

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 2

Вестник

Санкт-Петербургского государственного университета технологии и дизайна
№2. 2022. 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:

Макаров А. Г., Ванькович С. В.

Члены редколлегии серии:

Р. А. Тимофеева (отв. редактор), Ю. Г. Акимов, Т. Л. Астраханцева, В. Н. Барышников, С. И. Бугашев,
О. Б. Вахромеева, Л. В. Выскочков, С. Г. Горбовская, А. В. Гринёв, Л. Т. Жукова, Н. А. Завьялова,
К. И. Кобраков, Н. К. Козлова, Е. И. Колесникова, С. В. Криводенченков, В. В. Лаптев, А. Я. Массов,
А. А. Михайлов, О. Л. Некрасова-Каратеева, М. Р. Ненарокова, Н. В. Переборова, Г. В. Петрова, А. Е. Рудин,
Е. Я. Сурженко, Н. С. Цветова, К. И. Шарафадина, М. С. Штиглиц

Ответственный секретарь

Л. В. Нижельская

Адрес редакции

191186, Санкт-Петербург, Большая Морская, 18

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

Сайт

<http://vestnik.sutd.ru>

Электронная почта

vestnikspbautd@mail.ru

Факс

(812) 3157470

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

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

Издание зарегистрировано в Федеральной службе по надзору в сфере связи

и массовых коммуникаций. Свидетельство ПИ № ФС77-40894

Подписано в печать 10.05.22. Формат 62×94 1/8. Бумага кн.-журн.

Усл.-печ. л. 27,25. Тираж 1000 экз. Заказ № 96

© Редакция журнала «Вестник Санкт-Петербургского государственного университета технологии и дизайна. Серия 2. Искусствоведение. Филологические науки», 2022

ISSN 2079-8202

Ministry of science and higher education
Russian Federation

VESTNIK

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

scientific journal

Series 2

ART CRITICISM.
PHILOLOGICAL SCIENCES

№ 2

SANKT-PETERBURG ■ 2 0 2 2

Vestnik

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

Scientific journal

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

Editor-in-Chief

A. V. Demidov

Deputy Editors-in-Chief:

A. G. Makarov, S. M. Vankovich

Members of the editorial board of the series:

R. A. Timofeeva (editor-in-chief), Yu. G. Akimov, T. L. Astrakhantseva, V. N. Baryshnikov, S. I. Bugashev, O. B. Vakhromeeva, L. V. Vyskochkov, S. G. Gorbovskaya, A. V. Grinev, L. T. Zhukova, N. A. Zav'yalova, K. I. Kobrakov, N. K. Kozlova, E. I. Kolesnikova, S. V. Krivodnenchenkov, V. V. Laptev, A. Ya. Massov, A. A. Mikhailov, O. L. Nekrasova-Karateeva, M. R. Nenarokova, N. V. Pereborova, G. V. Petrova, A. E. Rudin, E. A. Surzhenko, N. S. Tsvetova, K. I. Sharafadina, M. A. Shtiglits

Executive Secretary

L. V. Nizhelskaya

Editorial office address

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

Website

<http://vestnik.sutd.ru>

Email

vestnikspbautd@mail.ru

Fax

(812) 3157470

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

Printed in the printing house of FGBOU VPO SPGUTD, 191028 St. Petersburg, Mokhovaya str., 26.
The publication is registered with the Federal Service for Supervision of Communications and Mass Communications. PI certificate No. FS77-40895
Signed to the press on 10.05.22. Format 62.94 1/8. Paper book journal.
conventionally printed sheets 27,25. Circulation of 1000 copies. Order No 29.

ИСКУССТВОВЕДЕНИЕ

УДК 745/749

DOI 10.46418/2079-8202_2022_2_1

К. В. Бандорина

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

ТРАДИЦИИ РЕМЕСЛА КАК ПУТЬ ПРЕОБРАЗОВАНИЙ В СОВРЕМЕННОМ ДИЗАЙНЕ

© К. В. Бандорина, 2022

Трансформация понятия дизайна в контексте современных преобразований потребительского поведения, происходит в направлении создания нового эмоционального качества. Используемые для этой цели методы и средства сосредоточены на проектировании инновационных предметов и нового предметно-средового окружения, а так же за счет обращения к образам декоративно-прикладного искусства и традициям ремесленного искусства. Первым этапом трансформации понятия дизайн стало появление и активное внедрение таких понятий как «ремесленный» или craft-дизайн, которые открывают новые качества определения — создание уникальных, нетиражируемых предметов. Мировая практика дизайна обновляется новыми галереями и конкурсами, именами дизайнеров занимающихся созданием предметов авторского, не массового дизайна. Однако точной дефиниции «ремесленный» дизайн не сформулировано, что в значительной степени осложняет определение дальнейших этапов развития дизайна. Важно определить характерные черты современного дизайна и роль ремесла в проектных методах, чтобы дать возможность художникам и дизайнерам развивать эти направления, формировать рынок, работу галерей и выставок.

Ключевые слова: коллекционный дизайн, предметный дизайн, ремесленный дизайн, декоративно-прикладное искусство, аукцион дизайна.

Дизайн как новая, техническая эстетика середины XIX века, основанная на машинном и тиражируемом производстве предметов со стандартизированными качествами, ставил перед собой задачу максимального упрощения визуального ряда. Промышленная революция стала стимулом для формирования методики дизайн-проектирования, основанной на коммерчески выгодном производстве, а впоследствии — сформировала эстетику, противопоставленную эстетике декоративно-прикладного искусства и ремесленного производства. И если переход от одной парадигмы к другой в середине XIX века переживался довольно драматично, то сейчас дизайнеры и художники действуют в более толерантном поле — как эстетическом, так и коммерческом. Обращаясь к истории, мы можем наблюдать, что неудачный с финансовой точки зрения опыта движения Arts&Crafts в XIX веке, в течение XX века преобразовался, и стал источником размытия границы между искусством и ремеслом. Практика проектирования и реализации дизайн-проектов в первой школе дизайна Bauhaus была построена на экспериментах с ремесленными направлениями. Известная в начале XX века художница Соня Делоне (Sonia Delaunay) создавала геометрические абстракции с использованием тканей и традиционных ремесленных технологий. Сегодня знаменитый китайский художник и инсталлятор Ай Вейвей (Ai Weiwei) в своей работе «Семечки подсолнечника 2010» обратился к традициям родной страны в области фарфора, чтобы сделать политическое заявление — более 100 миллионов фарфоровых семян были созданы для инсталляции в Tate Modern.

Современные художники и дизайнеры используют ремесленные техники, чтобы привлечь внимание зрителей и коллекционеров. Сегодня мы находимся в ситуации схожей с процессами промышленной революции второй половины XIX века. Очередная, техническая революция XX-XXI веков привела не только к перенасыщению рынка стандартизированной и типовой продукции дизайна, однотипного массового производства, но и к единой безэмоциональной эстетике.

Теплота, индивидуализм и характерная несовершенство обработки деталей — качества традиционных ремесел — в дизайн-среде стали конкурентными преимуществами, востребованным эмоциональным продуктом. В то время как дизайн часто интерпретируется как холодный, единообразный и технологически безупречный. Дизайнеры, работающие в сфере коллекционного и ремесленного дизайна (craft design), все чаще демонстрируют, что ремесленные процессы могут привнести в их работу уникальность, таким образом, признавая ценность аутентичности и ремесленничества по сравнению с ограниченными сериями дизайна. Синергия ремесла и дизайна стала отличительной чертой работ бразильского дуэта дизайнеров Братья Кампана (Brothers Campana). С момента основания своей студии в Сан-Паулу тридцать лет назад они практиковали, соединяя методологию дизайн-проектирования и ремесленные приемы. На сегодняшний день в их ателье работает около десятка штатных мастеров, в том числе ткачи, кузнецы и вышивальщицы. Один из основателей, дизайнер и художник Умберто Кампана говорит, что необходимость соединить разум



Ил. 1. Pirarucu Armchair. Выставка Hybridism, дизайн братья Кампана



Ил. 2. Nerone, дизайн Achille Salvagni, 2016 л. COURTESY: Achille Salvagni

и руку была неотъемлемой частью их работы с самого старта: «Мы, художники, хотим вырваться на свободу и снести стены, а это означает, что нужно смотреть на свою дисциплину другими глазами. От работы рук все приходит в голову. Это позволяет нам по-другому взглянуть на материалы. Что это за материал? Что бы это могло быть? Каковы его возможности? Для нас материал — это персонаж, ожидающий автора». Ставшая ярким тому примером их персональная выставка «Гибрицизм» (Hybridism) прошла в галерее Carpenters Workshop (ил. 1). В этой экспозиции братья Кампана продемонстрировали междисциплинарный подход к созданию дизайн-объектов: в эстетике предметов мебели мы можем отметить акцентное значение соединения ремесла и дизайна, к которому были привлечены мастера как из регионов Бразилии и со всего мира. «Мы назвали шоу “Гибрицизмом” из-за идеи о том, что то, что мы делаем, не сосредоточено на одной дисциплине, а полагается на сотрудничество и интеграцию», — говорит Умберто Кампана. «Речь идет о взгляде вовне, а не внутрь» [1].

Дизайн-продукту, как элементу конкурентоспособности бренда, созданного для потребителя, необходимо иметь эмпатическое — творческое качество. Представители креативной индустрии считают, что в результате соединения технологий и ручного ма-

стерства появляются оригинальные идеи и инновации. Этой концепции придерживается дизайнер Алекс Халл (Alex Hull), работы которого представляет Gallery Fumi. Он считает, что без участия квалифицированных ремесленников-мастеров его работа не существовала бы в том художественном образе, в каком она есть. «Ручные методы обивки, используемые в коллекции «Split Armchair» усиливают произведение, создают эмоциональную связь. В «Blaze Cabinet» мы использовали традиционные техники маркетри, чтобы создать переход между деревом и латунью» [1].

По мнению галеристов именно ремесленные качества предметов коллекционного дизайна добавляют интерес к произведению. Галерейные работы дизайнеров, обладают качествами, соединяющими проектный подход и ремесленный метод производства как целого произведения, так и отдельных деталей. В своих релизах дизайнеры акцентируют внимание на том, что делают большую часть своей работы вручную, таким образом, создавая уникальные и необычные изделия, которые находятся вне моды и трендов.

Важным моментом в современной практике является и дефицит изготовителей — многие ремесленные ателье почти исчезли, а самозанятые мастера были довольно долго не востребованны. Работа французского дизайнера Кристофа Кома (Christophe Coma) Honey Silver Cabinet — это прекрасное сопоставление между металлом и золотым блеском стекла. Но ценность этого произведения не только в эстетике материалов и их композиционном решении. Это изделие из металла и эмали становится еще более особенными, от того, что дизайнер узнал старые семейные рецепты глазури и использовал их как особый материал для придания ценности и характера предмету. Он продолжает делать то, что практиковалось в его семье на протяжении поколений, но использует эти знания и умения для создания современных коллекционных предметов. Галеристы отмечают, что наличие ручной работы в предметах дизайна является критерием привлекательности для покупателей.

Многие коллекционеры ценят возможность обладать уникальным предметом, а не одним из нескольких экземпляров. На первый план в работе дизайнеров выходит и эта задача, которую каждый решает авторским способом. Так, технология создания каждый раз неповторимого узора в декоре столов из композитных материалов становится исключительным преимуществом дизайнера Деборы Мосс (Deborah Moss). Она, соучредитель и креативный директор Moss & Lam из Торонто, возглавляет студию, в коллектив которой входят 25 художников, дизайнеров, мастеров и технологов. Здесь работают на грани искусства и дизайна, создавая предметы, расширяющие возможности традиционных методов и материалов. Moss & Lam выпустила серию отлитых вручную столов под названием Playtime, используя традиционную технику скальолы (техника имитации натурального мрамора), процесс, о котором Мосс впервые узнала, изучая историю искусств в университете. Таким образом, стандартизированная минималистичная форма стола,

дополненная ремесленной традицией скальолы, приобретает уникальный, неповторяющийся образ.

Концепцию контрастных сочетаний инноваций и традиций, технологий и ремесла все чаще и чаще используют предметные дизайнеры. В лондонской Galerie Kreo испанский дизайнер Хайме Айон (Jaime Hayon) недавно продемонстрировал ChromaticO, новую коллекцию из выдувного вручную муранского стекла, вдохновленную ремеслами африканских племен. Дизайнеру удалось соединить и подчеркнуть контраст между хрупкостью стекла и силой африканского символизма, ярких цветов и прозрачности материала. В то же время в парижской галерее была представлена серия мраморных столов с использованием техники маркетри, созданных Айон в сотрудничестве с ателье в Виченце и Вероне. Знаменитый дизайнер Марк Ньюсон (Marc Newson) показал свою первую более чем за десять лет коллекцию limited edition в Gagosian Gallery в Нью-Йорке. Для этого он выбрал обращение к своим корням как ювелира и мастера, используя редкие декоративные техники в нетрадиционных масштабах. Как и Хайон, он решил исследовать стекло — в данном случае традиции чешского стеклоделия он применил при изготовлении стульев. В другом арт-объекте, формой схожем с шезлонгом, Ньюсон использовал технику китайской cloisonné, технику эмалирования XIII–XIV века, для создания мотивов ветви сакуры на фоне черной эмали.

Ремесло многовековых мастерских Рима возрождает в своих коллекциях итальянский архитектор и дизайнер Акилле Сальвани (Achille Salvagni). Например, Circeo декорирован вручную резным орехом и покрыт пергаментными панелями из козьей шкуры, которые производились в том же ателье, которое создавало все пергаментные работы великого дизайнера Джо Понти в 1930-х и 1940-х годах. Circeo украшен бронзовыми петлями с 24-каратным золочением, изготовленными на старинной литейной фабрике, частично поставляющей мебель для Ватикана.

Местные резчики по дереву, литейщики, каменщики, стеклодувы и эксперты по лаковому покрытию работали вместе над буфетом Nerone Сальвани (ил. 2). Данный метод можно сравнить со средневековым подходом, когда в процессе производства произведение перемещается из одной специализированной мастерской в другую. Реализуя ремесленные навыки разных мастеров, автор создает уникальные работы, которые соединяют прошлое и настоящее. Таким образом, вкладывая средства в эти изделия, коллекционеры становятся покровителями ремесленных традиций, которым подчас грозит исчезновение.

В 2015 году галерея Carpenters Workshop Gallery открыла свою собственную мастерскую недалеко от Парижа, которая в настоящее время предлагает дизайнерам возможность работать с различными ремеслами, привлекая к сотрудничеству мастеров по металлу, коже, дереву, камню, текстилю, обивке и вышивке. Также здесь есть собственный бронзовая мастерская. Художник может прийти туда и получить консультации у мастеров, изучая вместе различные



Ил. 3. Светильник «Свет изнутри», дизайн Сергей Фролов и Максим Ефремов

материалы и техники в рамках одного проекта. Таким образом, создаются все условия для создания уникального произведения. К числу тех, кто извлек выгоду из этой арт-резиденции, относится Ингрид Донат. Она считает, что такое возвращение к методу работы старых мастеров, в котором идея придуманная художником, не обязательно реализовалась им собственноручно — дает новый ресурс для дизайна.

В России синергию дизайна и ремесла художники и дизайнеры используют и с целью продвижения народных художественных промыслов. Так выставка-конкурс «Дизайн и ремесло», проводимая Фондом развития народных художественных промыслов Нижегородской области, поддерживает дизайнеров, использующих ремесленные традиции этого региона. В отличие от европейского направления коллекционного дизайна, где используются ремесленные техники, современные российские дизайнеры, обращаясь к наследию народных промыслов, создают предметы массового тиражного дизайна для повседневного использования.

Национальные, характерные особенности культуры и эстетики того или иного региона России могут помочь создавать особый конкурентноспособный товар с собственной отличительной характеристикой. Но и в этом процессе есть проблема творческого метода и опасность перехода в прямое цитирование и подражание. Вспомним слова известного культуролога Д. С. Лихачева, который еще в 80-х годах писал об этой проблеме: «простое подражание старому не есть следование традиции. Творческое следование традиции предполагает поиск живого в старом, его продолжение, а не механическое подражание иногда отмершему» [2].

В категории синергии дизайна и ремесла дизайнеры работают в двух направлениях — использование традиционных художественных техник и применение



Ил. 4. Комод «Ларец», дизайн Элина Туктамишева

народного орнамента и декора на современных формах. Так работа-победитель конкурса 2019 года Марины Турлай — лампа с абажуром из дерева, декорированная росписью. Роспись в традициях Хохломы расположена во внутренней части абажура, чтобы сгладить избыточную декоративность и создать эффект недосказанности, загадочности. Орнаментальные элементы видны только при включенном свете. Идее современности и равновесия старого и нового служит и простая, лаконичная форма светильника, благодаря которой светильник гармонично вписывается в современный интерьер, в то же время транслируя самобытность и уникальность предмета. Сергей Фролов и Максим Ефремов, победители конкурса, представили современное прочтение сразу двух народных промыслов в работе «Свет изнутри» (ил. 3). Это светильник, основание которого выполнено в технике чернолощенной керамики, а абажур — традициях нижегородского гипюра. Их объединяет тема славянского орнамента, повторяющегося в обоих элементах. Вместе с тем следует отметить простоту тиражного исполнения, что делает данный предмет объектом дизайна. «Предметы, которые мастера испокон веков делали руками, хранят в себе тепло человеческих рук, свет души мастера. И эта лампа, с использованием ремесленного труда, несет в себе часть тепла и света древних мастеров, которые их создали, она соединяет в себе прошлые традиции и настоящие технические достижения, делая их ближе, теплее и уютнее для человека.» — говорят авторы [3].

Выставка-конкурс «Трын-трава» представляет предметы дизайна более близкие к предметам декоративно-прикладного искусства. «Я надеюсь, что со временем на базе выставки возникнет настоящее

объединение художников, наподобие Абрамцевского кружка», — комментирует куратор экспозиции, дизайнер Элина Туктамишева. Организатор выставки и дизайнер Элина Туктамишева главный вдохновитель участников проекта, имеет уникальную коллекцию созданных ею предметов дизайна. Так комод Гжель с ромбовидной раскладкой изразцов на комод символизирует расстекловку окон русской усадьбы, а «рисунок — то что видим за окном — ярмарочные гуляния, влюблённую парочку, саму ярмарку, т. е. жизнь! Здесь нет привычной статичности гжели, но есть движения и эмоции!» Для исполнения этого проекта дизайнер привлекала к сотрудничеству мастера росписи по фарфору Маргариту Подгорную. Для исполнения проекта буфета «Ларец» Элина Туктамишева использовала не только образ древнерусских ларцов, но и современные техники тонирования древесины под состаренное темное дерево, и мастерство художников завода в Гусь Хрустальном (ил. 4). Как результат — авторские, уникальные предметы, в которых используются и народные традиции, ресурсы народных промыслов и самые современные технологии мастерских MrsRuby. «Любой тренд приедается, если он искусственно создан, а не складывался сам собой в течение долгих лет. И вот когда финал наступает, а это происходит уже сейчас, становится интересно посмотреть на себя, попытаться понять, кто мы, что нравится именно нам, какие у нас потребности, традиции, и создать из нашего прошлого русский дизайн для настоящего и будущего» — говорит Элина Туктамишева [4].

Актуализация метода ретривализма — обращение к наследию прошлого, как элементу эмоционального наполнения предметного мира — идея цикличная как в истории искусств, так и эволюции дизайна. «Мы создаем новое, только отталкиваясь от того использованного, что уже существует... Ретривализм лишь подтверждает состоявшееся прошлое, но не опирается на ностальгию. Мы должны при необходимости восстановить связь с прошлым, чтобы переизобрести будущее» [5].

В свою очередь, галерист Ле Гайяр разделяет мнение о том, что аудиторию сегодня все больше интересует кустарный аспект дизайна: «Людам надоело современное концептуальное искусство, которое они не “понимают” или к которому не могут иметь отношения, в то время как этот тип работ предлагает немедленную и прочную связь с дизайнером и производителем. Возрождается уважение к интеллекту рук и ощущение, что эти изделия проникнуты душой создателя» [1].

Трансформации понятия дизайна, которые происходят в ответ на изменения в парадигме потребительского поведения, направлены на создание нового эмоционального качества предметного окружения. Используемые для этой цели методы и средства сосредоточены на проектировании инновационных предметов и нового предметно-средового окружения за счет обращения к эмоциональным образам декоративно-прикладного искусства и художественным традициям ремесленного искусства.

Список литературы

1. *Helen Chislett* Hand in hand. URL: <http://thedesignedit.com/hand-in-hand> (дата обращения: 10.10.2021) (in Rus.).
2. *Лихачев Д. С.* Заметки о русском. М.: Колибри, Азбука-Аттикус, 2014. С. 91.
3. Шорт-лист; URL: <http://designandcraft.ru/shortlist/201.html> (дата обращения: 12.12.2021).
4. *Калдина С.* В некотором царстве... URL: <http://roomble.com/ideas/kvartiri-i-doma/v-gostyah-u-rumbl/v-nekotorom-czarstve-sovremennyj-russkij-stil-ot-eliny-tuktamishevoj> (дата обращения: 12.12.2021).
5. *Malcolm Garrett.* A Dearth of Typography // Baseline 1990. № 13.

К. В. Bандорина

A. L. Stieglitz St. Petersburg State Academy of Arts and Industry
191028 Russia, St. Petersburg, Solyanoi line, 13

CRAFT TRADITIONS AS A WAY OF TRANSFORMATION IN MODERN DESIGN

The transformation of the concept of design in the context of modern transformations of consumer behavior occurs in the direction of creating a new emotional quality. The methods and means used for this purpose are focused on the design of innovative objects and new subject-environmental environments, but also through the appeal to the images of arts and crafts and the tradition of hand-craft art. The first stages of the transformation of the concept of design were the emergence and active implementation of such concepts as «craft» or craft-design, which open up new qualities of definition — the creation of unique, non-replicated items. The world design practice is updated with new galleries and competitions, the names of designers engaged in the creation of objects of author's, not mass design. However, the exact definition of «craft» design has not been formulated, which greatly complicates the definition of further stages of design development. It is important to define the characteristics of contemporary design and the role of craft in design methods in order to enable artists and designers to develop these directions, to shape the market, the work of galleries and exhibitions.

Keywords: collectible design, product design, craft design, arts and crafts, design auction.

