

**Кидакоева Нафисет Зауровна** — заведующая фондами Северокавказского филиала Государственного музея искусства народов Востока, ст. преподаватель кафедры стандартизации, метрологии и товарной экспертизы Майкопского государственного технологического университета.

**Костюк Руслан Васильевич** — д-р истор. наук, профессор кафедры теории и истории международных отношений ФМО СПбГУ. E-mail: rouslan\_k@mail.ru

**Кузнецова Майя Михайловна** — канд. искусств., доцент кафедры истории и теории искусства СПбГУПТД. E-mail: maya.mail2@rambler.ru

**Ло Хунхуэй** — аспирант кафедры истории и теории искусства СПбГУПТД. E-mail: kitiart@mail.ru

**Ляхова Вера Александровна** — заведующая отделом Омского регионального центра доступа к информационным ресурсам Президентской библиотеки и Национальной электронной библиотеки. E-mail: sidorova.vera@mail.ru

**Нужная Татьяна Владимировна** — канд. филол. наук, доцент, заведующая кафедрой французского языка и литературы Российского государственного гидрометеорологического университета (РГГМУ). E-mail: ta\_nu@mail.ru

**Сафронова Елена Михайловна** — заведующая отделом Центрального государственного архива кинофотофонодокументов Санкт-Петербурга, соискатель Санкт-Петербургского государственного академического института живописи, скульптуры и архитектуры имени И. Е. Репина при Российской академии художеств (Санкт-Петербург). E-mail: vymele@yandex.ru

**Сергеева Елена Валерьевна** — аспирант кафедры истории и теории искусства СПбГУПТД. E-mail: kitiart@mail.ru

**Сиволап Татьяна Евгеньевна** — канд. истор. наук, доцент Санкт-Петербургского государственного института кино и телевидения.

**Степанова Софья Александровна** — ведущий библиотечарь Омского регионального центра доступа к информационным ресурсам Президентской библиотеки и Национальной электронной библиотеки. E-mail: stepanova.sofja@inbox.ru

**Татаурова Полина Александровна** — ведущий библиотекарь Омского регионального центра доступа к информационным ресурсам Президентской библиотеки и Национальной электронной библиотеки. E-mail: tataurova.p@inbox

**Тимофеева Римма Александровна** — канд. искусств., доцент кафедры истории и теории искусства, доцент регионального института непрерывного профессионального образования СПбГУПТД. E-mail: rimma.a.timofeeva@gmail.com

**Цейтлина Марина Владимировна** — канд. искусств., доцент кафедры истории и теории искусства СПбГУПТД. E-mail: zeitlinam.72@mail.ru

**Шарафадина Клара Ивановна** — д-р филол. наук, профессор, заместитель заведующего кафедрой журналистики Санкт-Петербургского гуманитарного университета профсоюзов. E-mail: belkklara@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. Редакция журнала просит авторов при подготовке рукописей руководствоваться приведенными ниже правилами.

**2. Объем статьи** не должен превышать 9 страниц машинописного текста, общее количество рисунков, включая а, б, с и т. д., — не более 7. Объем обзорной статьи не должен превышать 12 страниц, общее количество рисунков — не более 9.

**3. Текст статьи** должен быть представлен в формате .doc или rtf. Страницы должны быть пронумерованы. Поля страницы — 25 мм. Материал статьи должен быть изложен в следующей последовательности:

**УДК** — **Bold Times New Roman 12pt.**

**ФИО авторов** — **Bold Times New Roman 12pt.**

Организация — Regular Times New Roman 12pt.

Почтовый адрес организации — Regular Times New Roman 12pt.

**Название статьи** — **Bold Times New Roman 12pt.**

*Аннотация* — *Курсив Times New Roman 12pt.*

Ключевые слова — Regular Times New Roman 12pt.

**Название статьи (англ.)** — **Bold Times New Roman 12pt.**

**ФИО авторов (англ.)** — **Bold Times New Roman 12pt.**

Организация (англ.) — Regular Times New Roman 12pt.

*Аннотация (англ.)* — *Курсив Times New Roman 12pt.*

Ключевые слова (англ.) — Regular Times New Roman 12pt.