References

1. *Helen Chislett* *Ruka v ruke* [Hand in hand]. URL: <http://thedesignedit.com/hand-in-hand> (accessed: 10.10.2021).
2. *Likhachev D. S.* *Zametki o Rossii* [Notes about Russian]. М.: Hummingbird, Azbuka-Atticus, 2014. p. 91 (in Rus.).
3. Shortlist; URL: <http://designandcraft.ru/shortlist/201.html> (accessed: 12.12.2021) (in Rus.).
4. *Kaldina S.* *V nekotom tsarstve* [In a certain kingdom...] URL: <http://roomble.com/ideas/kvartiri-i-doma/v-gostyah-u-rumbl/v-nekotorom-czarstve-sovremennyj-russkij-stil-ot-eliny-tuktamishevoj> (accessed: 12.12.2021) (in Rus.).
5. *Malcolm Garrett.* A Dearth of Typography // Baseline. 1990. No. 13

УДК 747 DOI 10.46418/2079-8202_2022_2_2

М. Е. БалашовСанкт-Петербургский государственный университет промышленных технологий и дизайна
191186 РФ, Санкт-Петербург, Большая Морская, 18**КАЛИФОРНИЙСКИЕ ВИЛЛЫ Ф. Л. РАЙТА: ДИЗАЙНЕРСКИЕ РЕШЕНИЯ МОНУМЕНТАЛЬНО-ДЕКОРАТИВНЫХ ЗАДАЧ**

© М. Е. Балашов, 2022

В статье рассматриваются технологические и декоративные решения в строительстве и проектировании интерьера с помощью «текстильного бетона». Оригинальное толкование бетону как декоративному материалу дал американский архитектор-концептуалист Ф. Л. Райт. В творениях великого архитектора 20-х годов XX века, выполненных в жанре загородной виллы, раскрываются декоративные возможности бетона и решаются задачи поиска национального стиля в архитектуре США.

Ключевые слова: модернизм, национальный образ в архитектуре, органическая архитектура, текстильный бетон, конструктивность, типовой элемент, декоративность, бетон на текстильной основе.

В развитии архитектуры модернизма одной из ключевых проблем является противостояние функциональной концепции строительства и мерой декоративности, которая была бы органична данной функции и полно выразила бы эстетическую составляющую замысла. Эстетические аспекты проектов модернизма решались через наделение особыми художественными свойствами самой конструкции постройки, логики выявления объёмов, отражающих её функциональные элементы, связь сооружения с городской или природной средой, особые характеристики материалов и их сочетаний в единой композиции пространства. Сам принцип минимализации выразительных средств, акцент на свободное пространство внутренних объёмов, лаконичная трактовка вертикальных и горизонтальных поверхностей заставляли создателей модернистской архитектуры искать возможность раскрыть красоту формальных решений в свойствах и характеристиках тех поверхностей, которые образовывали интерьерную среду, соответствующую новой эстетике: бетон, сталь, кожа, камень различной фактуры, оникс или мрамор и проч. Иногда в полилог этих материалов включались и поверхности с отражающими свойствами, например зеркала или водная гладь искусственного водоёма.

Обобщая различные тенденции в подходах к созданию интерьерной среды в эпоху модернизма 20-х — 30-х годов, Чарльз Мак-Коркодейл отмечает две главные линии, определившие эстетику жилого и общественного пространства. Первой, в полной мере, отражающей архитектурную мысль в проектных пространственных решениях является «интегрирующая» линия, где интерьер и его убранство следуют в единстве с его формальными принципами, пластической идеей и целостным архитектурным замыслом. Вторая — использующая активно метод «наложения» декоративных элементов на структурные конструктивные элементы постройки. В последнем случае архитектура служит лишь «временным вместилищем» интерьерной декорации [1, с. 221–222]. Эпоха полемик и дискуссий отрицала компромиссные

решения, представители сообщества, разделявшие идеи радикальных изменений в архитектуре требовали отказа от традиционных декораторских решений предметно-пространственной среды, усматривая суть «нового духа» архитектуры в удовлетворении типовых потребностей типовыми методами. Сторонники развития ремесел и прикладного искусства видели необходимость поддержать национальные и региональные традиции в декорировании интерьера, как возможность сделать акцент на восприятии пространства зрителями и утверждения гуманистического начала в создании внутреннего оформления сооружения.

Однако центральным вопросом архитектуры эпохи во всех ее аспектах выступала технологическая проблематика. Взгляд на строительство и формирования интерьерной среды определялся задачами индустриализации всех сфер предметной деятельности, организуемой обществом. Таким образом проблема декоративности интерьера могла найти свое созвучное времени воплощение только в связи с освоением эффективных и оригинальных технологий. Региональный аспект этой проблемы особенно остро проявился в США, где дизайнеры, архитекторы, декораторы с пристальным вниманием следили за событиями и явлениями европейской архитектуры и дизайна, однако не делая решительного шага к вступлению в ряды экспериментаторов и лишь намечая национальные черты собственной декоративной традиции. Представляя картину развития архитектуры и предметно-пространственной декорации, Б. Хиллер отмечает, что американский взгляд на строительство и архитектуру однозначно удерживал в фокусе единство концептуальных идей и производства. Исследуя полемику в американской прессе тех лет, Б. Хиллер выделяет мысль, высказанную одним из критиков подражания американского дизайна европейским образцам (Эмили Генауэр): «Для Америки важнее вдохновляться видом громадного ассортимента вещей, чем копировать отдельные предметы.» [2, с. 59]. Хиллер рекомендует рассматривать явление американского декоративизма

с творчества Френка Ллойда Райта, который, с одной стороны был вдохновлен Венским Сецессионом и впитал дух символистских трактовок природных форм и изысканных графических образов в геометрической эстетике, с другой стороны Ф. Л. Райт чувствовал необходимость технологизировать архитектурные формы, сделать их приемлемыми для создания универсальной интерьерной среды, обращенной к индивидуальности человека, и при этом адаптированной к индустрии строительства. Райт создал «специфический американский стиль, который стал источником мотивом и технологий, в последствии определивших стилистику архитектуры, мебели интерьера американского ар деко». [2, с. 60].

Ф. Л. Райт мыслил здание и его интерьер как скульптурное одухотворённое целое, созданное из материалов, предлагаемых самим ландшафтом, региональными особенностями природы, ритмами человеческой жизни. Он признавал рациональную основу деятельности архитектора, но часто предавался интуитивному поиску и следовал особой логике создания целостности самобытного образа архитектурной среды [3, с. 233]. Райт одним из первых почувствовал потребность наделять интерьер, современный по образу и пониманию осуществляющихся в нем процессов жизнедеятельности, новым пониманием декоративности в целостной структуре среды обитания человека. Причем его осмысление новых форм декоративности современного интерьера началось гораздо раньше открытия знаменитой Парижской выставки 1925 года, так всколыхнувшей художественное самосознание американцев. Райт не отрицал тиражируемости декоративных элементов интерьерной среды, но при этом важным принципом определял возможность комбинации типовых элементов в уникальное целое. Райт отказался от использования метода декоративного «наложения» на архитектурную форму, а следовал принципу «интеграции» архитектуры, материала, пластической концепции и декоративной идеи. Райт предвосхитил в своих проектах образ американского декоративного подхода к формированию художественно ценной предметно-пространственной среды, того, что в последствии назовут «формулой стиля ар деко» [4, с. 124].

Райт активно вводил в архитектуру новые материалы и технологии строительства. В начале 20-х годов внимание Райта привлек бетон, материал за которым видели будущее массового строительства многие деятели архитектуры авангарда. Чистоту линий, простоту больших поверхностей, нейтральный фон для зонирования пространства видел в этом материале Ле Корбюзье, хотя, следуя своей философии функционирования зданий как механизма максимально хотел добиться «исчезновения» стены в интерьере, оставляя за ней лишь роль опоры для несомых конструкций [5, с. 74–75]. Совсем по-другому толковал использование бетона Райт. Его привлекала работа с выразительными свойствами бетона, выявления его пластических и конструктивных свойств в единстве, сама возможность строить и формировать интерьер здания одновременно. В этом он шёл гораздо дальше чисто производственной и коммерческой проблематики: «продвигать продукцию фирм, выпускающие

стенные ограждения» [6, с. 163]. Но если его коллеги в Европе понимали декоративность бетона исходя из его нейтральности к интерьерной среде, как локального цветового фона в сочетании со штукатуркой светлых тонов — экономичное и минималистское пространственное решение [7, с. 508], то Райт желал привнести в этот производственный материал движение чувства и художественную образность. Через десять лет, в начале 30-х годов, Райт повергнется критике за свое нежелание развивать идеи «интернационального стиля», который с оглядкой на европейский опыт так настойчиво пропагандировали американские архитекторы-модернисты. За свое желание создавать «архитектуру для человека, не человека для архитектуры» Райт подвергнется жесткой критике со стороны Филиппа Джонсона — интеллектуала, яростного адепта модернизма и интернациональной архитектуры в США. Джонсон даст Райту сокрушительную для архитектора-новатора характеристику: Райт — это крупнейший архитектор XIX века [6, с. 168].

Эксперименты с бетоном, проводимые Райтом привели к созданию совершенно оригинальной трактовке этого материала. Райт выступил как создатель «текстильного бетона» — недорогого, относительно прочного и внешне обладающего пластическим декоративным эффектом материала (*ил. 1*). Смысл сравнения технологии строительства из блоков «текстильного бетона» не в скульптурных элементах на фасадной части каждого блока, а в способе монтажа каждого блока при сооружении стены. Каждый блок с параметрами 40x40x20 монтируется с таким же другим через металлические стержни. Для нанизывания блоков друг на друга из боковых плоскостей делаются отверстия. Таким образом каждый блок соединяется с соседним как бы на нить или как бусины на бечевку. В отдельных случаях металлические прутья закладывались в форму при отливке блоков, но этот способ приводил к коррозии металла и растрескиванию блоков, что делало этот материал недостаточно прочным. Однако Райт в своих экспериментах менял технологическую последовательность производства блоков, стремясь к максимальной эффективности этого способа возведения внешних и внутренних стен здания. Формовать блоки бетона могли рабочие не обладавшие высокой квалификацией, этой работе могли быстро обучить и новичков, не знакомых со строительными технологиями. Не редко основным свойством «текстильного бетона» считают его фасадную пластически обработанную фасадную часть, имеющуюся в каждом блоке серии. Но это не так. Главная характеристика этого материала в способности комплектовать практически бесконечную (как ткань на станке) поверхность: стен, потолков, пола, ограждений галерей, поверхностей несущих конструкций. Райт предлагает укладывать блоки в два слоя, внешний и внутренний и тогда между двумя слоями стены образуется пространство для звуковой и теплоизоляции, электропроводки и освещения изнутри стены. Как видим, этот материал давал богатые возможности для пространственных решений и декоративного осмысления предметно-пространственной среды архитектурного объекта.



Илл. 1. Образцы текстильных бетонов Ф.Л. Райта

На фоне трагических и драматичных событий личной судьбы, в начале 20-х годов Райт пытается выйти из творческого кризиса берясь за новые для него, пусть и не многочисленные проекты. В них он отчасти подошел к воплощению своей концепции «органической архитектуры» и широко применил собственную технологию «текстильного бетона». Позже, в своих интервью он более афористично облечёт в точные понятия, то, что осуществил на практике в тот сложный период своего творчества. Гармоничное здание для Райта это прежде всего понимание его внутренней целостности — «органики», это возможность украсить, а не изуродовать ландшафт, это создать необходимый уровень комфорта, прежде всего через инженерию отопления, это осуществить замысел полностью воплощающий стиль жизни семьи того или иного типа, это оригинальные световые решения, создающие выразительность пространства в целом и прочем [8, с. 33–37]. Но в начале 20-годов архитектор берется за проектирование ряда небольших частных домов для представителей среднего класса тогдашнего калифорнийского общества. Значительную роль в этих постройках играет технология строительства из блоков «текстильного бетона».

Новая технология строительства и декорирования здания оказалась как нельзя кстати в новых социальных условиях жизни США. Калифорния и всё её побережье — Запад страны переживали экономический и строительный подъём. В этом штате формировался особый «средний класс», питательной средой для роста которого было искусство, кинематограф, литература, коллекционирование антиквариата и продвижение идей прогресса и нового образа жизни. Это был круг интеллектуалов с большими духовными и культурными запросами. Связь с искусством, а также с художественной и модной индустрией делало представителей этой изысканной калифорнийской «богеми» очень требовательными к эстетическим качествам своих жилищ. Райту в своих проектах удалось в полной мере ответить на социальный заказ времени и отразить в них региональные особенности западного побережья страны. Фактически Райт выступил новатором в создании нового жанра частного дома: комфортной, эстетически цельной, конструктивно и декоративно осмысленной

виллы для «любителя искусств» — актуальная тогда проблематика архитектуры. Виллы того времени в США отражали черты георгианского или викторианского стилей, а чаще несли эстетику избыточной роскоши и микса исторических заимствований в духе «боз-арт». Райт освободил строения этого типа от стилиевой неопределенности и аппликативно наложенного тяжеловесного декора. Он предложил предметно-пространственную среду нового типа, где эстетический компонент и декорация были продиктованы самой структурой здания его связью с природным окружением и образом жизни его обитателей. Созданию образа жилища нового типа в немалой степени способствовала и технология строительства и декорирования — «текстильный бетон».

Ярким примером проектов постройки из текстильного бетона, выполненного Райтом, стала вилла Элис Милард в Пасадене (1923 год) — первое строение такого типа (илл. 2). Это здание получило название «миниатюра» в силу своего небольшого размера. Действительно, сооружение, состоящее из гостиной, столовой и четырех спален едва ли можно было считать виллой в том смысле, что вкладывали в это понятие нувориши Голливуда. В этой постройке новый материал помог Райту решить ряд архитектурных задач. Светлые легкие стены с лаконичным графическим декором зрительно расширяли пространство. Комбинация блоков, крепящихся один к другому, позволяла создавать стену-панно, свободно варьируя площадь стены в зависимости от функции помещения и плана здания в целом. Комбинация свободного пространства и своеобразных меблированных ниш, определенной функции создавали образ легкой пронизанной воздухом постройки. Бетонные стены с лаконичным узором стали фоном для объектов, отражавших увлечение и профессиональные интересы хозяйки дома — искусство и антиквариат (Эллис Милард была дилером в сфере торговли антиквариатом) (илл. 3). Деятельность владелицы виллы вскоре потребовала расширения пространства здания, возникла необходимость создания галереи художественных изделий. И тут технология строительства и отделки здания в новом материале сыграла решающую роль. Как живой организм вилла выросла в боковой пристройке, не нарушая целостности замысла и пластического решения и генеральной планировки. Но-



Ил. 2. Ф. Л. Райт. Текстильный бетон в решение Дома Миллард или «Миниатюра». Пасадена, Калифорния. 1923



Ил. 3. Ф. Л. Райт. Интерьер Дома Миллард или «Миниатюра». Пасадена, Калифорния. 1923

вый материал позволил очень естественно продолжиться зданию, создав единое целое с окружающей природой (ил. 4). Проект расширения виллы Элис Миллард создал сына архитектора, Ллойд Райт-младший [9].

Самой крупной жилой постройкой из текстильного бетона, осуществленной Райтом, стал дом Эннисов. Владелец сети универмагов и страстный исследователь доколумбовой Америки, заказчик видел в будущем здании не только функцию семейной резиденции, но и отражение в ней идеи монументального искусства далекого прошлого и образа великой цивилизации майя. Райту пришлось применить технологию быстрого и экономичного строительства в ситуации требований к повышенной художественности образности заказа. В этом крылось существенное противоречие, впоследствии приведшее к конфликту между заказчиком и архитектором. Замысел Райта явил монументальную постройку своими лаконичными геометрическими формами напоминающую древний храм. Естественные объекты природы — деревья органично участвовали в формировании общей композиции и были дополнены искусственным водоемом, в котором во всем своем величии должна была отражаться вилла - храм (к сожалению, из-за разногласий между заказчиком и архитектором пруд возле здания был завершен только в 1940 году, через 16 лет

после создания проекта). Внутреннее решение дома представляло собой свободную планировку парадной части и оригинальную трактовку каждого из частных помещений. В пространстве здания чередовались объёмы разной высоты и площади. Применение текстильного бетона позволило объединить все части здания и создать ритмичную декорацию, организующую некое целое дома как единого организма. Текстильный бетон в решении данной постройки должен был выявить и основную пластическую идею здания — представить новую, национальную по духу, форму частного дома, созданную технологичным приемом, включающим также и ясные лаконичные декоративные акценты. Именно в этой постройке фасадный декор бетонных блоков был особенно сложен. Ассиметричный орнамент бетонных элементов объединил внешний, фасадный, образ дома и его интерьер (ил. 5). Свидетельством декоративного осмысления интерьера этого здания, осуществленного Райтом, является и включение в парадное пространство виллы декоративного панно из стекла, создавшее легкость и «артистический» акцент в технологичной среде, организованной бетонными стенами [3] (ил. 6). В этом проекте Райту не удалось в полной мере продемонстрировать принцип синтеза искусств, к чему он всегда стремился: мебель, кованные элементы интерье-



Ил. 4. Целостное решение фасада Дом Миллард или «Мниатюра» в природном окружении. Пасадена. Калифорния. 1923



Ил. 5. Ф. Л. Райт. Дом Эннисов. Лос-Анджелес, Калифорния. 1924



Ил. 6. Ф. Л. Райт. Интерьер «Дома Эннисов». Лос-Анджелес, Калифорния. 1924

ра, светильники и проч. г-н Эннис выбирал и заказывал самостоятельно, без участия мастера. Но сохранившаяся постройка из текстильного бетона, созданная Райтом, говорит о величии замысла. Вилла Эннисов стала национальным достоянием в числе объектов культурного наследия США.

Эксперимент с «текстильным бетоном» стал лишь эпизодом в творчестве Френка Ллойда Райта. Он определил направление архитектурной мысли великого мастера в сравнительно небольшой период его жизни — художественные поиски первой половины 20-х годов XX века. Однако предложенная тогда технология повлияла на дальнейшее развитие строительных и отделочных материалов в архитектуре. Сегодня слова «бетон» и «текстиль» часто образуют название новых эффективных технологических приемов и материалов для организации строительства, и декорирования среды обитания человека. Зачастую это очень разные материалы с уникальными свойствами и возможностями применения: строительный «текстиль-бетон» для устройства фундаментов, бетонные блоки на текстильной арматуре, облегчающие массу несомых конструкций, бетон в рулонах на тканной основе, отделочные клеящиеся декоративные бетонные поверхности. Разработки архитекторов и инженеров открывают новые возможности работы с вариациями этого композитного материала [10].

Список литературы:

1. Мак Коркодэйл Ч. Убранство жилого интерьера от античности до наших дней. / Пер. с англ. Е. А. Кантор. М.: Изд-во Сварог и К, 2006. 248 с.
2. Хилер Б., Эскрит С. Ар Деко / пер. с англ. В. И. Самошкина. Искусство — XX век, 2005. 240 с.
3. Соловьёв Н. К. История современного интерьера. М.: Сварог и К, 2004. 400 с.
4. Малинина Т. Г. Формула стиля. Ар деко: истоки стиля, региональные варианты, особенности эволюции. М.: Пинакотекa, 2005. 304 с.
5. Ле Корбюзье Архитектура XX века / под ред. К. Т. Топуридзе. М.: Прогресс, 1970. 304 с.
6. Вуек Я. Мифы и утопии архитектуры XX века / Пер. с польск. М. В. Предтеченского / под ред. В. Л. Глазычева. М.: Стройиздат, 1990. 286 с.
7. Балашов М. Е. Кожа в мебели для отдыха в творчестве Ле Корбюзье / Мода и дизайн: исторический опыт — новые технологии: материалы XXIII Международной научной конференции. Санкт-Петербург, 26–29 мая 2020 г. / Под ред. Н. М. Калашниковой. СПб.: СПбГУПТД, 2020. С. 506–510.
8. Райт Ф. Л. Будущее архитектуры. М.: Госстройиздат. 1960. 147 с.
9. Паперный В. Два дома Френка Ллойда Райта из текстильного бетона. URL: <https://gorbutovich.livejournal.com/>
10. Попова Д. Ю., Лесовик В. С. Эффективность использования текстиль-бетона в строительстве: доклад на онлайн конференции 2017. URL: <https://www.elibrary.ru>

M. E. Balashov

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

F. L. WRIGHT'S CALIFORNIA VILLAS: DESIGN SOLUTIONS FOR MONUMENTAL AND DECORATIVE TASKS

The author describes the technological and decorative solutions in the construction and interior design using «textile concrete». The original interpretation of concrete as a decorative material was given by the American conceptual architect F. L. Wright. In the works of the great architect of the 20s of the XX century, made in the genre of a country villa, the decorative possibilities of concrete are revealed and the tasks in the search for a national style in the architecture of the United States are solved.

Keywords: modernism, national image in architecture, organic architecture, textile concrete, constructivity, typical element, decorative effect, textile-based concrete.

References

1. Мак Коркодэйл Ч. Убранство жилого интерьера от античности до наших дней [Ch. Decoration of the residential interior from antiquity to the present day] / Transl. from English E. A. Kantor. М.: Svarog and K, 2006. 248 p. (in Rus.).
2. Healer B., Escrit S. *Art Deko* [Art Deco] / Transl. from English V. I. Samoshkin. Art — XX century, 2005. 240 p. (in Rus.).
3. Soloviev N. K. *Istoriya sovremennogo interera* [The history of modern interior]. М.: Svarog and K, 2004. 400 p. (in Rus.).
4. Malinina T. G. *Formula stilya. Art Deko: istoki stilya, regionalnye varianty, osobennosti evolyutsii* [The formula of style. Art Deco: the origins of style, regional variants, features of evolution]. М.: Pinakoteka, 2005. 304 p. (in Rus.).
5. Le Corbusier *Arkhitektura XX veka* [Architecture of the XX century] / Ed. K. T. Topuridze. М.: Progress, 1970. 304 p.
6. Vuk Ya. *Mify i utopii arkhtektury XX veka* [Myths and utopias of architecture of the XX century] / Transl. from Polish M. V. Predtechensky / Ed. V. L. Glazycheva. М.: Stroyizdat, 1990. 286 p. (in Rus.).
7. Balashov M. E. *Kozha v mebeli dlya otdykha v tvorchestve Le Corbusier* [Leather in leisure furniture in the works of Le Corbusier] / Fashion and design: historical experience — new technologies: materials XXIII International Scientific Conference. St. Petersburg, May 26–29, 2020 / Ed. N. M. Kalashnikova. St. Petersburg: SPbGUPTD, 2020. pp. 506–510 (in Rus.).
8. Wright F. L. *Budutssee arkhtektury* [The Future of Architecture]. М.: Gosstroizdat. 1960. 147 p. (in Rus.).
9. Paperny V. *Dva doma Franka Lloyd Wrighta iz tekstilnogo betona* [Two Frank Lloyd Wright houses made of textile concrete]. URL: <https://gorbutovich.livejournal.com/> (accessed: 11.01.22) (in Rus.).
10. Popova D. Y. Lesovik V. S. *Effektivnost ispolzovaniya tekstil-betona v stroitelstve: doklad na online konferentsii* [The effectiveness of the use of textile-concrete in construction: report at the online conference 2017]. URL: <https://www.elibrary.ru> (accessed: 11.01.22) (in Rus.).

Ван Вэньшань, О. А. ХорошиловаСанкт-Петербургский государственный университет промышленных технологий и дизайна,
191186 РФ, Санкт-Петербург, Большая Морская, 18**НАЦИОНАЛЬНЫЙ КОСТЮМ ХАНЬФУ КАК ФАКТОР ИСТОРИЧЕСКОГО РАЗВИТИЯ
КИТАЙСКОГО СТИЛЯ ОДЕЖДЫ И ЕГО ИНТЕГРАЦИЯ В СОВРЕМЕННУЮ МОДУ**

© Ван Вэньшань, О. А. Хорошилова, 2022

Являясь своего рода первой и основной одеждой китайской нации, ханьфу фиксирует изменения и развитие китайской цивилизации и исторического развития культуры страны. В то время, когда выражение культуры одежды стало более открытым, современный костюм ханьфу объединил различные культурные элементы и стили одежды, делая её более разнообразной и красочной. Богатство современного искусства ханьфу не только отражает господствующую эстетику китайской нации, но и извлекает сущность традиционных китайских элементов ханьфу в разные временные исторические периоды. В статье интерпретируется процветание и развитие современного ханьфу с точки зрения интеграции искусства в национальную одежду. В представленной работе исследуется художественное выражение ханьфу, соответствующее эстетике времени великих династий, анализируется современный ханьфу, объединяющий различные культурные элементы, и дается направление для развития новых форм и стилей в китайской культуре одежды.

Ключевые слова: Китай, искусство ханьфу, культура традиционного костюма, искусство фьюжн, древние китайские династии, интеграция.

Эстетика национального китайского костюма неповторима, глубока и всеобъемлюща и является важной частью китайской истории развития одежды. Ханьфу несет в себе культурное наследие Китая на протяжении тысячелетий, являясь важным носителем духовности китайской нации и представителем самобытной китайской традиционной культуры.

Изучая ханьфу нельзя определять этот костюм исключительно как какой-то определенный статичный вид одежды. Наиболее полно охарактеризовать ханьфу можно как «Традиционные костюмы народности Хань», так как помимо династии Хань великие династии Чжоу, Тан, Сун, Мин и другие также являются частью культуры изготовления и ношения ханьфу. При этом размывая понятие ханьфу во времени можно сублимировать его в национальный символ и носитель культуры, передающийся из поколения в поколение.

В настоящее время необходимо развивать и обновлять ханьфу, сохраняя традиции, интегрировать в него художественную эстетику, культурную мысль, идеологии разных эпох, а также внедрять характеристики романтики, элегантности, открытости, роскоши, формируя новую одежду, форму и стиль, соответствующую современной эпохе.

Разрабатывая тему интеграции национальной китайской одежды в современную моду и другие вопросы, связанные с усовершенствованием одежды, автор использует и опыт собственных исследований в данном направлении, которые отражаются в его научных статьях, материалах, опубликованных в периодических изданиях научных журналов, в материалах тематических конференций как российских, так и международных [1]–[3].

Образ современного ханьфу отражает достояние традиционной культуры китайской нации. До по-

явления ханьфу нишу широко распространенной одежды занимала одежда Шеньи¹, которая в развитии и эволюции традиционного китайского ханьфу имеет большое значение, как и в истории всей китайской одежды. Как представитель традиционной китайской культуры, Шеньи являет собой не только стиль и форму ханьфу, но и отображение культуры ношения китайской одежды.

В «Книге обрядов»² записано, что конфуцианство является господствующей культурой в Китае, и благодаря этому на развитие формы и стиля Шеньи оно оказало глубокое влияние. Древние считали, что типичная форма Шеньи, включает в себе высший образец китайского этикета, и является воплощением древнего поклонения небу и земле.

С приходом великой династии Хань (период правления 202 г. до н. э. — 220 г. н. э.), костюм ханьфу не только имел функцию укрытия тела от холода, но и как символ являлся указателем сословий в различных династиях. До династий Цинь (период правления 221–207 до н. э.) и Хань древние китайцы, независимо от статуса и пола носили ханьфу, как говорили в династии Хань — платье, закрывающее верхнюю и нижнюю часть тела

Классический вид ханьфу представляет собой узкоманжетную, длинную до колен верхнюю одежду с уз-

¹ Шеньи — историческая китайская одежда, записанная в Книге обрядов была разработана в династии Чжоу до династии Хань и стала формой официальной одежды для ученых-чиновников в Китае Сун и Мин.

² Книга обрядов, представляет собой сборник текстов, описывающих социальные формы, управление и церемониальные обряды династии Чжоу, как они понимались в Воюющих государствах и раннем ханьском периоде.

кой, длинной до пят юбкой. Чаще всего использовались яркие цвета, в особенности, зеленый, а у царственных особ желтый, золотой, у чиновников красный.

В создании этой одежды могли быть использованы различные типы тканей, таких как: парча, дамасский шелк, хлопок, пряжа, и др., окрашенные красителями из растительных компонентов.

Отличительной чертой ханьфу является его воротник-стойка, правый отворот и пояс. Благодаря плоской выкройке одежда становится широкой и свободной, а владелец выглядит и чувствует себя комфортно.

Для создания ханьфу также были важны символы и орнаменты, взятые из ритуальных китайских традиций, при помощи которых четко разграничивался социальный статус тех, кто носил этот костюм.

Самые большие отличия были у костюмов для ритуальных мероприятий, даосских (монашеских) ханьфу и ханьфу императора и чиновников. На ханьфу знати вышивали солнце, луну, слонов, тигров, драконов, птиц.

На классической одежде ханьфу есть два отворота, перекрещивающихся на передней части костюма. Это называется «Цзяо Лин» (Пересекающийся воротник), который является главной особенностью почти всех азиатских национальных костюмов. Порядок наложения этих двух отворотов очень важен с точки зрения того, кто носит ханьфу, так как пересечение всегда должно находиться на «мужской» или «женской» правой стороне, которая называется «Ю Рэн» (правый фронт). У некоторых этнических групп в Азии костюмы почти идентичны ханьфу, но они предпочитают делать перехлест на левую сторону. Поэтому стиль одежды является важным символом дифференциации и культурной идентичности. Простой способ узнать китайский ханьфу — его воротник имеет форму буквы «У», если посмотреть на платье спереди.

Весь комплект одежды состоит из трех слоев: нижняя сорочка (прим. автора, как нижнее белье), нижняя одежда и верхняя одежда. Три слоя определяют несколько элементов: воротник, подол, рукав, лацкан, пояс и так далее. Среди частых аксессуаров к ханьфу используются носки, накидка и нефритовый ремень.

Существует три основных стиля ханьфу: верхнее платье и рубашка, цельное платье или жакет и брюки. Основной третий тип — верхнее платье и юбка, который чаще всего использовался со времен создания ханьфу и был особенно любим женской половиной населения Китая.

В зависимости от династии и временного исторического периода ханьфу текстура и плотность тканей варьируется от полупрозрачных шелковых халатов до мантй, напоминающих японское кимоно. Ханьфу на протяжении тысячелетий был основой для одежды, к нему лишь добавлялись детали, соответствующие времени.

Как представитель национальных костюмов, содержащих традиционную китайскую культуру и исторический фон, ортодоксальный ханьфу когда-то был известен своим богатым культурным подтекстом, необычайным шармом и изысканной технологией



Рис. 1. Костюмы времен династии Хань



Рис. 2. Императорская одежда времен династии Тан вышитая золотой нитью

производства. В процветающем процессе возрождения сегодняшнего ханьфу существуют также различные формы применения элементов древнего ханьфу, которые оказывают глубокое влияние на стиль одежды Китая и мир моды сегодня, в то время, когда наиболее мощно развиваются информационные и культурные обмены и увеличивается международная интеграция [4, с. 98].

Стиль ханьфу отражает культурные традиции, социальную мысль и этическую концепцию китайской цивилизации, что способствует разнообразию современного ханьфу. В ханьфу XXI века интегрируются классицизм и модернизм, а особенности и художественные стили ханьфу разных периодов тонко переплетаются в них, становясь совершенно новой формой искусства одежды, соответствующей эстетическому языку новой эпохи.



Рис. 3. Современный костюм ханьфу для молодых пар, вступающих в брак

В процессе развития и воплощения новых форм в модной одежде в настоящее время происходит интеграция элементов ханьфу в современный китайский костюм, за основу которого взяты исторические формы и стиль.

В дизайне современной одежды интерпретации и вариации стилей верха и низа наиболее распространены. Благодаря дизайнерам увеличение в объеме некоторых деталей элементов ханьфу осуществляется для усиления ощущения новизны и дизайна стиля, а сочетание различных цветовых колористических идей, созданных для общего макета, определяют наиболее популярный сейчас упрощенный стиль, случайным образом объединяющий уникальный дизайн широких рукавов и скрытых пряжек, интегрированных в дизайн современного костюма. Это не только завершает облик модной одежды, но и придает ей характерные черты традиционного ханьфу [5, с. 88].

В дизайне современного ханьфу воротник является завершающим штрихом одежды, а также объектом внимания дизайнера. Элегантный и строгий дизайн воротника может подчеркнуть мягкость или силу духа человека, поэтому форма воротника очень важна. Уникальный дизайн выреза горловины ханьфу не встречается в других системах одежды. Вырез ханьфу простирается от шеи сзади до талии, а концы вырезов связаны друг с другом ремешками, которые при завязывании прячутся под одеждой. Этот уникальный дизайн создает элегантное, тонкое, нежное и мягкое эстетическое ощущение. В современном дизайне одежды модельеры-дизайнеры могут использовать метод расширения декольте, чтобы сделать его уровень более очевидным, создавая элегантную и утонченную классическую одежду, отражающую традиционную достойную красоту всего костюма.

Традиционный ханьфу делится на вечерние платья и обычную повседневную одежду. Большинство ханьфу, имеют широкие рукава. В современном мире модной одежды к этому дизайну также присоединились многие известные кутюрье. Элегантная одежда

с длинными рукавами естественным образом создает ощущение легкости. Глубокая интеграция классического и современного стилей, демонстрирует новое чувство изящности и комфорта. Многие дизайнеры ханьфу осознают этот момент и рационально используют его, например, используя широкие манжеты в дизайне одежды и вышивку с китайскими классическими характеристиками во вспомогательном дизайне, что ярко показывает красоту китайского классического искусства.

В настоящее время многие дизайнеры известных модных брендов запустили серию инновационных практик в одежде, предлагая потребителям модные костюмы с элементами ханьфу, чтобы больше людей могли понять культуру народной одежды Хань. В то же время модельеры, такие как известная китайский дизайнер ханьфу Чжу Чжу, творившая в центре дизайна и производства одежды Chuhe Tingxiang в районе Шунь Пекина, производитель ханьфу Guochao зарегистрировавший бренд «Qingshuixi Hanchu», основатель бренда Beautyberry Ван Ютао, основатель бренда Chuhe Tingxiang Чу Ян, известные дизайнеры Ли Юлан, Ван Юаньдун, Ду Цзясян популяризируя древние национальные одежды, вносят свой вклад в продвижение традиционной китайской культуры одежды. Например, в последние годы одежда бренда NE·TIGER (Амурский тигр), основанная дизайнером Чжан Жифэн умело сочетала традиционные стили ханьфу с современными платьями. Используя китайскую одежду в качестве символа, Чжан Жифэн создавала уникальные китайские платья и великолепные костюмы, используя традиционные основы традиционного национального костюма [6, с. 19].

Сегодня культура ханьфу имеет большую историко-художественную ценность, а добавление элементов ханьфу в дизайн современной одежды способствует распространению ханьфу, позволяя большему количеству людей принять, признать и полюбить ханьфу.

Черпая вдохновение из традиционных узоров ханьфу в сочетании с новыми методами кроя, стиль ханьфу, благодаря инновациям в области дизайна, оживляется и в то же время адаптируется к современному образу жизни, став одеждой, которая глубоко интегрирует культурные элементы национальной одежды Хань в современную моду [7, с. 26].

Дизайн одежды ханьфу популярен и в Китае и за его границами, являясь новой формой, которая объединяет эстетику времени и пространства. Автор считает, что это может интегрировать древние элементы ханьфу в элементы современной моды, тем самым объединяя китайский и западный стили одежды.

Китайские традиционные модели одежды в древности всегда отражали стремление людей к лучшей жизни, что проявлялось в аппликациях, вышивках, рисунках и вариантах изготовления и окраски тканей. Элементы традиционного рисунка ханьфу при производстве одежды в наше время стали наиболее разнообразны в дизайне современной одежды, несмотря на то, что модельерами широко используются и классические изображения, пришедшие из глубины времен.



Рис. 4. Жители Пекина в современной одежде ханьфу на улицах Пекина. 2021 год

Кроме того, китайская живопись, китайские стихи и китайская каллиграфия интегрируются в элементы современного орнамента ханьфу и широко используются именно потому, что эстетика национальной одежды больше заботится об абстрактном выражении коннотативной красоты. Например, в дизайне ханьфу любая одежда, шпильки для волос, ожерелья, саше и т. д. могут быть выполнены из переплетенных веток, узоров цветов абстрактно и просто, с использованием различных дизайнерских приемов декорирования ткани и костюма в целом. Дизайн костюма ханьфу, при декорировании аппликациями и вышивками, построен таким образом, что позволяет создавать узоры с современными характеристиками и классическим этническим шармом. Эта концепция гибридного дизайна может быть интегрирована в современный стиль одежды, который внесет ощущение свежести, и поможет ощутить глубину китайской культуры ханьфу. Са-краментальные аксессуары в ханьфу могут сочетаться с современной одеждой, позволяя людям испытывать эстетическое удовлетворение. В последние годы многие известные дизайнерские бренды абстрагировались от традиционных аксессуаров ханьфу и объединили их с современным стилем.

С повышением уровня текстильных технологий инновационные способы производства и окрашивания тканей обогатили традиционную цветовую гамму ханьфу. Сегодня дизайн ханьфу соответствует эстетическим представлениям и привычкам современных людей, подчеркивая высокую чистоту контраста основных тонов. Все оттенки желтого и красного и другие насыщенные цвета дополняют традиционные узоры, дают новую жизнь современному ханьфу, и более конкретно воплощают коннотацию и красоту традиционной культуры.

Автор считает, что такая современная форма дизайна одежды вбирает в себя преимущества разных национальных культур в дизайне национального костюма, сохраняет свои особенности, является инклюзивной, формирует новый стиль, соответствующий особенностям времени.

Ткани для традиционного ханьфу, изготавливаемые в Китае, в основном имеют характеристики хорошей воздухопроницаемости и мягкости текстуры,

типичными представителями которых являются натуральные лен и шелк. Благодаря инновациям в области современных текстильных технологий и дизайна тканей, в производстве современного ханьфу широко используются новые текстильные материалы, которые уже, по своим характеристикам заменяют старомодные ткани, такие как хлопок, шифон и т. д., идеально подходящие для человеческого тела. Кроме того, современные ткани недорогие, и экологически чистые, что соответствует концепции современного дизайна одежды. Такие ткани даже в дизайне современного нижнего белья и пижам, не только повышают комфорт при ношении современной одежды, но и придают красоту пышным формам [8, с. 126].

В культуре ханьфу сосредоточены восточные исторические общепринятые концепции, такие как умеренность, умиротворенность и чувство собственного достоинства. Поэтому китайский ханьфу обычно приобретает простые формы кроя. Кроме того, в традиционном комплекте костюма ханьфу используются, халаты, прямые и расклешенные юбки, и другие фасоны, что коренным образом определяет отличие ханьфу от другой одежды.

Традиционный ханьфу имеет относительно строгие требования и ограничения в отношении цвета, узора, фасона и т. д.

При разработке современного вида одежды дизайнеры не всегда строго придерживаются общепринятой структуры костюма, а принимают концепцию дизайна, которая отражает общую историческую коннотацию ханьфу. Эта концепция дизайна не только обеспечивает более разумную функциональность современной одежды, но и отражает красоту и строгость форм китайского костюма.

В наши дни люди склонны считать простоту красотой. В дизайне современного ханьфу также постоянно используется такое понятие, как простота конструкции. Чтобы сделать ханьфу более удобным для ношения, дизайнеры часто добавляют в качестве дополнительных элементов несколько карманов для хранения или застежки «молнии», а иногда юбка и верхняя часть костюма сшиваются вместе, что не предполагает традиционный ханьфу. С точки зрения

культурного наследия, такой вид дизайна не является принципиально традиционным ханьфу, но его удобство и эстетика облегчают людям понимание традиционного ханьфу и легче принимаются потребителем.

Для большинства покупателей одежда с элементами ханьфу имеет значение не только в смысле защиты от внешних природных факторов, но в большей мере в ностальгии по традиционной культуре национального костюма. Очевидно, что для исследователей дизайна современной системы ханьфу необходимо учитывать историю, культуру Китая и все ключевые аспекты современной моды сочетающей в себе историческое наследие и развитие дизайнерской мысли в области проектирования и производства современной одежды [9, с. 140].

Данной работой автор не только активно представляет превосходную традиционную культуру одежды, но и подвигает современных продвинутых дизайнеров стремиться к инновациям и сочетанию их с научными новейшими стратегиями развития. Кроме того, создание одежды, являющейся внешним проявлением культуры, помогает дизайнерам выступать за развитие духовной составляющей цивилизации в ханьской культуре исторического костюма.

Цель возрождения ханьфу заключается в том, чтобы сформировать новый стиль одежды путем интеграции современного искусства. Разнообразный дизайн поддерживается и пользуется спросом у любителей ханьфу, что делает возрождение ханьфу все более и более популярным.

Рассматривая интеграцию искусства древнего костюма в современную форму, ханьфу не повторяет традиционные культурные элементы и не копирует иностранную культуру или элементы одежды, а превращает их в новый культурный стиль, чтобы потребители могли почувствовать традиционную культуру одежды Китая.

В то же время ношение одежды с историческими корнями, показывает, что новый дизайн не только вводит некоторые элементы, идущие в ногу со временем, но и способствует разнообразию современного костюма ханьфу.

Таким образом, в статье были освещены вопросы, связанные с возрождением, как самого исторического костюма, так и современных элементов ханьфу. Знание истории и технологических особенностей создания этого вида костюма может помочь модельерам расширить разнообразие стилей и обогатить культурную коннотацию дизайна одежды. Создатель костюма может не только исследовать оригинальные элементы дизайна, но и открывать новые, связанные формы художественного выражения, идущие в ногу со временем.

Список литературы

1. Ван Вэньшань Спортивная одежда. Взаимопроникновение культур Европы и Китая // Вестник молодых ученых СПбГУПТД. 2020. № 2. С. 117. URL: http://publish.sutd.ru/docs/content/vesnik_mu_2_2020.pdf
2. Ван Вэньшань Традиции и современность в дизайне спортивной одежды Китая: сборник статей «Изобразительное, декоративно-прикладное искусство и дизайн: традиции и современность». Часть 2, 2020. С. 29–34.
3. Ван Вэньшань, Петрова Е. И. Использование авторского декора в костюме: сборник трудов Всероссийского конкурса «Инновационные научные исследования в современном мире». 2021. С. 127–132.
4. Мэн Сюли Предварительное исследование о возрождении ханьфу. Пекин: Изд-во Feitian, 2011. № 11. С. 98–99.
5. Чжан Цзяо Национальное культурное наследие и применение современного дизайна одежды в стиле ханьфу // Технология окрашивания и отделки. 2016. № 11. С. 87–88
6. Го Фэнцю Исследование и анализ применения китайских элементов брендом NE. TIGER (Амурский тигр). 2014. № 9. С. 19
7. Лю Да Влияние и проникновение маньчжурской культуры на инновационный дизайн современных моделей // Wool Textile Technology. 2019. № 1. С. 24–28
8. Дай Ю, Ци Сюэмэй Инновационное применение элементов ханьфу в современном дизайне одежды // Fashion Color. 2019. № 3. С. 126.
9. Исследование Чжао Явэя по выбору ценностей в условиях культурного разнообразия. Хэбэй: Изд-во Уханьского университета (Yanshan University), 2015. С. 131–154

Wang Wenshan, O. A. Khoroshilova

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

HANFU NATIONAL COSTUME AS A FACTOR IN THE HISTORICAL DEVELOPMENT OF THE CHINESE STYLE OF CLOTHING AND ITS INTEGRATION INTO MODERN FASHION

Being a kind of the first and main clothing of the Chinese nation, hanfu records the changes and development of Chinese civilization and the historical development of the country's culture. At a time when the expression of clothing culture has become more open, the modern hanfu costume has combined various cultural elements and styles of clothing, making it more diverse and colorful. The richness of modern hanfu art not only reflects the dominant aesthetics of the Chinese nation, but also extracts the essence of traditional Chinese hanfu elements in different time historical periods. The article interprets the prosperity and development of modern hanfu from the point of view of the integration of art into national clothing. The presented work explores the artistic expression of hanfu, corresponding to the aesthetics of the time of the great dynasties, analyzes modern hanfu, combining various cultural elements, and gives a direction for the development of new forms and styles in Chinese clothing culture.

Keywords: China, hanfu art, traditional costume culture, fusion art, ancient Chinese dynasties, integration.