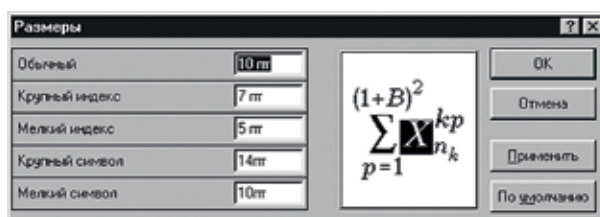
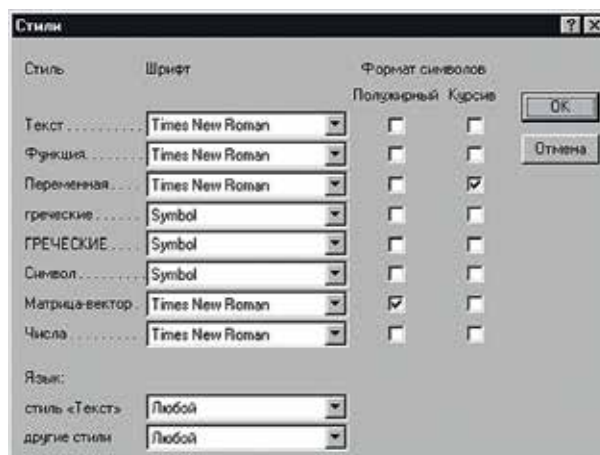
Текст статьи — Regular Times New Roman 12pt.

**4. Математические формулы.** При наборе формул рекомендуется использовать редактор MathType.

**Кегли шрифтов:** основной — 10; крупный индекс — 7; мелкий индекс — 5.

**Гарнитура шрифта** Times New Roman. Для набора математических формул используют буквы **латинского** алфавита (*курсив*), греческого алфавита (прямой шрифт) и готический шрифт (прямой шрифт). Индексы формул, обозначенные буквами латинского алфавита, набирают курсивом ( $m_i$  — масса  $i$ -го элемента), а обозначенные буквами **русского алфавита** заменить на **латинские** — курсив ( $l_p$  — длина разбега  $\rightarrow l_r$  — длина разбега;  $V_{\text{пос}} \rightarrow V_{\text{рос}}$ ). Сокращенные обозначения

физических величин и единиц измерения (кВт, Ф/м, W/m) — прямым без точек. Числа и дроби в формулах должны быть набраны прямым шрифтом. Прямым шрифтом набирают также некоторые математические обозначения (sin, tg; max, min; const; log, det, exp и т. д.). Векторные величины следует обозначать **жирным курсивом**, а не надсимвольной чертой:  $\mathbf{e}$  не  $\bar{e}$ . 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 сопроводительными документами высылается **электронной почтой** (e-mail: [vestnikspbgutd@mail.ru](mailto:vestnikspbgutd@mail.ru)) или обычным почтовым отправлением с вложением бумажного варианта. Поступившие в редакцию статьи проходят рецензирование и рассматриваются на заседании редколлегии.

## СОДЕРЖАНИЕ

### ИСКУССТВОВЕДЕНИЕ

#### А. Ю. Бараш

Особенности конструкции русского детского придворного платья начала XX века на примере моделей из собрания ГМЗ «Царское село» . . . . . 3

#### П. Э. Биккер, М. М. Кузнецова

Спортивная стилистика в отечественном балетном костюме на рубеже 1920–30-х гг. . . . . 8

#### Ван Юйжун

Из истории проникновения западноевропейской религиозной живописи в Китай . . . . . 15

#### Г. Н. Габриэль

Образы балета в ювелирном искусстве XX–XXI вв. . . . . 20

#### К. Е. Гусева, М. В. Цейтлина

Формирование дефиниции «каприччио» и его коннотации в искусстве XV–XIX веков. . . . . 27

#### С. В. Иванова

Роль «Зубовского института» (Российского института истории искусств) в деле сохранения древней живописи . . . . . 36

#### Н. З. Кидакоева

Традиционный костюм адыгов в изобразительном искусстве: исторический и современный взгляд . . . . 41

#### Ло Хунхуэй, Р. А. Тимофеева

О традиционных основах китайской живописи: предварительные замечания. . . . . 48

#### Е. М. Сафронова

Керамика как средство выразительности стиля модерн . . . . . 53

#### Е. В. Сергеева

Взаимосвязь стиля и техники орнаментации фона икон середины XIX — начала XX вв . . . . . 60

### ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЕ

#### М. А. Александрова

Классическая роза в рецепции русских поэтов XX века. . . . . 69

#### Т. В. Нужная

Метамодернистские тенденции в романах «Осень» Али Смит и «Парадокс близнецов» Светланы Еремеевой. . . . . 76