References

1. Wang Wenshan Sportivnaya odezhda. Vzaimoproniknoveniye kul'tur Yevropy i Kitaya [Sportswear. Interpenetration of cultures of Europe and China] // Bulletin of young scientists of SPbGUPTD2020. № 2. p. 117. URL: http://publish.sutd.ru/docs/content/vestnik_mu_2_2020.pdf (in Rus.).
2. Wang Wenshan Traditsii i sovremennost' v dizaine sportivnoy odezhdy Kitaya [Tradition and Modernity in Chinese Sportswear Design]: collection of articles «Fine, decorative and applied arts and design: traditions and modernity». Part 2, 2020. pp. 29–34 (in Rus.).
3. Wang Wenshan, Petrova E. I. Ispol'zovanie avtorskogo decora v kostyume [Using the author's decor in a costume]: collection of works All-Russian competition «Innovative scientific research in the modern world», 2021. pp. 127–132 (in Rus.).
4. Men Syuli Predvaritel'noe issledovanie o vrozozhdenii hanfu [Preliminary study on the revival of Hanfu]. Beijing: Feitian Publishing, 2011. No. 11. pp. 98–99.
5. Chzhan Czyao Nacional'noe kul'turnoe nasledie i primenenie sovremennogo dizajna odezhdy v stile hanfu [National cultural heritage and the application of modern Hanfu clothing design // Dyeing and finishing technology. 2016. No. 11. pp. 87–88
6. Go Fencyu Issledovanie i analiz primeneniya kitajskih elementov brendom NE Research and analysis of the application of Chinese elements by the NE brand. TIGER (Amur tiger). 2014. No. 9. p. 19
7. Lyu Da Vliyanie i proniknovenie man'chzhurskoj kul'tury na innovacionnyj dizajn sovremennyh modelej [Influence and penetration of Manchu culture on the innovative design of modern models // Wool Textile Technology. 2019. No. 1. pp. 24–28.
8. Daj Yu., Ci Syuemej Innovacionnoe primenenie elementov hanfu v sovremennom dizajne odezhdy [Innovative application of Hanfu elements in modern fashion design] // Fashion Color. 2019. No. 3. p. 126.
9. Issledovanie Chzhao YAveya po vyboru cennostej v usloviyah kul'turnogo raznoobraziya [Yawei's research on value selection under cultural diversity]. Hebei: Yanshan University Press, 2015. pp. 131–154

УДК 7.044 DOI 10.46418/2079-8202_2022_2_4

А. А. Горбунова

Санкт-Петербургский государственный университет промышленных технологий и дизайна
191186 РФ, Санкт-Петербург, Большая Морская, 18**ДИПЛОМАТИЧЕСКИЕ ПРИЕМЫ РОССИЙСКИХ ДЕЛЕГАТОВ В КОНСТАНТИНОПОЛЕ И ИХ ОТРАЖЕНИЕ В ОТЕЧЕСТВЕННОМ ИСКУССТВЕ XVIII ВЕКА**

© А. А. Горбунова, 2022

В статье рассматриваются изображения приемов русских дипломатов при дворе османского султана, созданные отечественными мастерами в XVIII веке. Представленные живописные и графические произведения соотносятся с историческими событиями, при этом делается попытка уточнить время и обстоятельства создания некоторых из них. Исследуется композиционная схема работ, определяются их изобразительные источники, а также анализируется их художественное своеобразие.

Ключевые слова: дипломатические приемы, русское искусство XVIII века, дипломатический церемониал, русское посольство в Константинополе.

В русском изобразительном искусстве XVIII в. среди произведений исторического жанра существуют работы, представляющие приемы дипломатических посольств. В частности выделяются произведения, запечатлевшие приемы российских послов в Константинополе — у турецкого султана или великого визиря. Эти редкие изображения еще не становились предметом внимания специалистов, возможно в силу своего скромного положения среди остальных исторических произведений. Между тем, они интересны как с точки зрения изучения посольской тематики в изобразительном искусстве, так и с точки зрения изучения русско-османских дипломатических контактов и их отражения в живописи и графике.

Для рассмотрения русско-турецкой посольской тематики в произведениях отечественных художников XVIII в. представляется важным:

- соотнести изображения с историческими событиями и попытаться уточнить время и обстоятельства их создания;
- исследовать композиционную схему изображений и по возможности определить их изобразительные источники;
- проанализировать художественное своеобразие рассматриваемых работ.

В период XV–XVII вв. российские посольские делегации не единожды прибывали в столицу Османской империи. Однако систематические дипломатические отношения между Россией и Оттоманской Портой установились лишь в начале XVIII в., когда в Константинопольский мирный договор 1700 г. была внесена статья об учреждении постоянного русского посольства в Стамбуле [9, с. 16–18]. В феврале 1702 г. в османскую столицу прибыл первый постоянный посол России граф П. А. Толстой (1645–1729). Его главной задачей являлось поддержание мира между двумя государствами. Однако сохранявшееся напряжение в русско-турецких отношениях привело к очередной войне 1710–1713 гг. и временному прекращению

дипломатической миссии, восстановленной только в 1718 г. Далее дипломатические отношения между Россией и Портой на протяжении XVIII в. пресекались в военное время, в периоды 1734–1739, 1768–1774 и 1787–1791 гг.

Российские дипломаты в ранге посла или чрезвычайного посланника и их свиты прибывали на прием к великому визирю Порты, и только после того некоторые из них удостоивались аудиенции у турецкого султана¹. Дипломатические приемы, как у великого визиря, так и у падишаха, отличались сложным церемониалом, в котором регламентировалось практически все — маршрут торжественных процессий, одежда участников церемоний, их речи, поведение, количество и состав посольских даров и другое. Прежде чем обратиться к живописным изображениям посольской тематики, кратко опишем церемониальную традицию приема иностранных послов при турецком дворе. Важно отметить, что на протяжении столетий, до XIX в. эта традиция практически не менялась, а это значит, что рассматриваемые ниже полотна изображают практически одни и те же действия и ситуации.

Приемы иностранных делегаций совершались на территории константинопольского дворцового комплекса Топкапы. Проходя на территорию дворца через внешние ворота Баб-и Хумаюн, посланники оказывались в первом дворе, где располагались финансовые ведомства, монетный двор и архив. Следуя далее, через ворота Баб-и Селам, гости оказывались во втором дворе, где находилось здание Дивана — Совета Империи, султанская канцелярия Диван-и Хумаюн и государственная казна. Здесь посольская делегация приглашалась в зал заседания Дивана, где проходила церемония встречи великого визиря и гостей. По случаю визита иностранных посланников великий визирь

¹ Султан не принимал дипломатического представителя, занимавшего невысокий пост или дипломата, прибывшего без подходящих даров.



Ил. 1. Неизвестный художник. Русское посольство в Константинополе. I пол. XVIII в. Холст, масло. 61x88,5. Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург.

(садразам) устраивал торжественный обед в зале Куббе-алты или, как его называли послы, «зал с куполом». Там накрывали пять столов; посланники крупных и сильных держав обедали за столом с великим визирем, дипломаты рангом ниже сидели за столами вместе с командующим флотом (капудан-паши), министром иностранных дел (реис-эфенди), министром финансов (дефтердаром) и тайным секретарем султана (нишанджи). Остальные члены свиты обедали в смежной комнате. Примечательно, что место для сидения посла или посланника было ниже, чем софа садразама; послу предлагался стул со спинкой и подлокотниками или кресло (сандалье), а посланникам — обыкновенный табурет (искемле) [12, с. 184].

После церемониального обеда иностранных дипломатов у великого визиря и перед аудиенцией у султана членам посольской свиты дарили «почетные одеяния» — дорогие шубы и кафтаны, называемые хиляты. Они различались в зависимости от статуса и ранга дипломатического представителя. Для послов предназначались самые дорогие хиляты — хасс-уль-хасс, сшитые из парчи и подбитые мехом соболя или рыси, и фередже, сшитые из шерстяного сукна и подбитые мехом горностая. Представители рангом ниже удоставались кереке — бархатного кафтана, расшитого шелком, но без меха. Более скромным хилятом считался серазер, сшитый из разноцветной парчи, украшенной золотой и серебряной вышивкой, а самым простым был кафтан из шерстяной ткани [12, с. 184]. После обряда облачения в «почетные одеяния» дипломаты были обязаны сдать свое оружие, и только тогда допускались в тронный зал султана. В целях безопасности падишаха, а также в знак уважения их поддерживали

за локти или за полы одежды старшие дворцовые привратники (капиджи-баши). Так, российский посол Н. В. Репнин и члены его свиты перед входом к султану были взяты под руки капиджи-башиями [1, л. 39]. А для российского посла М. И. Голенищева-Кутузова было сделано исключение: перед входом в тронный зал он «не был взят под руки капиджи-башиями, как было сие прежде, да и последовавшие за ним из свиты его... капиджи-башиями только за шубы и кафтаны придерживаемы были... таковое было особое Султанское повеление» [12, с. 180]. Аудиенция у султана длилась обычно недолго — высказывались взаимные приветствия или прощания (по прибытии или отъезде дипломатов), подтверждалось заключение мирных договоров; политические вопросы не обсуждались. Важным элементом аудиенции эмиссаров у султана было вручение им грамот, адресованных их монархам или правительствам. Это могли быть султанская грамота (наме-и хумаюн) или ответное послание (джеваб-наме) [11, с. 52].

До наших дней дошло всего несколько изображений приемов российских посольских делегаций при дворе османского султана и у великого визиря. Их авторство не определено, а датировка чаще всего носит весьма приблизительный характер. Рассмотрим их подробнее.

В собрании Государственного Эрмитажа хранится живописная работа неизвестного автора под названием «Русское посольство в Константинополе», датированная первой половиной XVIII в. (ил. 1). На полотне изображен зал Куббе-алты или «комната под куполом». Вдоль стены, завершающейся наверху полуциркулярной аркой, на высокой скамье, обитой красным сукном,

расположился великий визирь, окруженный вельможами в традиционных турецких одеждах. На стене над фигурой визиря — небольшое решетчатое окно, в него султан наблюдал за ходом совещания Дивана. В левом нижнем углу полотна представлена группа российских делегатов, одетых в европейское платье. Они обступили одного сидящего на табурете, по всей видимости, российского посланника. Все человеческие фигуры на полотне представлены в процессе активного диалога: они развернуты в разных направлениях, головы некоторых наклонены, руки запечатлены в выразительном жесте. Попробуем рассмотреть эрмитажное полотно в сравнении с работами посольской тематики, созданными в XVIII в. европейскими мастерами.

Во французском искусстве первой трети столетия среди посольских художников особенно примечателен Жан Батист Ван Мур (1671–1737). В историю европейского искусства он вошел, прежде всего, как автор костюмированных изображений обитателей Османской империи. В 1699 г. Ван Мур прибыл в Константинополь в составе французской дипломатической миссии под началом посла Шарля д'Аржанталя де Ферриоля. В 1711 г. г-н де Ферриоль покинул Стамбул, но Ван Мур остался официально в составе французского посольства, работал при послах маркизе де Аллере и маркизе Жан-Луи Дюссон де Боннаке. До нас дошла одна из работ Ван Мура, посвященная пребыванию де Боннака на посту французского посла — «Прием французского посла де Боннака султаном Ахмедом III» (1724, Частное собрание). В 1724 г. на пост посла Франции в османскую столицу прибывает виконт Жан-Батист Луи Пикон д'Андрезель, для которого художник также выполнил несколько полотен. Среди них — «Обед, данный в честь французского посла д'Андрезеля великим визирем от лица султана Ахмеда III» (1724, Музей изобразительных искусств в Бордо) и «Французский посол д'Андрезель во время аудиенции у султана Ахмеда III» (1724, там же). Примечательно еще одно полотно, авторство которого приписывается Ван Муру — «Представление детей виконта д'Андрезеля, посла Франции при Высокой Порте, великому визирю Ибрагим-Паше» (1724, частное собрание, Париж). Исследователь творчества Ван Мура О. В. Нефедова подвергает сомнению принадлежность этой работы его кисти: «Незнание автором законов перспективы и неумелая передача объема предметов позволяют подвергнуть сомнению авторство Ванмура. Следует заметить, что с исторической точки зрения изображение на картине также не соответствует действительности — церемония приема сыновей посла происходила во дворце великого визиря недалеко от Топкапы, а не в зале заседания Имперского Совета, как показано на картине» [7, с. 101–102]. Так или иначе, полотно «Представление детей виконта д'Андрезеля» обнаруживает наибольшее сходство с эрмитажным полотном «Русское посольство в Константинополе». На обеих картинах изображен сводчатый зал заседания Дивана, где на высокой скамье, вдоль стен расположились турецкие сановники. В центре — великий визирь, на обеих картинах он изображен в одном и том же

костюме — парчовом серебристо-белом кафтане, отороченном соболиным мехом, и в таком же парчовом колпаке, расшитом золотом. Слева от великого визиря (известно, что слева в Турции — самое почетное место) мы видим двух кадиаскеров — верховных судей империи; остальные высокопоставленные чиновники (капудан-паша, реис-эфенди, нишанджи, дефтердар) сидят поодаль, с двух сторон от садразама. Здесь же стоят драгоманы — дворцовые переводчики. Французская посольская свита представлена художником спиной к зрителю: дипломаты разделены на две группы и расположены симметрично по обе стороны от центральной оси композиции. Российские делегаты представлены более компактно, в левом нижнем углу эрмитажного полотна, также спинами к зрителю. По своему композиционному построению обе работы практически идентичны: полуциркульные арки зала Дивана делят изображение на три части; композиционным центром выступает фигура великого визиря, точкой схода перспективных линий является его лицо. Впрочем, перспективные построения в картине «Представление детей виконта д'Андрезеля» действительно не вполне точны, в отличие от эрмитажного полотна, где линейная перспектива выверена очень тщательно. С точки зрения живописных свойств «Русское посольство в Константинополе» отличается от французского полотна большим цветовым разнообразием и более тщательной светотеневой моделировкой объемов и в целом по мастерству художественного исполнения превосходит «Представление детей виконта д'Андрезеля».

Как известно, в Стамбуле Жан Батист Ван Мур исполнил работы, изображающие аудиенции не только французских послов, но также и венецианского посла Франческо Гритти (1725 г.) и голландского посла Корнелиса Калькоена (1727 г.) [7, с. 102–103]. Вполне возможно, что французский мастер имел прямое или косвенное отношение к созданию и эрмитажной картины. Впрочем, доказательств этому не нашлось. Скорее всего, картина «Русское посольство в Константинополе» создавалась не под прямым влиянием Ван Мура, а под влиянием его подражателей, которых было не мало. Так, О. В. Нефедова упоминает о неких копиях, созданных неизвестным немецким мастером с полотен Ван Мура (например, изображение аудиенции посла Священной Римской империи Дамиана Хьюго фон Вирмонда у турецкого султана) [7, с. 104].

Теперь попытаемся идентифицировать личность русского эмиссара на эрмитажном полотне. Как уже было сказано, делегатам в ранге посла на приеме у великого визиря предоставлялось кресло, а чрезвычайным посланникам — низкий табурет. Именно такой табурет виден на эрмитажной картине — на нем сидит один из членов российской делегации. Следовательно, на картине изображена сцена приема российского посланника или резидента, но не посла. Принимая во внимание, что эрмитажное полотно обладает сильным сходством с картиной «Представление детей виконта д'Андрезеля», а также с остальными картинами Ван Мура, изображающими приемы посольских делегаций



Ил. 2. Неизвестный художник. Прием русского посла турецким султаном. Сер. XVIII в. Холст, масло. 96,5x122,5. Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург.

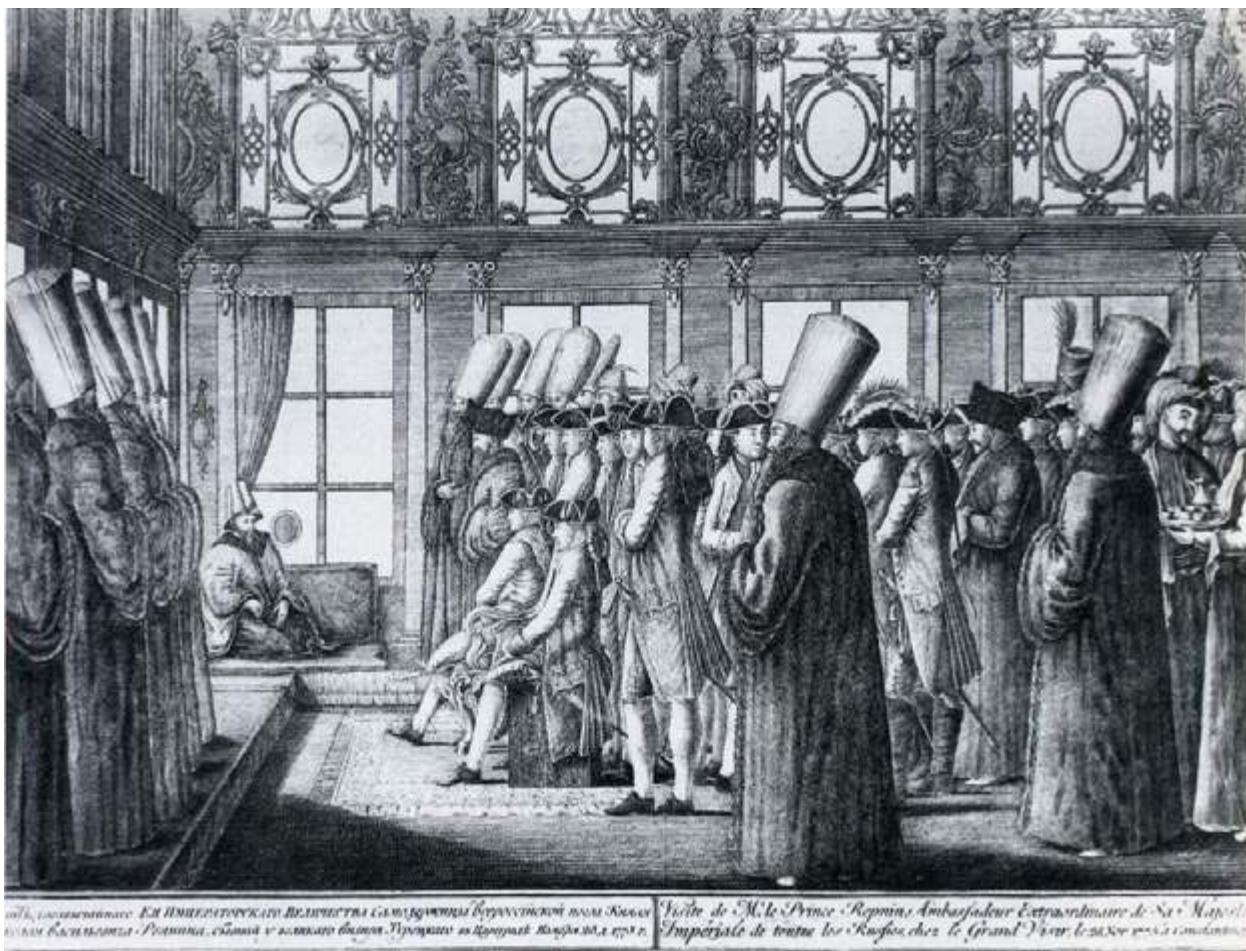
у великого визиря², можно предположить, оно также было выполнено в это время, то есть в 1724–1727 гг. Примечательно, что как раз в 1724 г. как минимум дважды российские дипломаты имели аудиенцию у великого визиря. 12 июня 1724 г. российский резидент И. И. Неплюев (1693–1773) «заключил под медиацию того посла маркиза де Бонака, о персидских делах трактат, а теми разменялся с самим визирем Ибрагим-Пашею» [6, с. 118]. Речь идет о Стамбульском договоре 1724 г. о разделе сфер влияния России и Турции на Кавказе. Позднее, в сентябре 1724 г. в Константинополь из России в ранге чрезвычайного посланника направился граф А. И. Румянцев (1680–1749): «Будучи награжден от Императора за понесенные им труды чином генерал-майора, отправлен он в характере чрезвычайного посланника в Царьград с ратификацией Российского Двора на заключенный июня 12 того же года с Портою Оттоманскою о Персидских делах трактат» [3, с. 226]. Очевидно, Румянцев также удостоился визита у великого визиря, так как посланники, прибывавшие для обмена ратификационными грамотами, также принимались у садразама или султана [11, с. 52]. В церемониальном кодексе Порты на приеме у великого визиря рангу И. И. Неплюева и А. И. Румянцева вполне мог соответствовать табурет-искемле, какой представлен на эрмитажном полотне. Еще один примечательный

факт: «Как французский в Константинополе посланник маркиз де Бонак весьма участвовал в постановлении сего договора, то Румянцев и уполномочен был тогда от Государя возложить на него знаки ордена Св. Андрея Первозванного, украшенные бриллиантами» [3, с. 226]. Вполне вероятно, что участливые действия де Боннака в отношении политики России и его награждение орденом Св. Андрея Первозванного повлекли за собой дружественные контакты между французским и российским посольствами — появление в России своей посольской картины, схожей с полотнами Ван Мура, могло быть следствием именно этих контактов.

Таким образом, можно предположить, что полотно «Русское посольство в Константинополе» было создано в подражание работам Ван Мура около 1724 г. Если эта датировка правомерна, тогда вероятнее всего, на картине изображен российский резидент И. И. Неплюев или чрезвычайный посланник граф А. И. Румянцев в момент подписания или ратификации Стамбульского договора 1724 г.

Еще одно полотно из собрания Государственного Эрмитажа — «Прием русского посла турецким султаном» (ил. 2). Его автор также неизвестен, а датировка приблизительно — середина XVIII в. Как и картина «Русское посольство в Константинополе» эта работа была выполнена под влиянием творчества Ван Мура; по композиции она идентична работам французского художника, таким как «Прием французского посла де Боннака султаном Ахмедом III» (1724–1725, Частное собрание) и «Голландский посол Корнелис Калькоен во время аудиенции с султаном Ахмедом III в зале Арз Одаси во дворце Топкапы» (1727, Рейксмузеум). Это эрмитажное полотно изображает тот же самый

² См., например, Ж. Б. Ван Мур «Обед, данный в честь французского посла д'Андрезеля великим визирем от лица султана Ахмеда III» (1724, Музей изобразительных искусств. Бордо) или «Обед, данный в честь голландского посла Корнелиса Калькоена великим визирем от лица султана Ахмеда III» (1727, Рейксмузеум).



Ил. 3. Бугреев И.Е. Аудиенция русского посла кн. Н.В. Репнина у турецкого визиря в Константинополе. 1775. Гравюра из книги Я.И. Булгакова «Российское посольство в Константинополь 1776 года...».



Ил. 4. А. де Фаврэ. Прием французского посла великим визирем в Константинополе. Сер. XVIII в. Холст, масло. Музей военно-морского флота, Марсель.

аудиенц-зал Арз Одаси, практически без отличий от полотен Ван Мура изображено его декоративное убранство. Перед софой султана происходит передача султанской грамоты наме-и хумаюн или послания джеваб-наме из рук великого визиря в руки российского дипломата. Последний одет в парчовое «почетное одеяние», но мех как отличительный признак ранга посланника, на полотне не разглядеть; никаких признаков, которые позволили бы точнее определить событие, пока что не удалось обнаружить.

Вторая половина XVIII в. ознаменовалась блестящими победами России над Османской Портой. Окончание русско-турецкой войны 1768–1774 гг. было отмечено подписанием 10 (21) июня 1774 г. Кючук-Кайнарджийского мирного договора. В 1775 г. для обмена ратификационными грамотами в Константинополь был отправлен князь Н. В. Репнин (1734–1801) в ранге чрезвычайного и полномочного посла. 28 ноября (9 декабря) 1775 г. состоялась аудиенция посольства Репнина у великого визиря Порты: «Князь Репнин вручил Визирю грамоту Императрицы; тот принял ее стоя и положил ее на подушку возле себя. Тогда Посол и Визирь сели в одно время, последний на софу, первый против него на креслах. Визирь приветствовал Посла, навещаясь о состоянии его здоровья. Исполнив с обеих сторон обыкновенные участия, Князь Репнин в произнесенной речи объявил Визирю причину своего посольства» [2, с. 216]. Аудиенция посла у великого визиря запечатлена на гравированном листе (ил. 3), иллюстрирующем описание посольства И. В. Репнина в Константинополь, изданное в 1777 г. маршалом посольства Я. И. Булгаковым (1743–1809) [4]. Автором гравюры оказался Иван Евстафьевич Бугреев (1745 — после 1796) — малоизвестный сегодня, но довольно востребованный в свое время гравер. В ходе исследования выяснилось, что для выполнения гравюры «Визит Николая Васильевича Репнина у великого визиря» Бугреев использовал композицию, созданную французским посольским художником Антуаном де Фарэ (1706–1798). Фарэ с 1755 по 1768 гг. находился в Константинополе при послах Шарле Гравье де Верженне и графе Франсуа-Эмануэле Сен-Присте [13, р. 85–89]. Там он выполнил несколько работ, среди которых — «Прием французского посла Великим визирем в Константинополе» (ил. 4). Как именно русский мастер познакомился с этой композицией — оригиналом или копией — неизвестно, однако очевидно, что именно она послужила изобразительным источником для гравюры И. Е. Бугреева. Впрочем, гравер все же внес в нее свои корректировки. В частности он изобразил Репнина не на табурете, как французского дипломата изобразил Фарэ, а в кресле, соответствующем статусу посла державы-победительницы. Рядом с Репниным, сидя на табурете, представлен, по всей видимости, маршал посольства Я. И. Булгаков. Кроме того, Бугреев исключил из композиции сверток с «почетными одеяниями», который Фарэ изобразил на полу, перед посольской свитой; гравер несколько изменил позы и ракурсы остальных участников аудиенции, а также уделил больше внимания убранству помещения — ор-

наментальный фриз на стенах зала придает гравюре больше изящества. В остальном композиции А. де Фарэ и И. Е. Бугреева практически идентичны.

1 (12) декабря 1775 г. состоялась аудиенция Н. В. Репнина у турецкого султана Абдул-Хамида I: «Посол введен потом в тронную двумя Капиджи-Башиями, в сопровождении шестнадцати чиновников, с ним прибывших, и в предшествовании Переводчика Порты. Сделав три поклона, он произнес речь и поднес грамоту, которую принял Капитан-Паша³, вручив оную визирю, а последний положил ее возле султана. Драгоман Порты перевел речь, и султан Абдул Гамид сказал громким голосом несколько слов визирю, который отвечал послу: «что Его Императорское Величество, Всемилостивейший Государь Император, Прибежище Света, повелел мне известить вам, что есть Его Императорская воля, дабы мирный трактат, заключенный между его империею и империею Российскою, был навсегда сохранен и исполнен» — драгоман Порты перевел эти слова, и посол, поклонясь султану, вышел из аудиенц-камеры со своею свитою» [2, с. 218–219].

Этот непродолжительный визит изображен на втором гравированном листе Бугреева из издания Я. И. Булгакова — «Аудиенция чрезвычайного и полномочного Ея Императорского Величества Самодержицы всероссийской посла Князя Николая Васильевича Репнина у Турецкаго Султана, 1775 г.» (ил. 5). Данная композиция отличается от посольских работ, созданных подражателями Ван Мура. По всей видимости, изображен все тот же аудиенц-зал, но с другого ракурса, так, что софа султана оказалась в правой части композиции. Левую часть полностью занимают члены посольской свиты и турецкие придворные, их сопровождающие. Перед султаном, чуть наклонившись, стоит капудан-паша, с длинной черной бородой, в турецкой парчовой шубе и темном колпаке. Рядом с ним представлен князь Н. В. Репнин в шляпе-треуголке и в парчовой шубе хасс-уль-хасс, подбитой мехом соболя (это видно по мастерски переданным переливам такни и темному тону меха). Рядом, вероятно, — маршал посольства, в шубе фередже, подбитой светлым мехом горносталя. «Почетные одеяния» на гравюре изображены вполне достоверно, что имеет особенное значение — богатство этих одежд демонстрировало уважение, которое выказывали турки русским-победителям. В реляции к императрице Екатерине II от 4 декабря 1775 г. Н. В. Репнин делает особый акцент на том, что в сравнении с предыдущим посольством А. И. Румянцева 1740–1741 гг. ему было оказано больше почестей, в том числе в отношении подаренных шуб: «В церемониале аудиенции у Султана следующие перемены против прошлого были: <...> шубы даны три маршалу и секретарям посольства, коим перед сим были кафтаны. Моя же шуба покрыта парчею» [10, с. 530–531].

Определить произведение, которое послужило Бугрееву изобразительным источником при выполнении этой гравюры, к сожалению, не удалось. Вероятно,

³ Имеется в виду капудан-паша — командующий турецким флотом.



Ил. 5. Бугреев И.Е. Аудиенция русского посла князя Н.В. Репнина у османского султана Абдул-Хамида I 1 декабря 1775 года. Гравюра из книги Я.И. Булгакова «Российское посольство в Константинополь 1776 года...».



Ил. 6. Неизвестный художник. Прием русского посольства князя Н.В. Репнина турецким султаном. Конец XVIII в. Холст, масло. 67,5x85. Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург.

оно и не сохранилось. Некоторое сходство отмечается при сравнении гравюры с еще одним полотном А. де Фаврэ «Аудиенция Шарля де Вердженна у султана Османа III в 1755 году». Композиция Фаврэ больше напоминает аналогичные сцены на полотнах Ван

Мура — все тот же аудиенц-зал, где слева — софа султана, а справа — посольская свита в сопровождении турецких придворных. Фигуры капудан-паши и посла Ш. де Вердженна, их ракурсы и одежды во многом подобны фигурам того же сановника и российского посла

на гравированном листе Бугреева. В 1771 г. работа Фаврэ была представлена на парижском салоне, где ее отметил Д. Дидро как точно передающую событие, не оценив при этом композиционное построение [5, с. 265].

В собрании Государственного Эрмитажа хранится полотно неизвестного отечественного автора «Прием русского посольства князя Н. В. Репнина турецким султаном» (ил. б). Оно в точности повторяет одноименную композицию И. Бугреева — идентично изображение убранства аудиенц-зала, количество участников церемониала, их места и позы. Однако маловероятно, что это и есть образец, который использовал Бугреев. С точки зрения художественного мастерства эта картина уступает всем рассмотренным ранее работам: моделировка объемов выполнена весьма неумело, бросается в глаза и непрофессиональное, несколько архаичное исполнение лиц и рук исторических персонажей — все указывает на отсутствие у автора картины профессиональной художественной выучки. Особенно смущает одна деталь — европейская шляпа-треуголка на голове капудан-паши — турецкого вельможи с длинной черной бородой, застывшего в поклоне перед султаном. Эта явная ошибка художника указывает на то, что он был плохо знаком с костюмом османских сановников, не видел других посольских изображений и вероятно ориентировался только на гравюру Бугреева, где колпак капудан-паши изображен очень обобщенно и действительно напоминает европейскую шляпу.

Итак, были рассмотрены несколько живописных и гравированных изображений, представляющих аудиенции российских эмиссаров у великого визиря и султана Порты. Все они создавались под прямым или опосредованным влиянием французского посольского художника Ж. Б. Ван Мура. До начала XIX в. османский церемониал приема иностранных послов сохранял консервативный характер, не менялся ни порядок действий, ни речи, ни положение участников во время аудиенций. Это определило подобие всех изображений посольской тематики, созданных в XVIII в. Необходимо учесть тот факт, что не все иностранные миссии имели в своем составе художников, а среди тех посольских живописцев, кто все же прибывал в Стамбул, лишь единицы оказывались во дворце Топкапы⁴. Поэтому

⁴ Так, например, есть свидетельство о том, что Ж. Б. Ван Мур однажды посетил султанский дворец, а вот А. де Фаврэ никогда там не был. Об этом см.: 1. Нефедова О. В. Творчество Жана-Батиста Ванмура (1671–1737) и проблема ориентализма в западноевропейской живописи XVIII века:

копирование однажды найденной Ван Муром изобразительной схемы оказалось выходом из положения для тех, кто не имел возможности быть очевидцем события. По образцам Ван Мура, внося некоторые изменения, соответствующие описаниям очевидцев, создавали свои работы и русские мастера.

Список литературы:

1. АВПРИ. Ф. Сношения России с Турцией (Ф. 89). Оп. 89/8, 1775. Д. 446. Л. 32–42.
2. Бантыш-Каменский. Д. Н. Биографии российских генералиссимусов и генерал-фельдмаршалов. Ч. 2. СПб.: типография Третьего Департамента Министерства Государственных Имуществ, 1840. 268 с.
3. Бантыш-Каменский Д. Н. Деяния знаменитых полководцев и министров, служивших в царствование Государя Императора Петра Великого: с портретами их. Ч. 2. М.: Типография С. Селивановского, 1821. 274 с.
4. Булгаков Я. И. Российское посольство в Константинополь 1776 года. С гравированными фигурами. СПб.: при Императорской Академии наук, 1777. 94 с.
5. Дидро Д. Салоны. В 2-х томах. Т. 2. М.: Искусство, 1989. 399 с.
6. Неплюев И. И. Записки Ивана Ивановича Неплюева (1693–1773). СПб.: Типография А. С. Суворина, 1893. 197 с.
7. Нефедова О. В. Творчество Жана-Батиста Ванмура (1671–1737) и проблема ориентализма в западноевропейской живописи XVIII века: дис. ... канд. искусств. — М., 2009. — 183 с.
8. Петросян Ю. А. Российская историография Османской империи XVIII–XX вв. СПб.: Наука, 2012. 258 с.
9. Русский посол в Стамбуле: П. А. Толстой и его описание Османской империи начала XVIII в. М.: Наука, 1985. 161 с.
10. Сборник Императорского Русского Исторического Общества. Т. 15. СПб.: Тип. 2-го Отделения Собств. Е. И. В. Канцелярии, 1875. 655 с.
11. Якушев М. М. Османский протокол в дипломатических отношениях Порты и России (конец XVIII — начало XIX вв.) // Восток. Афро-Азиатские общества: история и современность. 2010. № 3. С. 48–58.
12. Якушев М. М. Церемониал приема российских дипломатов у султана и великого визиря в российско-османских отношениях конца XVIII века // Международная жизнь. 2014. № 10. С. 177–192.
13. Vorpe A. Les peintres du Bosphore au dix-huitième siècle. Paris: Librairie Hachette et Cie, 1911. 231 p.

дис. ... канд. искусств. М., 2009. С. 103. 2. Vorpe A. Les peintres du Bosphore au dix-huitième siècle. Paris: Librairie Hachette et Cie, 1911. p. 85.

A. A. Gorbunova

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

DIPLOMATIC RECEPTIONS OF RUSSIAN DELEGATES IN CONSTANTINOPLE AND THEIR REFLECTION IN RUSSIAN ART OF THE 18TH CENTURY

The author examines the images of receptions of Russian diplomats at the court of the Ottoman Sultan, created by Russian masters in the 18th century. The presented paintings and graphic works correlate with historical events, while an attempt is made to clarify the time and circumstances of the creation of some of them. The compositional scheme of the works is investigated, their pictorial sources are determined, and their artistic originality is analyzed.

Keywords: diplomatic receptions, Russian art of the 18th century, diplomatic ceremonial, Russian embassy in Constantinople.

References

1. AVPRI. F. AVPRI. F. Snosheniya Rossii s Turtsiyey [Relations of Russia with Turkey (F. 89)]. Op. 89/8, 1775. D. 446. L. 32–42 (in Rus.).
2. Bantysh-Kamensky. D. N. Biografii rossiyskikh generalissimusov i general-fel'dmarshalov [Biographies of Russian generalissimuses and Field Marshals]. Part 2. St. Petersburg.: printing House of the Third Department of the Ministry of State Property, 1840. 268 p. (in Rus.).
3. Bantysh-Kamensky D. N. Deyaniya znamenitykh polkovodtsev i ministrov, sluzhivshikh v tsarstvovaniye Gosudarya Imperatora Petra Velikogo: s portretami ikh [The deeds of famous generals and ministers who served during the reign of Emperor Peter the Great: with their portraits]. Part 2. M.: Printing house of S. Selivanovsky, 1821. 274 p. (in Rus.).
4. Bulgakov Ya. I. Rossiyskoye posol'stvo v Konstantinopol' 1776 goda. S gravirovannymi figurami [The Russian Embassy to Constantinople in 1776. With engraved figures]. St. Petersburg: at the Imperial Academy of Sciences, 1777. 94 p. (in Rus.).
5. Diderot D. Salony [Salons]. In 2 volumes. Vol. 2. M.: Art, 1989. 399 p. (in Rus.).
6. Neplyuev I. I. Zapiski Ivana Ivanovicha Neplyuyeva (1693–1773) [Notes of Ivan Ivanovich Neplyuev (1693–1773)]. St. Petersburg: A. S. Suvorin Printing House, 1893. 197 p. (in Rus.).
7. Nefedova O. V. Tvorchestvo Zhana-Batista Vanmura (1671–1737) i problema oriyentalizma v zapadnoyevropeyskoy zhivopisi XVIII veka [The work of Jean-Baptiste Vanmoor (1671–1737) and the problem of orientalism in Western European painting of the XVIII century]: dis.... cand. arts. — M., 2009. (in Rus.)
8. Petrosyan Yu. A. Rossiyskaya istoriografiya Osmanskoy imperii XVIII–XX vv. [Russian historiography of the Ottoman Empire of the XVIII–XX centuries]. St. Petersburg: Nauka, 2012. 258 p. (in Rus.).
9. Russkiy posol v Stambule: P. A. Tolstoy i yego opisaniye Osmanskoy imperii nachala XVIII v. [Russian Ambassador in Istanbul: P. A. Tolstoy and his description of the Ottoman Empire of the beginning of the XVIII century]. M.: Nauka, 1985. 161 p. (in Rus.).
10. Sbornik Imperatorskogo Russkogo Istoricheskogo Obshchestva [Collection of the Imperial Russian Historical Society]. Vol. 15. St. Petersburg: Type. of the 2nd Department of Its Own E. I. V. Chancellery, 1875. 655 p. (in Rus.).
11. Yakushev M. M. Osmanskiy protokol v diplomaticheskikh otnosheniyakh Porty i Rossii [The ceremonial reception of Russian diplomats at the Sultan and Grand Vizier in Russian-Ottoman relations at the end of the XVIII century] // International life. 2014. No. 10. pp. 177–192 (in Rus.). (konets XVIII — nachalo XIX vv.) // Vostok. Afro-Aziatskiye obshchestva: istoriya i sovremennost'. Tseremonial priyema rossiyskikh diplomatov u sultana i velikogo vizirya v rossiysko-osmanskikh otnosheniyakh kontsa XVIII veka [The Ottoman Protocol in diplomatic relations between Russia and Russia (late XVIII — early XIX centuries)] // Vostok. Afro-Asian Societies: History and Modernity. 2010. No. 3. pp. 48–58 (in Rus.).
12. Yakushev M. M. Tseremonial priyema rossiyskikh diplomatov u sultana i velikogo vizirya v rossiysko-osmanskikh otnosheniyakh kontsa XVIII veka [The ceremonial reception of Russian diplomats at the Sultan and Grand Vizier in Russian-Ottoman relations at the end of the XVIII century] // International life. 2014. No. 10. pp. 177–192 (in Rus.).
13. Beppe A. Les peintres du Bosphore au dix-huitième siècle. Paris: Librairie Hachette et Cie, 1911. 231 p.

УДК 74 DOI 10.46418/2079-8202_2022_2_5

Т. М. Журавская

Санкт-Петербургская государственная художественно-промышленная академия им. А. Л. Штиглица
191187 РФ, Санкт-Петербург, Соляной пер., 13**Ю. Б. СОЛОВЬЕВ, АРТУР ПУЛОС И КЕНДЗИ ЭКУАН КАК ЛИДЕРЫ
ДИЗАЙНА: МАТЕРИАЛЫ К ИССЛЕДОВАНИЮ**

© Т. М. Журавская, 2022

Для успешного развития дизайна необходимы лидеры. Проблема лидерства в дизайне раскрывается на примере трех всемирно известных дизайнеров: Ю. Б. Соловьева (СССР), Артура Пулоса (США) и Кендзи Экуана (Япония). Какими личными качествами должен обладать лидер, что сделать в области практики и организации коллектива, каким образом пропагандировать дизайн у себя в стране и за рубежом — наглядно показали эти прославленные дизайнеры. Их деятельность стала частью истории дизайна каждой страны и частью мировой истории развития дизайна. Каждый из них возглавлял большой дизайнерский коллектив, занимался практической деятельностью и писал книги и статьи по вопросам дизайна, каждый, в разное время, был на посту президента ИКСИД. Все они были удостоены высоких наград за заслуги в дизайне.

Ключевые слова: дизайн, лидеры, проект, Ю. Б. Соловьев, Артур Пулос, Кендзи Экуан, СССР, США, Япония, ИКСИД.



Ил. 1. Соловьев Ю.Б.

Для выдающихся дизайнеров в истории дизайна существует множество определений «Лидер», «Икона», «Титан», «Кумир», «Легенда», «Гений» и т. д. Но «Икона», «Титан», «Кумир», «Легенда», «Гений», которых удостоиваются дизайнеры за вклад в дизайн и выдающиеся проекты, совсем не означает, что они могут занимать позиции «Лидера», когда кроме практического вклада, на дизайнера возлагается миссия организатора, желающего и способного сплачивать людей, иногда большие по численности коллективы, для осуществления какой-то цели, идеи. Эта идея может иметь большое значение для своей собственной страны и даже для глобального профессионального сообщества. Какими качествами должен обладать дизайнер, чтобы попасть в эту категорию — стать лидером, формальным или неформальным?

На примере трех всемирно известных дизайнеров рассмотрим, какие качества личности, за какие заслуги, проекты, деятельность они удостоились этого звания. Три дизайнера: Юрий Борисович Соловьев (Россия), Артур Пулос (США) и Кендзи Экуан (Япония). В ста-

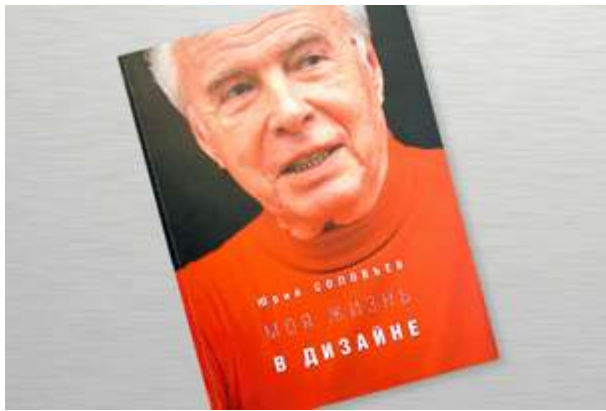
тье «История одной фотографии “Три друга”: Ю. Б. Соловьев, Кендзи Экуан, Артур Пулос» мною уже было рассказано о взаимоотношениях и дружбе, которая связывала этих выдающихся дизайнеров из разных стран на протяжении долгого времени [1. с. 156–159].

Все трое, в разные годы занимали пост президента ИКСИД (ICSID) — Международного Союза обществ дизайнеров промышленности, задумали, организовали и были участниками международных семинаров ИКСИД. Первым из «троих друзей» президентом ИКСИД был Кендзи Экуан (1975–1977), следующим — Юрий Борисович Соловьев (1977–1980) и третьим — Артур Пулос (1980–1982). Расцвет их деятельности на поприще дизайна пришелся на 60–80-е годы XX века.

Юрий Борисович Соловьев 1920–2013. Россия

Ю. Б. — так звали его многие сотрудники — легенда российского дизайна (ил. 1). Человек, который организовал систему государственного дизайна в Советском Союзе, задумывал, руководил, направлял, открывал, предвидел, убеждал, отстаивал, намечал не только перспективы развития, но средства и методы по осуществлению. Сформировал коллектив специалистов, логично объединенных общими целями и задачами в центр художественного конструирования и эргономики — ВНИИТЭ.

ВНИИТЭ включал 10 филиалов в Больших промышленных центрах страны: Ленинграде, Киеве, Минске, Харькове, Вильнюсе, Свердловске, Хабаровске, Тбилиси, Ереване, Баку с головным институтом в Москве. У каждого филиала было свое ведущее направление. Например, Ленинградский филиал специализировался на «морской» тематике: портовое и судовое оборудование, порталные и башенные краны-погрузчики, навигационная аппаратура и многое другое. Соловьев Ю. Б. прекрасно знал не только специфику работы каждого филиала, но и работающих там специалистов.



Ил. 2. Обложка книги Юрия Соловьева «Моя жизнь в дизайне»

Биографические сведения, жизненный и творческий путь

Родился Юрий Борисович Соловьев 12 января 1920 года в Костроме в интеллигентной семье. О своей жизни, личной и творческой, он рассказал в книге «Моя жизнь в дизайне» с подзаголовком «дизайн — это элегантность, эффективность и комфорт» (ил. 2). В этой книге история жизни Юрия Борисовича Соловьева неотделима от истории страны и тем еще более интересна. Становление дизайна в СССР, который в то время получил название «Художественное конструирование», отражено через призму жизни и творчества человека, благодаря которому возникла и развивалась эта уникальная система [2].

Книга состоит из пяти глав: глава 1. Детство и юность; глава 2. Мое открытие дизайна; глава 3. Институт надежды; глава 4. Международные проектные семинары «Интердизайн»; глава 5. Создание Союза дизайнеров СССР, работа в качестве народного депутата СССР, будущее дизайна.

Учился Юрий Борисович Соловьев в нескольких высших учебных заведениях (Текстильном, Архитектурном, Полиграфическом, Авиационном), закончил Полиграфический институт по специальности «художник-график». В 1945 году основал и возглавил первое в нашей стране проектное дизайнерское Архитектурно-художественное бюро при Наркомате среднего машиностроения. Как он пишет об этом в своей книге: «Мои предложения были приняты, и 31 декабря 1945 года Заместитель председателя правительства Л. П. Берия подписал распоряжение о создании Архитектурно-художественного бюро (АХБ) с опытным производством.

АХБ поручалась разработка архитектурных проектов и макетов наружной и внутренней отделки пассажирских вагонов и вагонов городского транспорта. Я был назначен начальником и главным архитектором этого бюро» [2. с. 75].

Соловьев пишет в своей книге, что термин «дизайн» официально появился в нашей стране в 1987 году, до этого использовался термин «художественное конструирование», а профессия называлась «художник-конструктор». По его инициативе и непосредственном участии в подготовке, 28 апреля 1962 года вышло постановление Совета Министров СССР «Об улучшении

качества продукции машиностроения и товаров культурно-бытового назначения путем внедрения методов художественного конструирования». В том же году был создан ВНИИТЭ — главная проектная и исследовательская организация в стране в области дизайна. Вот что пишет Юрий Борисович об этом событии в своей книге: «Итак, 28 апреля 1962 года А. Н. Косыгин подписал постановление, положившее начало формированию государственной системы отечественного дизайна. В соответствии с ним в стране вскоре были образованы 7 специализированных художественно-конструкторских бюро — СХКБ (в Москве, Ленинграде, Киеве, Свердловске, Вильнюсе, Баку, Тбилиси), подчиненных соответствующим Совнархозам, а также головной институт — Всесоюзный научно-исследовательский институт технической эстетики (ВНИИТЭ). На ВНИИТЭ было возложено методическое руководство СХКБ. А я был назначен директором этого института. Общее число специалистов, начавших тогда работать во всей этой системе, составляло всего 380 человек» [2. с. 123].