#### А. Владимирова

Вербальность балета: полижанр как метод выражения . . . . . 81

#### И. Б. Гладкова, В. А. Ляхова

Электронные библиотеки и их возможности в эпоху электронных коммуникаций. . . . . 91

#### С. А. Степанова, П. А. Татаурова

Использование цифрового сторителлинга для продвижения библиотечных ресурсов . . . . . 94

## ИСТОРИЧЕСКИЕ НАУКИ

### **М. А. Бычков**

Ирландская республиканская армия в политической истории Ирландии первой половины XX века . . . .100

### **О. Б. Вахромеева**

Прорыв в обойном деле: Павлухинское производство бумажных и иных обоев  
в дореволюционной России . . . . .104

### **С. В. Виватенко, Т. Е. Сиволап**

Из истории французских политических движений: первая партия популистов во Франции и её  
лидер Пьер Пужад . . . . .113

### **В. Е. Гусев**

«От образа «чужого» к образу врага»: антисемитизм в пропагандистских плакатах режима  
Виши во Франции (1940–1944 гг.) . . . . .117

### **Р. В. Костюк**

Общественный проект в идейно-политических установках левых сил России XXI века . . . . .123

Сведения об авторах . . . . .129

Информация для авторов . . . . .131

## TABLE OF CONTENTS

### ART CRITIQUE

<b>A. Yu. Barash</b>	
Design features of Russian children's court dresses of the XX century on the example of models from «Tsarskoe Selo» museum's collection. . . . .	3
<b>Yurong Wang</b>	
From the history of the penetration of western european religious paint in China. . . . .	8
<b>G.N. Gabriel</b>	
The theme of the ballet in the jewelry art of the XX–XXI centuries . . . . .	15
<b>K.E. Guseva. M.V. Tseytlina</b>	
The formation of the definition of “capriccio” and its connotations in the art of the XV–XIX centuries . . . . .	20
<b>S.V. Ivanova</b>	
The role of the “Zubovsky Institute” (Russian Institute of Art History) in the preservation of ancient paintings .27	
<b>N.Z. Kidakoeva</b>	
The traditional costume of the adyghes in the fine arts: a historical and contemporary perspective . . . . .	36
<b>P.E. Bikker, M.M. Kuznetsova</b>	
Sports style in the domestic ballet suit at the turn of 1920–30 years . . . . .	41
<b>Luo Honghui, R.A. Timofeeva</b>	
On the traditional foundations of Chinese painting: preliminary remarks . . . . .	48
<b>E.M. Safronova</b>	
Ceramics as a means of expressiveness of the art nouveau style . . . . .	53
<b>E.V. Sergeeva</b>	
Relationship of style and technique of background ornamentation icons of the middle XIX — beginning XX centuries. . . . .	60

### LITERATURE SCIENCES

<b>M.A. Aleksandrova</b>	
Classical rose in the reception of russian poets of the XX century. . . . .	69
<b>T.V. Nuzhnaya</b>	
Metamodernist trends in the novels of Ali Smith's “Autumn” and Svetlana Eremeeva's “Paradox of twins” . . .76	
<b>A. Vladimirova</b>	
The verballity of ballet: polizhanr as a method of expression . . . . .	81
<b>S.A. Stepanova, P.A. Tataurova</b>	
Using digital storytelling to promote library resources. . . . .	91
<b>I.B. Gladkova, V.A. Lyakhova</b>	
Electronic libraries and their opportunities in the age of electronic communications . . . . .	94

### HISTORICAL SCIENCES

<b>M.A. Bychkov</b>	
The irish republican army in the political history of Ireland in the first half of the 20th century. . . . .	100
<b>O.B. Vakhromeeva</b>	
Breakthrough in wallpaper: Pavlukhinsky production of paper and other wallpapers in pre-revolutionary Russia . . . . .	104

**S. V. Vivatenko, T. E. Sivolap**

From the history of French political movements: The first populist party in France and its leader Pierre Poujade .....113

**V. E. Gusev**

“From the image of the “alien” to the image of the enemy”: anti-semitism in the propaganda posters of the Vichy regime in France (1940–1944) .....117

**R. V. Kostiuk**

Public project in the ideological and political attitudes of the left forces of Russia in the XXI century .....123

Authors list .....129

Information for authors .....131