Следует отметить, что именно Соловьев придумал и осуществил на практике работу основных направлений деятельности института, что отмечается в книге: «С самого основания особенностью института было то, что он развивался в двух направлениях: как ядро собственно дизайна и как центр науки о дизайне — технической эстетики. Без научной (теоретико-методологической) политики невозможно было построить грамотную дизайн-деятельность в стране, а без реальной дизайн-практики невозможно было создать полноценную научную базу дизайна» [2. с. 130].

По инициативе Соловьева с 1964 года стал издаваться информационный бюллетень «Техническая эстетика», превратившийся в дальнейшем в одноименный журнал. Он был главным редактором журнала, на страницах которого часто появлялись его статьи.

Выставки, посвященные дизайну, как зарубежные, так и отечественные, приглашение иностранных специалистов высшего уровня для чтения лекций, организация международных семинаров «Интердизайн» — вот далеко не полный перечень всего, что было инициировано и осуществлено, благодаря Юрию Борисовичу. Соловьев прекрасно осознавал значение широких международных контактов для российских дизайнеров, их вовлеченность в мировое дизайнерское сообщество, информационную обеспеченность дизайнеров, которые долгое время жили в атмосфере изоляции от внешнего мира и событий, происходивших в сфере дизайна. Сам он был настоящим дипломатом на поприще дизайна, умел расположить к себе людей, дружил и активно общался с дизайнерами самого высшего ранга во всем мире. Эти страницы истории отечественного дизайна ярко освещены в его книге и проиллюстрированы множеством уникальных фотографий.

В 1987 г. по инициативе Юрия Борисовича Соловьева был создан Союз дизайнеров СССР. Он стал первым председателем созданного Союза (1987-1990). Вот что он пишет на страницах своей книги о специфике российского Союза дизайнеров и его возможностях: «Главное же, как нам казалось (а я в этом

уверен и сейчас), что объединение под одной крышей дизайнеров разного профиля будет способствовать их сплочению и профессиональному обогащению. Более того, это позволит концентрировать работу нового союза на решении комплексных проблем, где требуются объединенные усилия дизайнеров различных специализаций (например, на проблемах общественной или жилой среды и других проблемах социальной сферы)» [2, с. 230]. Масштаб личности Соловьева, глубокое знание проблем государственного уровня, умение ставить комплексные задачи и добиваться их решения — неотъемлемые качества лидера, которыми он обладал в полной мере.

Признанием заслуг на международном уровне стало избрание Юрия Борисовича сначала Вице-президентом (1969-1976), а затем и Президентом (1977-1980) ИКСИД — Международного Союза обществ дизайнеров промышленности. В 1985 году в Вашингтоне, на конгрессе ИКСИД, Юрию Борисовичу Соловьеву, Артуру Пулосу и Кендзи Экуану была вручена премия Американского общества промышленных дизайнеров (ИДСА) — «За выдающийся вклад в развитие дизайна на международном уровне». Этой премией все три дизайнера — лидера очень гордились (ил. 3).

Среди наград Соловьева Ю. Б.: премия Совета Министров СССР за лучший дизайнерский проект 1980 г., Государственная премия ГДР за исключительный вклад в развитие международного дизайна 1980 г., премия Мексики за вклад в развитие мирового дизайна 1987 г., почетный диплом «За исключительный вклад в развитие дизайна в Советском Союзе и на международном уровне» в 1989 г. в Токио, медаль «За исключительный вклад в развитие дизайнерского образования» в 2001 г. в Лондоне.

Артур Джон Пулос (Arthur J. Pulos) 1917–1993. США

Артур Джон Пулос (ил. 3) — выдающийся педагог, исследователь и пропагандист дизайна, промышленный дизайнер. Читал лекции о дизайне во многих странах мира. Написал несколько книг о дизайне и был автором множества статей.

Биографические сведения, жизненный и творческий путь

Пулос, Артур Джон родился 3 февраля 1917 года в Вандергрифте, штат Пенсильвания, США. Пулос был сыном греческих иммигрантов, Иоанна и Аргиро Палукакос, живших в Северном Вандергрифте, Пенсильвания.

Получил хорошее образование: в 1939 году степень бакалавра художественного направления в Технологическом институте Карнеги (ныне Университет Карнеги-Меллона) и степень магистра изящных искусств (MFA) как мастер по работе с серебром в Университете Орегона в 1943 году. Во время Второй мировой войны Артур Пулос служил лейтенантом ВВС, приобрел опыт в проектировании самолетов.



Ил. 3. Артур Пулос

Получил признание, как выдающийся педагог в области дизайна. Прошел путь от ассистента до почетного профессора: ассистент преподавателя дизайна и ремесел, Университет штата Орегон, Юджин, 1939–1941; адъюнкт-профессор дизайна, Иллинойский университет, 1946–1955; профессор, заведующий кафедрой дизайна, Сиракузы (Нью-Йорк), 1955–1982; почетный профессор Университета Сиракуз (Нью-Йорк) с 1982 г.

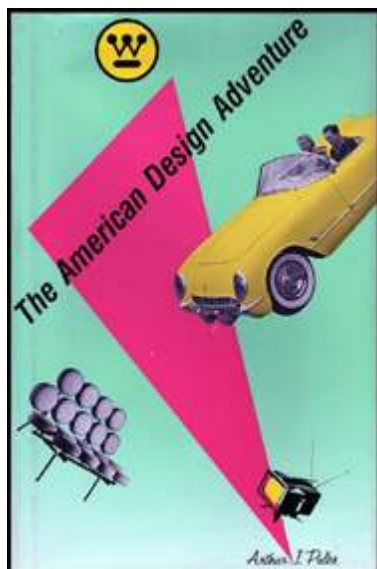
Сотрудник Общества промышленного дизайна Америки (президент Общества 1973–1974). Член рабочей группы по формированию политики в области архитектуры, планирования и дизайна Национального фонда искусств с 1978 года.

Активный пропагандист дизайна, Артур Пулос был хорошо известен своими публикациями, чтением лекций в развитых и развивающихся странах по всему миру и участием в ключевых организациях, таких как Международный Союз обществ дизайнеров промышленности (ICSID).

Основатель и президент компании «Пулос дизайн» (Pulos Design Associates) (1958-1988), среди заказчиков были: Baldwin Technology, Camillus Cutlery, Crouse-Hinds, Dictaphone, Empire Airlines, Gaylord Brothers, General Electric, Pass & Seymour, Piper Aircraft, Rockwell International, Ridge Tool Company, Satellite Business Systems, Swingline, Syracuse China, Syracuse University, Welch Allyn и другие. Артур Пулос продолжал активную дизайнерскую практику до 1988 года. Среди самых известных его проектов были: инструменты для Welch Allyn, электроинструменты для Rockwell International и диктофоны для Dictaphone. Его работы отличались не только продуманной формой, но и отличным знанием материалов и технологий.

Написал книги по истории американского дизайна: «Этика американского дизайна: история промышленного дизайна до 1940 года» [3], и «Приключения американского дизайна. 1940–1975» [4]. Остановлюсь на последней книге Артура Пулоса, которая представляет развернутую, системную и скрупулезно написанную картину истории послевоенного периода американского дизайна (ил. 4).

Книга начинается с «Введения», где Пулос размышляет о бренности бытия. Он сопоставляет жизненный цикл живых существ от их рождения до смерти



Ил. 4. Обложка книги Артура Пулоса «Приключения американского дизайна. 1940 – 1975»

с жизненным циклом изделий, созданных человеком. И то и другое носит временный характер и их сохранение зависит от постоянного обновления. Созданные человеком предметы устаревают из-за изменения человеческих потребностей и технического прогресса.

Далее содержание книги раскрывается в девяти главах и завершается «Эпилогом». Первая глава «Мечты и реальность» (Dreams and realities) посвящена первому послевоенному периоду американского дизайна. В это время в дизайн пришли люди из других творческих областей деятельности: архитектуры, театра, живописи, рекламы и т. д. В предвоенные и военные годы многие дизайнеры работали в военной промышленности. Администрация США привлекла таких дизайнеров, как Генри Дрейфус, Раймонд Лоуи, У. Д. Тиг к проектированию помещений для Штаба объединенного командования. Бюро этих дизайнеров вместе с военными специалистами принимали участие в проектировании орудий и транспорта для ВМС США.

Вторая глава «В поисках современного образа жизни» (The Search for modern living) посвящена развитию архитектуры и дизайна в послевоенный период. Формирование окружающей человека среды: жилого интерьера, мебели и бытовых изделий стало важной задачей в дизайнерском проектировании.

В третьей главе, названной «Дизайн и элегантность быта» (Design and Domestic Elegance), рассказано о разработке программы «Хороший дизайн», осуществленной музеем Современного искусства (МОМА). Музей занялся просветительской работой в области дизайна. Было организовано множество выставок, где представлялись работы американских дизайнеров 50-х годов: мебель, посуда, светильники, столовые приборы и многое из того, что нужно для обустройства дома. Жизнь людей возвращалась в мирное русло, к спокойной и более свободной жизни послевоенного периода.

Четвертая глава «Подготовка и образование дизайнеров» (Training and Education) посвящена дизайнерскому образованию. Между двумя войнами в Америку

хлынул поток эмигрантов, пополнивших преподавательский состав вузов США. После закрытия Баухауза нацистами, в Америку приехал, поработав некоторое время в Англии, Вальтер Гропиус и часть преподавателей прославленной немецкой школы. Архитекторы, художники, дизайнеры из европейских стран оказали значительное влияние на развитие дизайнерского образования в США.

Отцом американского образования в области дизайна считается Александр Костеллоу (Alexander Kostellow 1896–1954). Он был практикующим художником и дизайнером, внесшим рациональный баланс между технологией и эстетикой в методику проектирования и философию формообразования.

Артур Пулос дает характеристику дизайнерских школ США послевоенного периода. В качестве иллюстрации приводит визуализированную в графической форме программу обучения 4-х летнего курса в Институте промышленного дизайна. В курсе для дизайнеров органично объединились предметы технологии, бизнеса, дизайна с академическими дисциплинами в персональной, социальной и культурной сферах. Усилившийся интерес к дизайнерскому образованию Пулос объясняет потребностью оживить американскую промышленность.

Пятую главу «Дизайнерская профессия» (The Design Profession) автор посвящает истории американского института дизайнеров, созданного в 20-е годы и возникшего на его основе в 50-е годы Общества дизайнеров Америки.

В шестой главе «Альтруизм и дипломатия» (Altruism and Diplomacy) Пулос рассказывает о выходе дизайна США на международную арену. Американская промышленность в послевоенные годы активно привлекает к работе зарубежных дизайнеров, особенно из стран Скандинавии. Организуется обмен выставками на международном уровне, приезд в Америку иностранных специалистов, американских дизайнеров приглашают работать в зарубежные страны. Дизайн становится частью государственной политики.

Седьмая глава «Рынок» (The Marketplace) посвящена взаимосвязи дизайна с потребителями продукции. В Америке к дизайнерам относились, как к волшебникам и ждали от них перемен. Они должны были поддерживать общественный спрос на выпускаемую продукцию с помощью инноваций и привлекательности самого продукта для потребителя.

Тот факт, что послевоенное производство не успело удовлетворить потребительский спрос, не ослабил интереса производителей в подготовке к предстоящей борьбе за потребителей. Артур Пулос характеризует послевоенный период в Америке стремлением большинства американцев к образу жизни, предполагающему очень высокий уровень потребления. Этот образ жизни внушался через рекламную индустрию, развивающуюся быстрыми темпами.

Восьмую главу «Обилие товаров» (The Challenge of Plenty) Пулос посвятил истории технического развития и дизайнерского совершенствования различного рода товаров: бытовой радио и телеаппаратуры, фото и кинокамер, проекционной техники, телефонов,

проигрывателей и магнитофонов, пишущих и копировальных машин, мебели и игрушек, т. е. тому, что пользовалось наибольшим спросом у потребителей.

Девятая, завершающая глава книги Пулоса посвящена американскому автопрому, гордости нации. «Дизайн общественного и личного транспорта» (Transportation, Private and Public) представляет историю развития американских автомобилей после второй мировой войны, таких всемирно известных фирм, как Ford, Chrysler, Studebaker.

И, наконец, завершающий это серьезное дизайнерское исследование «Эпилог: Форма завтрашнего дня» (Epilogue: The Form of Tomorrow). Логично, что педагог и практикующий дизайнер делает свой «прогноз» на решение проблем, раскрывающихся изнутри деятельности. Кстати, этот прогноз актуален и в настоящее время, т. к. Пулос говорит о проблемах глобализации и универсализации, которые были актуальны в 20 веке и не потеряли своей актуальности в 21. Пулос предлагает свою модель дизайна промышленной продукции — разумный баланс количества и качества, реагирующий на запросы и желания общества. Это продукты высоких технологий, удовлетворяющие насущные потребности людей.

Книги Пулоса стоит прочитать дизайнерам, которые не только хотят знать историю мирового дизайна, но и сформировать личную позицию на перспективы его развития, оценить свои возможности влиять на будущее дизайна.

В дополнение к его президентству в ИКСИД с 1981 по 1983 год он был удостоен звания заслуженного научного сотрудника Национального фонда дизайна (1984), в 1985 году в Вашингтоне, на конгрессе ИКСИД Артуру Пулосу была вручена премия Американского общества дизайнеров (ИДСА) — «За выдающийся вклад в развитие дизайна на международном уровне», в 1988 году он получил 1-ю премию мирового дизайна на Всемирной конференции дизайна в Нью-Йорке и 7-ю Международную премию в области дизайна на Международном фестивале дизайна в Осака в 1993 году.

Среди основных личных качеств дизайнера, которыми, безусловно, обладал он сам, Артур Пулос отмечал высокий уровень общей культуры, свободу творческого воображения, понимание потребностей людей и связь дизайнера с обществом, знание материалов и технологий, интеллект.

Кендзи Экуан (Kenji Ekuan) 1929–2015. Япония

Кендзи Экуан (ил. 5) — один из самых известных и влиятельных дизайнеров в мире. В личности мастера отражена история всего японского дизайна послевоенного времени. Далеко не всегда дизайнеры публично выражают своё творческое кредо, тем более, в публикациях, а не только проектах, представляют философию дизайна. Экуан — дизайнер, мыслитель, поэт, художник, организатор и духовный наставник, обладающий качествами лидера. Его стремление к достижению высоких результатов двигали японский дизайн к освоению новых рубежей. Кендзи Экуана



Ил. 5. Кендзи Экуан

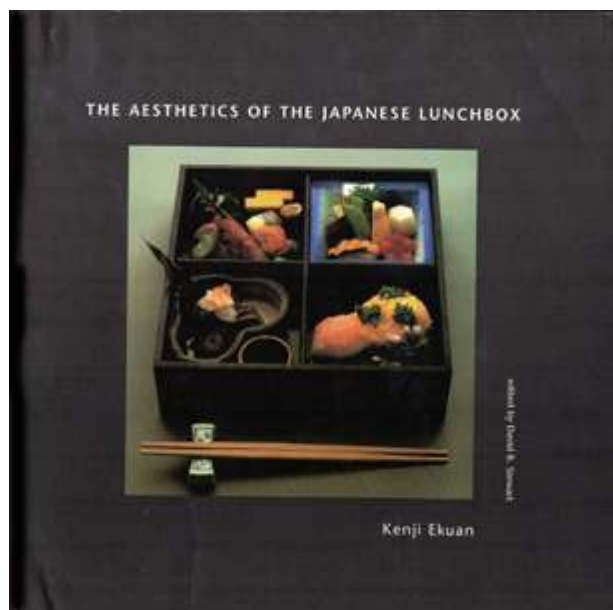
называют одним из основателей современного японского дизайна.

Биографические сведения, жизненный и творческий путь

Родился Кендзи Экуан 11 сентября 1929 года в городе Хиросима. Его отец был буддийским священником в храме Kaizen-ji. В 16 лет Экуан остался без отца, который погиб во время атомной бомбардировки города Хиросима. Как старший сын он должен был унаследовать дело отца — стать священником в буддийском храме. С этой целью Кендзи Экуан два года жил и учился в монастыре. Это повлияло на его духовное развитие, определило склонность к философии, желание видеть предметный мир гармоничным и создавать новые вещи, способствующие духовному сближению людей.

В 1950 году Кендзи Экуан поступил в Токийский Университет изящных искусств и музыки, учился у Иватаро Коикэ (Iwataro Koike), который вселил в него и группу его соучеников надежду на необходимость и возможность создания нового предметного мира. Отделения дизайна в то время в Университете ещё не было. Учили мастерству ремесленника и работе с различными материалами и инструментами, технологиями традиционного ремесла. Молодые студенты хотели радикальных перемен и возможности применять методы и средства промышленного производства для работы в дизайне. Вместе со своими товарищами по обучению Кендзи Экуан основал GK (группу Коикэ, названную в честь уважаемого и любимого учителя).

Компания GK в своём историческом развитии прошла путь от рождения в 1952 году и становления до процветания в настоящее время, используя передовые разработки в области техники и инженерии. В компании налажены долгосрочные уважительные и тесные контакты с заказчиками и производством. Среди давних и надежных партнёров GK такие известные компании, как EAST JAPAN RAILWAY COMPANY,



Ил. 6. Обложка книги Кендзи Экуана «Эстетика японской коробочки для ланча»



Ил. 7. Три друга на вручении премии американского общества дизайнеров ИДСА, Вашингтон. Слева Кендзи Экуан, справа — Артур Пулос, в центре — Ю. Б. Соловьев

FUJITSU LIMITED, KIKKOMAN CORPORATION, SHISEIDO CO., LTD., YAMAHA CORPORATION, YAMAHA MOTOR CO., LTD, и многие, многие другие.

В истории ГК Кендзи Экуан отмечал несколько основных этапов, которые соотносятся по времени с историей промышленного развития Японии.

1 этап 1952–1969 г. — период создания и становления компании ГК, совпадающий с подъёмом промышленного производства, ростом выпуска массовой продукции и расширением сферы потребления. В этот начальный период было создано множество проектов в разных направлениях дизайна: пианино, пищевая машинка, фотокамера, электронный орган, электрогри-

тара, мотоцикл, велосипед, снегоход, скутер, исследовательский проект «Инструменты», различные упаковки и многое другое. В 1961 году по заказу фирмы «Киккоман» Кендзи Экуан спроектировал дизайн бутылочки для соевого соуса. Этот проект вошёл в золотой фонд японского и мирового дизайна. Бутылочка продумана до мелочей с эргономической, технологической и эстетической стороны. Выпускается фирмой «Киккоман» (KIKKOMAN CORPORATION) до сих пор и получила знак «Гуд дизайн» (GD), как продукция, пользующаяся спросом на рынке длительное время (1961- н. в.). На нашем рынке она также представлена.

Революционные технические решения находили воплощение в простой дизайнерской форме. Продуманное и элегантное применение технологии, берущее начало в традиционном художественном ремесле, понимание дизайна как системы, где все части взаимосвязаны и взаимозависимы, ориентация на воспитание духовности потребителей дизайнерской продукции и новейшие научные достижения, приносили свои плоды.

2 этап 1970–1979 г. и 3 этап 1980–1989 г. В истории ГК связаны с развитием и расцветом бизнеса, что совпадает с историческим периодом зрелости промышленного производства Японии. На этих этапах специалисты компании ГК также создавали проекты в разных сферах промышленного производства, продолжая работать со старыми заказчиками и находя новых. В 1970 году компания создала множество проектов для ЭКСПО — 70 в Осака. От монорельсового транспорта для передвижения по выставке до графики визуальных коммуникаций. Продолжались инициативные разработки (например, маленького автомобиля), проекты приборов, оборудования, средств транспорта, особенно мотоциклов по заказу компании YAMAHA MOTOR CO., LTD, различных упаковок.

4 этап 1990–1999 г. Отличается важными переменами, связанными в истории страны движением по пути к информационно ориентированному обществу и новыми технологиями современных систем компьютерной коммуникации. Активно разрабатывают различные виды транспортных средств: от скоростного поезда синкансэн до коляски для передвижения людей с ограниченными физическими возможностями (в последние годы жизни Кендзи Экуан опробовал её на себе, т. к. вынужден был передвигаться с помощью такой коляски).

В компании продолжают перспективные разработки на основе научных исследований (например, для Национального Музея Науки: объект «След ноги», «Почувствовать Землю», «Визуализация голоса», «Гео-Космос» и др.).

5 этап 2000 — настоящее время отмечен как ростом и преуспеванием в новом веке, так и серьёзными проблемами в жизни и экономике страны. Дизайнеры выступают с проектами, связанными с инновационными разработками в сфере робототехники, новых видов энергосберегающего транспорта, проектированием архитектурно-пространственной среды. После аварии на АЭС в Фукусима компания ГК создала инициатив-



Ил. 8. Заседание Оргкомитета проектного семинара «Интердизайн – 85». Тема «Будущее часов». Ереван. 1985 г.

ный проект безопасных жилищ, учитывающих печальный опыт перенесённой трагедии 2011 года. К этому добавились серьёзные проблемы, коснувшиеся всего мирового сообщества, в том числе и Японии – пандемия, которая до сих пор не преодолена.

Принято считать, что удел дизайнера — проектировать, а не писать книги. Но мировой опыт показывает, что книги, написанные и спроектированные самими дизайнерами, представляют их авторскую позицию на проблемы дизайна и поэтому имеют дополнительную ценность.

Такой книгой является «Эстетика японской коробочки для ланча» Кендзи Экуана («The aesthetics of the Japanese lunchbox») [5]. В книге Кендзи Экуана традиционная, как правило, выполненная из дерева и покрытая черным лаком, коробочка для ланча — о-бэнто, рассматривается как модель сущности японской культуры, неотъемлемой частью которой является дизайн.

На обложке книги помещено изображение открытой коробочки для ланча, наполненной традиционной едой и лежащими перед коробочкой палочками — «хаси» на специальной подставке (ил. 6). Это своего рода приглашение отведать японский дизайн «на вкус» — деликатное, ненавязчивое приглашение открыть загадочно мерцающую коробочку, где скрыты тайны традиционной и современной культуры Японии. Простота и естественность, следование природным сезонам и ритмам, согласованность старого и нового,



Ил. 9. Проектный семинар «Интердизайн — 85». Тема «Будущее часов». Ереван. 1985 г. Слева направо: Соловьев Ю. Б., Печкин А. А., Кендзи Экуан, Артур Пулос (из архива Печкина А. А.)

уважение традиций — характерные черты японского понимания красоты.

Основные принципы японской эстетики были заложены в традиционной японской культуре. В иллюстрациях к книге это — Чайная церемония, домик для её проведения со скромным интерьером, узким входом и садом, окружающим домик. Интерьер чайного домика с освещенным входом, сдвижными перегородками, нишей токонома, свитком, висящим в нише и керамической вазой.

В книге «Эстетика японской коробочки для ланча» представлены методы создания дизайнерских проектов и профессиональная этика создания формы, то, в чём черпается вдохновение и то, что обеспечивает творчество. Предметы промышленного производства, такие как видеокамера, фотоаппарат, робот, Кендзи Экуан рассматривает, как объекты, интерпретирующие в промышленности стиль и концепцию японской коробочки для ланча, как своеобразную «упаковку» сложных технических элементов.

На вопрос о столь длительной и успешной деятельности компании ГК, находящейся на переднем рубеже мирового дизайна, он отвечал, что даже тогда, когда каждый дизайнер может не быть гениальным, дизайнеры, объединив усилия в коллективной работе, могут создавать гениальные проекты.

Кендзи Экуан всегда подчёркивал, что японский дизайн опирается на прочный фундамент традиционного ремесла, богатой национальной культуры и новейших разработок в области науки и технологий. К актуальным проблемам дизайна он относил заботу об экологии, сохранение национальных традиций, одухотворённости предметов и воспитание души самих дизайнеров, которые должны откликаться и быть чувствительными к проблемам всех без исключения людей. О Кендзи Экуане можно сказать, что, обладая лидерскими качествами, он добивался, чтобы позиции японского дизайна в мире были сильными и общепризнанными, делал много для популяризации достижений дизайна. Он имел ясное представление о том, каков должен быть вектор развития дизайна.

T. M. Zhuravskaia

A. L. Stieglitz St. Petersburg State Art and Industry Academy
191187 Russia, St. Petersburg, Solyanoy line, 13

Y. B. SOLOVIEV, ARTHUR PULOS AND KENJI EKUAN AS DESIGN LEADERS: MATERIALS FOR RESEARCH

Successful design development requires leaders. The problem of leadership in design is revealed by the example of three world-famous designers: Y. B. Soloviev (USSR), Arthur Pulos (USA) and Kenji Ekuan (Japan). These famous designers have clearly shown what personal qualities a leader should have, what to do in the field of practice and organization of the team, how to promote design at home and abroad. Their activities have become part of the design history of each country and part of the world history of design development. Each of them headed a large design team, was engaged in practical activities and wrote books and articles on design issues, each, at different times, was the president of ICSID. All of them were awarded high awards for their merits in design.

Keywords: Design, leaders, project, Y. B. Soloviev, Arthur Pulos, Kenji Ekuan, USSR, USA, Japan, ICSID.

References

- Zhuravskaia T. M. Istoriia odnoi fotografii «Tri druga»: Iu. B. Solov'ev, Kendzi Ekuan, Artur Pulos [The story of one photo «Three friends»: Yu. B. Solovyov, Kenji Ekuan, Artur Pulos] //Dekorativnoe iskusstvo i predmetno-prostranstvennaia sreda. Vestnik MGKhPA', 2020. № 2. P. 2. (in Rus.).
- Solov'ev Iu. B. Moia zhizn' v dizaine: dizain — eto elegantnost', effektivnost' i comfort [My life in design: Design is about elegance, efficiency and comfort]. M.: Soiuz dizainerov Rossii, 2004. 256 p. (in Rus.).
- Pulos Arthur J. American Design Ethic: A History of Industrial Design. Cambridge, Mass.: The MIT Press, 1983. 441 p.
- Pulos Arthur J. The American Design Adventure. Cambridge, Mass.: The MIT Press, 1988. 456 p.
- Ekuan Kenji The aesthetics of the Japanese lunchbox. Cambridge, 2000. 195 p.

Заключение

Юрия Борисовича Соловьева, Артура Пулоса и Кендзи Экуана (ил. 7–9) объединяли общие взгляды на миссию дизайнера, знание дизайна «изнутри», высокий интеллект и культура, широта творческих интересов и активность, организаторский талант, способность внушать уверенность другим в выборе пути для достижения цели, гуманизм, дружба и уважение друг к другу на протяжении длительного времени. Каждый из них был гражданином своей страны, думавшем о ее процветании и развитии, каждый был гражданином мира, верившим в силу и возможности дизайна для всех людей мирового сообщества.

Список литературы

- Журавская Т. М. История одной фотографии «Три друга»: Ю. Б. Соловьев, Кендзи Экуан, Артур Пулос // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник МГХПА. 2020. № 2. Часть 2.
- Соловьев Ю. Б. Моя жизнь в дизайне: дизайн — это элегантность, эффективность и комфорт. М.: Союз дизайнеров России, 2004. 256 с.
- Pulos Arthur J. American Design Ethic: A History of Industrial Design. Cambridge, Mass.: The MIT Press, 1983. 441 p.
- Pulos Arthur J. The American Design Adventure. Cambridge, Mass.: The MIT Press, 1988. 456 p.
- Ekuan Kenji The aesthetics of the Japanese lunchbox. Cambridge, 2000. 195 p.

Т. А. Карюк

Санкт-Петербургская государственная художественно-промышленная академия имени А. Л. Штиглица
191187 РФ, Санкт-Петербург, Соляной пер., 13**ТЕКСТИЛЬНАЯ ПРАКТИКА ОБЪЕДИНЕНИЯ «ДРУЗЬЯ
ФИНСКОГО РЕМЕСЛА»: КОНЕЦ XIX — НАЧАЛО XX ВВ.**

© Т. А. Карюк, 2022

Текстильные изделия, созданные в рамках объединения «Друзья финского ремесла», представляют собой особое явление в прикладном искусстве. Традиции национального романтизма — финской вариации стиля модерн — существенно повлияли не только на образность произведений, но и на саму форму. Популярность идей У. Морриса и укрепление национального самосознания повлекли обращение к народной культуре и обусловили актуализацию традиционного для финского текстиля типа ворсовых ковров рюю. В результате деятельность объединения, с которым сотрудничали такие архитекторы и художники, как А. Галлен-Каллела, Э. Сааринен, В. Блумстедт и др., стала знаковой и для локального финского искусства, и текстильного дизайна в целом.

Ключевые слова: рюю, текстиль, национальный романтизм, Друзья финского ремесла, Галлен-Каллела, Сааринен, Блумстедт.

В конце XIX — начале XX вв. Финляндия представляла собой страну, культурное развитие которой существенным образом отличалось от европейских государств. Специфику художественной жизни финнов составляло сильнейшее влияние народной культуры, обусловленное постоянными поисками национальной идентичности и укреплением самосознания. Эти искания совпали с развитием стиля модерн, финской вариацией которого стал национальный романтизм. Принципы Уильяма Морриса и инициированного им движения «Искусства и ремёсла», базирующиеся на идеализации средневековой культуры, восхвалении ручного труда и внимании к ремесленному началу, соответствовали мировосприятию финнов, поддерживающих национальные традиции. Более того, утверждение важности прикладного искусства стало определяющим для финских мастеров, которые были заинтересованы в возрождении ремесленной культуры и поддерживали художественные промыслы [3, с. 87, 158]. Сложившаяся конъюнктура повлияла на развитие искусства текстиля и привела к образованию объединения «Друзья финского ремесла», определившего образность и специфику произведений этого периода. Изучение истории сообщества и творчества наиболее ярких представителей позволяет установить особенности финской текстильной практики и определить роль объединения в истории прикладного искусства и дизайна конца XIX — начала XX вв.

Целью настоящей статьи является исследование деятельности объединения «Друзья финского ремесла» искомого периода и рассмотрение художественного решения созданных текстильных изделий как произведений искусства эпохи национального романтизма.

В соответствии с целью работы были сформулированы следующие задачи: изучить историю формирования объединения «Друзья финского ремесла», определить основные векторы развития его текстильной практики, обозначить особенности практических

подходов и декоративного решения текстиля, созданного наиболее выдающимися участниками сообщества конца XIX — начала XX вв.

Неудивительно, что во второй половине XIX столетия — в период, когда интерес к фольклорной культуре был наиболее интенсивен, — происходит обращение художников к текстилю как одному из ведущих видов предметно-пространственной среды. Финским мастерам, как жителям аграрной страны и художникам, находившимся под влиянием национального романтизма, были близки традиционные формы, которыми в текстильной практике стали ворсовые ковры типа рюю. Именно так назывался традиционный финский домотканый ковер, который буквально переводился как «толстая ткань». Его отличительным свойством является большее число прокидок утка между рядами ворсовых узлов, что влияет на ступенчатость и рельефность поверхности. Первые изделия из неокрашенной шерсти обладали исключительно функциональным назначением и использовались моряками для согрева и отталкивания соленой воды [6, с. 48–49]. Впоследствии, по мере развития технологий, ворс стали окрашивать, в результате чего появились ковры, отличающиеся вариативностью цвета, преимущественно красного, желтого и синего оттенков. По словам исследователей, в финской культуре было выработано несколько типов ковров: плотные для покрытия пола, ковры для застила скамьи, тряпичные коврики, которые в более позднее время использовались и для украшения стен [7, с. 1].

Декоративное решение рюю, обладающее многообразием стилистических тенденций, было выработано не сразу. Так, ранние ковры не имели никакого орнамента. Позднее на обратной, безворсовой стороне мастера попробовали создать рисунок, который состоял из простых геометрических мотивов. В дальнейшем они перешли на ворсовую плоскость и с течением времени обогащали декор, наполняя его изображениями магических символов и растительных элементов [7, с. 2].

Возросший во второй половине XIX в. интерес к фольклорным и традиционным практикам обусловил обращение финских мастеров к ворсовым коврам рюю. Наиболее примечательной в этом отношении стала деятельность объединения «Друзья финского ремесла», образованного в 1879 г. по инициативе архитектора Юхана Якоба Аренберга и художницы Фанни Чурберг. Их миссия состояла в объединении финских и шведских мастеров, главным образом женщин, с целью сохранить традиционный орнамент и технологии ткачества. По мнению Ф. Чурберг, влияние европейских модных тенденций и промышленного прогресса привели к забвению народного ремесла и пренебрежению их ценностью. Художница стремилась опровергнуть популярное мнение о том, что ремесленный характер произведений во многом уступал современным изделиям, созданным при помощи новых технических средств [9, р. 354–355]. Такая идея соответствовала духу времени и идеям, озвученным У. Моррисом. В поисках гармонии архитектор отвергал машинное производство, представлявшееся ему «антиэстетичным», и настаивал на важности индивидуального творческого начала посредством возрождения средневековых ремесел для развития декоративно-прикладного искусства [5, с. 127–128].

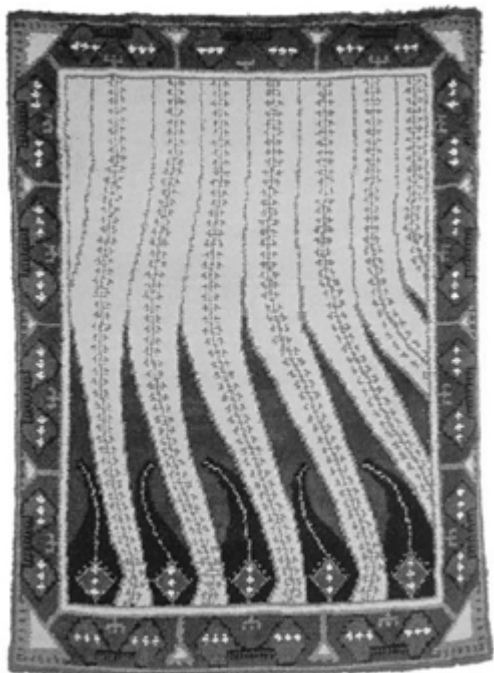
Следует отметить, что мысль о создании подобной текстильной организации на территории Финляндии не являлась новаторской. Прообразом стало аналогичное объединение «Друзья ремесла», появившееся в Швеции в 1874 г. Его цель также заключалась в сохранении традиций, развитии текстильного ремесла и предоставлении женщинам возможности заработка. Объединение включало школу, где можно было освоить приемы ткачества и вышивания, и мастерскую. Уже к 1876 г. в организации состояло около 60 женщин, часть из которых работала в магазине, находившемся в центре Стокгольма и сыгравшем важную роль в распространении изготовленной продукции [10, р. 21]. Похожее объединения появлялись и в других странах, что связано с широким распространением идеи о ценности исторического прошлого и обращении к нему современного общества. Такие сообщества, правда, более широкого масштаба, были образованы и в России: в имении Абрамцево и в селе Талашкине. Художники, состоявшие в кружках, стремились нащупать национальную почву искусства и использовать наследие народного творчества в современной практике [1, с. 83].

Такая же задача стояла перед мастерами «Друзей финского ремесла». Вместе с тем, в отличие от других художественных организаций, объединение не носило изолированный характер, и текстильные изделия были рассчитаны на массовое потребление. Одной из первых работ стало оформление комнаты, представленной на художественно-промышленной выставке в Копенгагене в 1888 г. Интерьер был спроектирован Я. Аренбергом, который разработал и предметы мебели группы. В них мы видим сочетание как популярных европейских тенденций, так и особенностей, характерных для финского национального искусства [8]. Гостиная напоминала шатер, который был занавешен драпировками, украшенными разнообразными вариациями геометрического орнамента. С одной стороны, подобный образ соответствовал всеобщему увлечению восточными мотивами в конце XIX в. С другой — подвешивание ткани к потолочным балкам или развеска предметов одежды на стенах являлись своеобразной традицией в крестьянской народной культуре [9, р. 356].

Ф. Чурберг, будучи главным идеологом объединения, призывала не просто к заимствованию образов из традиционной текстильной практики финского народа, а к адаптации известной техники и стилистики к потребностям современного общества. На выработку нового художественного языка повлияли мотивы, характерные для эстетики модерна. Помимо соответствия определенным программным установкам, произведениям этого направления свойственны наличие конкретной тематики, часто фольклорного или исторического толка, декоративность и стилизация, подчеркнутая цельность замысла и обращение к природным сюжетам [4, с. 16]. Эти черты отличают и произведения финских мастеров, которые заинтересовались идеями национального романтизма и реализовали свои поиски в том числе в текстильных изделиях, приобщившись к объединению «Друзья финского ремесла».

Новаторство финского искусства рубежа веков отчетливо проявилось в архитектуре и оформлении павильона Финляндии на Всемирной выставке в Париже в 1900 г. Само здание было создано Элиелем Саариненом, Германом Гезеллиусом и Армасом Линдгреном, которые работали вместе в составе «гельсингфорского трио». По словам исследователей, спроектированный архитекторами павильон был воспринят в качестве художественного откровения. В его простых, незамысловатых формах авторы смогли выразить душу немногочисленного северного народа, а ощущение живой пластичности удалось передать при помощи дерева, ставшего основным материалом для постройки здания [2, с. 106–107]. Художник Аксели Галлен-Калле-ла создал интерьер павильона, украсив его росписями и разработав дизайн некоторых предметов. Сюжеты монументальных фресок воспроизводили более ранние работы художника на темы карело-финского поэтического эпоса «Калевала». Общему настроению вторили и спроектированные А. Галлен-Каллелой текстильные изделия, которые демонстрировались в интерьере, оформленном фабрикой «Ирис». Художник обратился к традиционной для финской культуры практике рюю и разработал декоративное решение ковров «Пламя» (Liekki) (ил. 1) и «Меч» (Miekka), реализованных мастерами «Друзей финского ремесла» по его эскизам.

В то время как последнее изделие пользовалось меньшей популярностью, ковер «Пламя» вызвал неподдельный интерес и стал первым произведением, утвердившим переход к новому стилю в текстильной практике [11]. На плоскости оригинального варианта, представленного на выставке, были изображены имеющие геометризованную форму языки пламени голубого цвета и орнаментированная канва зеленого и коричневого оттенков — элемент, характерный для



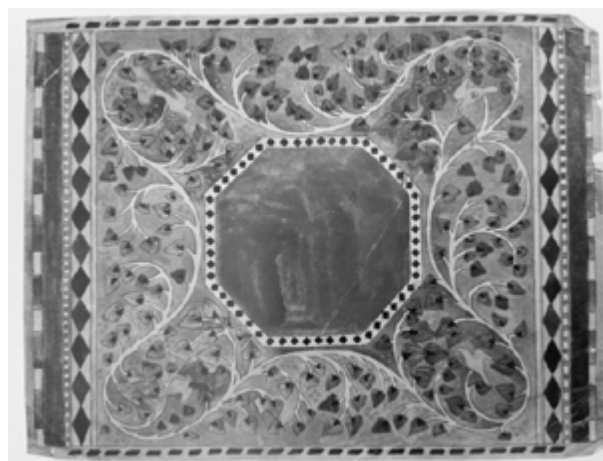
Ил. 1. А. Галлен-Каллела. Рюю «Пламя». 1899. Шерсть. Музей дизайна, Хельсинки

традиционных финских изделий. А. Галлен-Каллела разработал несколько вариаций рюю «Пламя», последний из которых датировался 1915 г. Известный мотив, сочетающий черты народной культуры, карельской вышивки и эстетики национального романтизма, стал символом финского дизайна начала XX в. Также, замечают исследователи, благодаря работе А. Галлен-Каллелы художники начали воспринимать рюю не как объект материальной культуры, а как произведение прикладного искусства и переосмыслять его образное решение в соответствии с теми или иными стилистическими тенденциями [9, р. 357].

Первым художником, официально состоявшим в объединении, стал Вяйнё Блумстедт. Помимо разработки собственных текстильных изделий, он участвовал в коллективном производстве, помогая мастерам «Друзей финского ремесла» находить правильное композиционное и цветовое решение работ. Отмечается, что уровень художественной выразительности произведений, созданных в период его сотрудничества с сообществом с 1900 по 1903 гг., значительно вырос [13].

Текстильные изделия В. Блумстедта этого времени выполнены в стилистике национального романтизма и зачастую предварены эскизами. В решении рюю «Мозаика» (Mosaiikki) и «Весна» (Lähde) (ил. 2) художник придерживается единой структуры: центральная симметричная композиция представлена на фоне, усеянном мелкими растительными мотивами, а орнаментальная канва украшена простыми геометрическими элементами. Цветовое решение обоих изделий состоит из ярких, но в то же время несколько приглушенных оттенков, соответствующих органической тематике.

Иногда В. Блумстедт использует и фигуративные образы. Так, на эскизах его авторства можно встретить изображения оленей, лошадей или мужчин, обычно



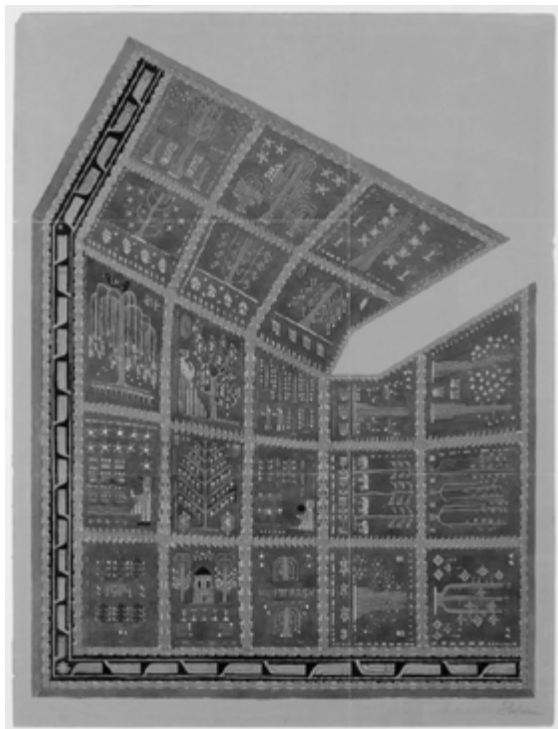
Ил. 2. В. Блумстедт. Эскиз рюю «Весна». 1909. Бумага, акварель. Музей дизайна, Хельсинки



Ил. 3. В. Блумстедт. Эскиз гобелена «Жертва». 1901. Картон, акварель. Музей дизайна, Хельсинки

расположенных в верхнем регистре. Центральная часть таких работ, которые можно условно объединить в одну группу, либо оставалась незаполненной, либо украшалась геометризированным изображением какого-либо объекта, чаще всего дерева. Фигуративная композиция составляет основу гобелена «Жертва» (Uhri), представленного на зимней выставке «Друзей финского ремесла» в 1901 г. Обращение к такому сюжету — подношению божествам — свидетельствует об увлечении автора традиционными верованиями, языческой культурой и мифологией, столь характерном для этого времени.

Период с 1900 г. отмечен тесным сотрудничеством ведущих представителей художественной среды с мастерами объединения «Друзья финского ремесла». Художники и архитекторы, которых, на первый взгляд, интересовали монументальные формы, стали увлекаться практикой рюю. Внушительные размеры ковров напоминали живописные полотна, а орнаментальное решение вписывалось в стилистику создаваемых архитектурных ансамблей. Такая практика характерна для творчества Э. Сааринена, который мыслил архитектурное сооружение как целостный, единый образ. Вероятно, при помощи своей супруги Лойи Сааринен, архитектор спроектировал ворсовые рюю для усадеб



Ил. 4. Э. Сааринен. Эскиз рюю «Сказка». 1914. Бумага, акварель. Музей архитектуры, Хельсинки



Ил. 5. Я. Эклунд. Рюю «Волна». Ок. 1904. Шерсть. Музей ремесел Финляндии, Ювяскюля

Виттреск и Суур-Мерийоки, которые соответствовали общей декоративной программе. В вилле Виттреск наиболее примечательным является изготовленный объединением ковер «Сказка» (Satu) (ил. 4) с изображением сцен из жизни членов семьи архитектора: Лойи и детей Пипсан и Ээро. Стилистическое и компози-

ционное решение изделия, с одной стороны, является ярким образцом эстетики национального романтизма, о чем свидетельствуют зооморфные и растительные элементы, выполненные в геометризированной манере, характерные цветовые переходы природных оттенков, стилизации и фольклорные мотивы. С другой стороны, при изучении изделия можно отметить более сложную композицию, которая предполагала активное взаимодействие с другими предметами интерьера и наличие определенного тематического повествования.

В 1904 г. состоялась масштабная выставка, посвященная 25-летию объединения. По словам исследователей, представленные произведения отличались многообразием решений: какие-то больше соответствовали европейской моде и популярному стилю модерн, другие опирались на фольклорные традиции или имели в основе простой геометрический орнамент [9, р. 360]. Своеобразное преломление мотивов, свойственных европейскому искусству, и традиций, близких финской народной культуре, продемонстрировал Э. Сааринен на примере спроектированного им будуара и рюю «Роза» (Ruusu). В его решении основным элементом становится роза — образ, характерный для творчества английского архитектора Чарльза Ренни Макинтоша, идеи которого были распространены в европейской художественной среде. В то же время не выбивающаяся из образного ряда стилистика, развивающая органическую тематику, свидетельствует о влиянии идей национального романтизма в том числе на практику объединения «Друзья финского ремесла».

К этому же году относится создание ковра «Чайка» (Lokki) (ил. 5), реализованного мастерами по эскизу Ярла Эклунда — финского архитектора, сотрудничавшего с бюро «Гезеллиус-Линдгрэн-Сааринен». Такой тип ковра использовался для застила скамьи, причем так, чтобы верхняя часть крепилась к стене или спинке дивана, а нижняя оставалась свободной для укрытия ног. Такое расположение рюю было традиционным для финской культуры, однако в более позднее время к нему обращались лишь в качестве декоративного приема. Тем не менее подобное функциональное назначение влияло на определенные технические особенности: изделие должно было быть еще более плотным. На плоскости ковра Я. Эклунда можно различить изображение волны, которая выполнена в геометрической стилистике и украшена симметричными вертикальными штрихами, имитирующими течение воды, и чаек, выстроившихся полукругом у взмывающей ввысь волны. Декоративное решение рюю имеет много общего с гравюрами в стиле укиё-э, в частности с одним из наиболее известных произведений Кацусики Хокусая «Большая волна в Канагаве». Об этом свидетельствуют обилие округлых линий, которые прослеживаются в движении как самой волны, так и птиц, разлетающаяся пена и драматическое настроение изображения.

Полностью сосредоточилась на текстильном искусстве финская шведка Эмма Зальцман. Если решения рассмотренных ранее работ демонстрировали обраще-

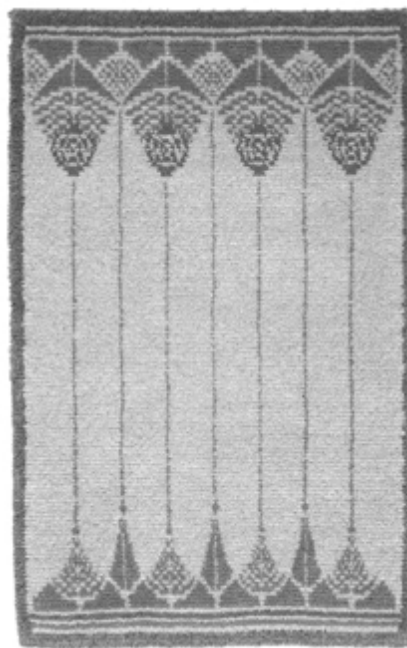
ние к фольклору и народным традициям, акцентируя специфичность финского модерна, то в произведениях Э. Зальцман порой считается влияние интернациональной стилистики. Симметричные композиции включают характерные для искусства модерна зооморфные и флоральные мотивы, напоминающие элементы декора на фасадах зданий этого периода. Общее впечатление дополняет и цветовое решение, в основе которого лежат приглушенные тона серого и зеленого цветов. Например, декоративная композиция рюю «Шишка» (Кяру) (ил. 6) с вертикальными линиями и стилизованными формами имеет много общего с отделкой архитектурных сооружений, созданных Отто Вагнером или Виктором Орта.

Традиция преподнесения рюю в качестве подарка к бракосочетанию имела длинную историю. Начиная с XV в. ворсовые ковры являлись неотъемлемой частью пространства, в котором проходило свадебное торжество. Безусловно, это влияло на образность изделия и обращение к соответствующим тематике мотивам [7, с. 2]. Рюю, созданные мастерами объединения «Друзья финского ремесла», не стали исключением. Художница Ева Маннергейм-Спарре разработала несколько изделий, дизайн которых состоял из утонченных, вытянутых элементов, имитирующих вуаль или шлейф свадебного платья, и цветочных узоров. Как и рюю «Роза» работы Э. Сааринена, ковер «Вуаль» (Huntu) мог использоваться в декоре алтарной зоны финских евангелическо-лютеранских церквей [12, pp. 48–49].

Изучив деятельность объединения «Друзья финского ремесла» и рассмотрев ключевые произведения, созданные его участниками в конце XIX — начале XX вв., мы можем сделать вывод о новаторстве и значимости его творчества для искусства этого периода. Из сообщества, поддерживающего женское ремесло и традиционные текстильные практики, оно превратилось в настоящую художественную организацию, сотрудничающую с именитыми архитекторами, живописцами и дизайнерами этого периода. Основной формой для экспериментирования стали ворсовые ковры рюю, перешедшие из категории утилитарной в высокохудожественную, а декоративное решение работ вобрало черты, характерные для стилистики национального романтизма. Внимание к народной культуре, фольклорным мотивам и поиски новой образности позволили создать текстильные изделия, соответствующие модным тенденциям времени, но в то же время обладающие самобытным художественным языком. Дальнейшая деятельность объединения и его влияние на характер творчества состоявших в нем художников позволяет утверждать непреходящее значение «Друзей финского ремесла» не только для развития финского искусства, но и текстильного дизайна в целом.

Список литературы

1. Антонова Е. А. Новый национальный стиль в русском модерне // Известия Волгоградского государственного педагогического университета. 2012. С. 81–85.



Ил. 6. «Друзья финского ремесла». Рюю «Шишка» по дизайну Э. Зальцман

2. Лисовский В. Северный модерн. СПб.: Коло, 2018. 516 с.
3. Сарабьянов Д. В. Модерн: История стиля. М.: Галарт, 2001. 343 с.
4. Стерноу С. А. Арт Нуво: Дух прекрасной эпохи. Минск: Белфакс, 1997. 128 с.
5. Чукуров А. Ю. «Состояние мира: одновременность»: Художественная культура Скандинавских стран и Финляндии в пространстве концептов: монография. СПб.: Астерион, 2011. 199 с.
6. Широковских М. С. Шведские ковры и декоративные полотна XX — XXI века (мастерская Марты Маас-Фчеттерштром): дис. ... канд. иск. СПб., 2014. 274 с.
7. Ярмоленко Е. В. Финские ворсовые ковры конца XIX — начала XX в.: от традиции к модерну // Архитектон: известия вузов № 2 (58). Июнь 2017. С. 1–8.
8. Amberg A.-L. Ahrenberg, Johan Jacob // Biografiskt lexicon för Finland. Ryska tiden (2009). December, 2014. URL: <https://www.blf.fi/artikel.php?id=3106> (дата обращения: 23.03.2022)
9. Ashby C. Nation Building and Design: Finnish Textiles and the Work of the Friends of Finnish Handicrafts // Journal of Design History, 2010. Vol. 23, № 4 (2010). pp. 351–365.
10. Holmberg A. Masters and Apprentices of Textiles Craft // Techne series: Research in sloyd education and crafts science. 2013. A, 20 (3). pp. 20–32.
11. Karsikas U. Hanna-Kaisa Korolainen was inspired by two rya rugs. URL: <https://ingoodhands.fi/hanna-kaisa-korolainen-was-inspired-by-two-rya-rugs/#> (дата обращения: 09.10.2021)
12. Siekkinen A. Vihkirijy kirkkotilassa. Suomen evankelisluterilaisten kirkkojen vihkirijyjen piirteitä ja symboliikan sanomaa. Päivi Fernström. Helsingin Yliopisto. Kesäkuu, 2020. 97 p.
13. Väinö Blomstedt, Painter and textile designer. URL: <https://suomenkasityonystavat.fi/vaino-blomstedt-150-years-since-his-birth-on-april-1-2021?lang=en> (дата обращения: 19.03.2022)

T. A. Karyuk

A. L. Stieglitz St. Petersburg State Art and Industry Academy
191187 Russia, St. Petersburg, Solyanoy line, 13

TEXTILE PRACTICE OF THE ASSOCIATION «FRIENDS OF FINNISH CRAFT»: LATE XIX — EARLY XX CENTURIES

Textile products created within the framework of the association «Friends of Finnish Craft» represent a special phenomenon in applied art. The traditions of national Romanticism — the Finnish variation of the Art Nouveau style — significantly influenced not only the imagery of the works, but also the form itself. The popularity of W. Morris' ideas and the strengthening of national consciousness led to an appeal to folk culture and led to the actualization of the traditional Finnish textile type of ruyu pile carpets. As a result, the activities of the association, with which such architects and artists as A. Gallen-Kallela, E. Saarinen, V. Blomstedt et al., has become a landmark for both local Finnish art and textile design in general.

Keywords: ruyu, textiles, national romanticism, Friends of Finnish craft, Gallen-Kallela, Saarinen, Blomstedt.

References

1. Antonova Ye. A. Novyy natsional'nyy stil' v russkom modern [New national style in Russian modern] // Proceedings of the Volgograd State Pedagogical University. 2012. pp. 81–85 (in Rus.).
2. Lisovskiy V. Severnyy modern [Northern modern. St. Petersburg: Kolo, 2018. 516 p. (in Rus.).
3. Sarab'yanov D. V. Modern: Istoriya stilya [Modern: History of style]. M.: Galart, 2001. 343 p. (in Rus.).
4. Sternou S. A. Art Nuvo: Dukh prekrasnoy epokhi [Art Nouveau: Spirit of a beautiful era]. Minsk: Belfaks, 1997. 128 p. (in Rus.).
5. Chukurov A. Yu. «Sostoyaniye mira: odnovremennost'»: Khudozhestvennaya kul'tura Skandinavskikh stran i Finlyandii v prostranstve kontseptov [«State of the world: simultaneity»: Artistic culture of the Scandinavian countries and Finland in the space of concepts]: monograph. SPb.: Asterion, 2011. 199 p. (in Rus.).
6. Shirokovskikh M. S. Shvedskiye kovry i dekorativnyye polotna KHKH — KHKHI veka (masterskaya Marty Maas-Fchettershtrom) [Swedish carpets and decorative fabrics of the XX–XXI centuries (workshop of Martha Maas-Fchetterstrom) (in Rus.). : dis. ... kand. isk. SPb., 2014. 274 p.
7. Yarmolenko Ye. V. Finskiye vorsovyye kovry kontsa XIX — nachala XX v.: ot traditsii k modernu [Finnish pile carpets of the late 19th — early 20th centuries: from tradition to modernity] // Architecton: news of universities No. 2 (58). June 2017, pp. 1–8 (in Rus.).
8. Amberg A.-L. Ahrenberg, Johan Jacob // Biografiskt lexicon för Finland. Ryska tiden (2009). December, 2014. URL: <https://www.blf.fi/artikel.php?id=3106> (дата обращения: 23.03.2022)
9. Ashby C. Nation Building and Design: Finnish Textiles and the Work of the Friends of Finnish Handicrafts // Journal of Design History, 2010. Vol. 23, № 4 (2010). pp. 351–365.
10. Holmberg A. Masters and Apprentices of Textiles Craft // Techne series: Research in sloyd education and crafts science. 2013. A, 20 (3). pp. 20–32.
11. Karsikas U. Hanna-Kaisa Korolainen was inspired by two rya rugs. URL: <https://ingoodhands.fi/hanna-kaisa-korolainen-was-inspired-by-two-rya-rugs/#> (accessed: 09.10.2021)
12. Siekkinen A. Vihkirijy kirkkotilassa. Suomen evankelis-luterilaisten kirkkojen vihkirijyjen piirteitä ja symboliikan sanomaa. Päivi Fernström. Helsingin Yliopisto. Kesäkuu, 2020. 97 p.
13. Väinö Blomstedt Painter and textile designer. URL: <https://suomenkasityonystavat.fi/vaino-bloomstedt-150-years-since-his-birth-on-april-1-2021?lang=en> (accessed: 19.03.2022)

Т. В. Ковалева

Санкт-Петербургская государственная художественно-промышленная академия имени А. Л. Штиглица
191187 РФ, Санкт-Петербург, Соляной пер., 13**ПРИЕМЫ ОФОРМЛЕНИЯ ИНТЕРЬЕРОВ СОБСТВЕННЫХ ДВОРЦОВ ПЕТРА I В САНКТ-ПЕТЕРБУРГЕ: ОТ ЛИЧНЫХ ПРЕДПОЧТЕНИЙ К РЕПРЕЗЕНТАЦИИ ПРАВИТЕЛЯ**

© Т. В. Ковалева, 2022

В статье рассматриваются интерьеры дворцов Петра Великого в Санкт-Петербурге, а также домов горожан и дворцов правителей разных европейских стран; выявляются приемы оформления интерьеров западноевропейской традиции, которые во время путешествий в Европу Петр I мог видеть лично и пожелать применить в петербургских постройках; прослеживается изменение художественных решений в убранстве интерьеров собственных дворцов Петра I от личных предпочтений до репрезентации правителя.

Ключевые слова: история интерьера, «петровский стиль», барокко, Петр Великий.

Интерьеры петровского времени рассматриваются исследователями как своеобразный сплав национальных и европейских культурных традиций, от немецких и голландских до французских и итальянских, известно мнение, в петровскую пору «русское искусство <...>, как бы выбирало влияния» [1, с. 14]. С этим сложно спорить, особенно если рассматривать архитектуру новой столицы и интерьеры собственных дворцов царя. Очевидно, что Указами и прямыми указаниями осуществлял этот выбор Петр I. Д. В. Сарабьянов, отождествляя Россию с ее государем, ярко и образно характеризует основы историко-художественных связей с западными странами в начале XVIII в.: «Россия с жадностью перенимала чужой опыт, и поначалу эта жадность граничила с неразборчивостью» [1, с. 44].

Причину сложной многосоставности явления «петровский стиль» или «петровское барокко» в русском интерьере первой четверти XVIII в. принято искать в значительном количестве мастеров из разных стран, приехавших по приглашению царя строить новую столицу: «В Петербург приехали сразу и итальянцы, и немцы, и французы, и голландцы... Они не только работали рядом, строя одно подле другого здания четырех различных стилистических типов, но зачастую работали все над одной и той же постройкой, причем каждый вносил в нее свои расовые и индивидуальные особенности» [2, с. 21]. В такой ситуации очень трудно, практически невозможно, выявить конкретное влияние на национальную архитектурную традицию. Но представляется более убедительным, что причина кроется в заказчике: могучая и деятельная личность Петра, жаждущая преобразований, влияла на формирования сплава многочисленных влияний в искусстве интерьера первой четверти XVIII в., объединяя разнородные явления личными предпочтениями и монаршими устремлениями: «В нем не было ничего, что старинные русские люди привыкли соединять с значением царя; это герой в античном смысле; это в новое время

единственная исполинская фигура, каких мы видим много в туманной дали, при основании и устройении человеческих обществ» [3, с. 52].

Настоящая статья ограничивается рассмотрением одного аспекта темы организации и убранства личных покоев Петра Великого в Санкт-Петербурге — выявлению тех художественных решений оформления интерьера западноевропейской традиции, которые определили выбор декора и отделки для собственных дворцов венценосного владельца в новой столице с целью репрезентации правителя. Методика исследования предполагает использование методов формального, стилистического и сравнительного анализа при сопоставлении характера архитектурных и художественных решений интерьеров Петра I и интерьеров домов и дворцов, которые он лично посетил в Европе, а также семиотического анализа для уточнения тематики и толкования символики декоративных элементов убранства интерьеров.

О культуре, архитектуре и искусстве интерьера петровского времени немало написано научных исследований. Труды М. И. Пыляева, Г. К. Лукомского, Т. В. Алексеевой, И. Э. Грабаря, В. И. Пилявского, И. А. Бартенева, М. В. Иогансена, А. Н. Воронихиной, Н. В. Калязиной, А. Н. и Е. Н. Петровых, Т. А. Славинной, А. Г. Раскина, Ю. М. Денисова, Е. М. Баженовой, Ю. В. Матвеева, В. Г. Лисовского, Б. М. и Л. А. Кириковых, Л. В. Никифоровой, Г. В. Михайлова, С. Б. Горбатенко и многих других представляют собой мощную теоретическую основу для исследования дворцового интерьера России первой четверти XVIII столетия.

В качестве основы источниковой базы выступают дошедшие до наших дней с различной степенью сохранности интерьеры собственных дворцов царя в Петербурге — Домик Петра (1703 г.), Летний дворец (1708–1712, 1714 гг.), Монплеизр (1714–1723 гг.), воссозданный после Великой отечественной войны дворец Марли или «Малые палаты» (1720–1723 гг.)

и павильон Эрмитаж (1721–1725 гг.) в Петергофе, архитектурная графика и фотографии XIX в., а также сведения об убранстве интерьеров так называемых исчезнувших петровских дворцов — Первые Зимние маленькие хоромы Петра I (1708–1711 г.), Екатерингоф (1711 г.), Свадебные палаты Петра I (1711–1712 гг., 1716–1720 гг.), Итальянский дворец — «дом за рекою Фонтанкою» (1712 г.), Большой Петергофский или «Нагорный» дворец (1714 г.), Дворец Петра I в Стрельне (1716 г., 1719–1720 гг.), Зимний дом и Последний Зимний дворец Петра I (1716–1720 гг., 1719–1722 гг.), Новые Летние палаты в Летнем саду (1721–1725 гг.), Подзорный дворец (1722–1726 гг.).

Готовность России к преобразованиям в области архитектуры и быта, в частности, демонстрируют памятники архитектуры второй половины XVII в. в Москве, выстроенные в стиле так называемого «нарышкинского барокко». Известно, что «<...> авторами дворцовых резиденций конца XVII — начала XVIII века были не только архитекторы <...> в этом качестве выступали прежде всего заказчики, побывавшие за границей, поведавшие дворцы европейских монархов, <...> Голицыны, Нарышкины, сам Петр <...>» [4, с. 44]. Д. С. Лихачев убедителен в характеристике органичности петровских перемен для русской культуры в целом, что можно связать с утверждением самостоятельной оригинальности сплава «петровского стиля» в убранстве интерьера. Так, он задается вопросами, ответы на которые очевидны: «Кто были деятели Петровской эпохи? Да все люди, родившиеся в Московской Руси. Разве этого недостаточно, чтобы понять у нас органичность явлений Петра? Кто был нашими учителями? Одни голландцы? Нет, Петр учился во многих странах и у многих учителей. <...> Разве этого недостаточно, чтобы понять самостоятельность Петра?» [5, с. 337].

Первое путешествие за границу состоявшееся в 1697–1698 гг. в составе «великих полномочных послов» осуществили: генерал и адмирал, наместник новгородский Франц Яковлевич Лефорт, генерал и воинский комиссарий, наместник сибирский Федор Алексеевич Головин и думный дьяк, наместник белевский Прокофий Богданович Возницын; при них более 20 дворян и до 35 волонтеров, между которыми был Преображенского полка урядник Петр Михайлов» [3, с. 70]. О цели поездки, осуществленной под девизом «я ученик — ищу учителей», сообщает один из участников предприятия комнатный столпник П. А. Толстой в дневнике путешествия 1697–1699 гг.: «по указу великого государя велено ехать <...> в европейские христианские государства для науки воинских дел» [6, с. 5]. Известно, что не только с военными науками связано расширение кругозора Петра I в предпринятом путешествии, впечатления от пребывания в этих в основном североевропейских странах связано с утверждением предпочтения немецкого и голландского быта в убранстве собственных интерьеров. Петр и его сподвижники посетили разные страны (Ливония, Курляндия, Пруссия, Голландия, Англия, Саксония, Империя австрийских Габсбургов, Польша): «<...>

зрительный контраст с европейскими городами стал для путешественников резким и неожиданным: удивление, необычность впечатлений <...> однако многое нравилось, а кое-что хотелось применить дома» [7, с. 12–13].

В поездке Петр I искал личных контактов не только с европейскими монаршими особами, но и с мастерами-корабелами, учеными, ремесленниками, коллекционерами, музыкантами, художниками, поэтому в посещаемых городах царь посещал не только дворцы, но и дома горожан, — своеобразие интерьера голландских бюргеров позднее нашло отражение в его собственных дворцах, соответствующим его личным вкусам. Для возведения и отделки своих дворцов в новой столице Петр I сам приглашал мастеров со всей Европы. Осенью 1711 г. царь Петр I несколько раз посещал Дрезден, останавливался в самой респектабельной гостинице «Золотое кольцо», посещал занимавшегося обработкой янтаря мастера Крюгера, «у которого он осмотрел его товар и заказал различные точеные изделия» [8, с. 111], осматривал королевский дворец, где заинтересовался моделью нового дворца, выполненной в дереве в точном масштабе, посетил советника по горному делу графа фон Лесгеванга, осмотрел его дом и коллекцию минералов, посетил дом придворного механика и ювелира Динглингера, а также придворного математика и механика Андреаса, заходил к придворному музыканту Ле Ришу, «последующие дни также были наполнены визитами» [8, с. 111–112].

Первый Собственный домик Петра в Петербурге (1703 г.), который «был очень мал и до крайности просто устроен» [9, с. 28], небольшие дворцы в новой столице — Первые Зимние «Маленькие хоромы» (арх. Д. Трезини, 1708–1711 гг.), Летний дворец (арх. Д. Трезини, г. А. Шлютер, 1708–1712, Н. Микетти, М. Земцов, 1714 г., отделочные работы, в которых принимали А. Шлютер и Г. И. Магтарнови, продолжались до 1720 г.), Монплеизр или «Голландский домик» (арх. А. Шлютер, И. Ф. Браунштейн, Ж.-Б. Леблон, Н. Микетти, М. Земцов, 1714–1723 гг.), Марли или «Малые палаты» (арх. И. Ф. Браунштейн, 1720–1723 гг.) — отличает сравнительная скромность убранства интерьеров, использование в отделке художественных решений, связанных с практичностью и прочностью материалов: деревянные панели, окна с мелкой расстекловкой, камин вместо печей, керамические бело-кобальтовые голландские плитки, паркет простого геометрического рисунка, а на первом этаже — контрастные по цвету каменные плиты в шахматном порядке, функциональные предметы обстановки.

Интерьеры любимого Петром «голландского домика» в Петергофе представляют собой своеобразное воспоминание о пребывании в Голландии: «Большой или Парадный зал Монплеизра выстлан в шашку черными и белыми мраморными плитами мастером А. Кардасье <...>. Стены на всю высоту облицованы дубовыми, тонко профилированными филенками. В облицовку продольных стен симметрично компоновано по восьми полотен в черных рамах. Пять картин в дубовых обрамлениях с резными волютами использованы

для оформления наддверий, одна — для декорирования камина» [10, с. 131]. В Поварне, Секретарском и Морском кабинетах «кафельные плитки с изображением сельских пейзажей, городских жанровых сцен, видов приморских городов напоминают о заграничных путешествиях Петра» [10, с. 136]. Для сравнения можно вспомнить не только произведения малых голландцев так называемого «интерьерного жанра», в работах которых изображены все особенности организации голландского жилого интерьера во всех трогательных бытовых подробностях, но и реальный интерьер домика корабельного кузнеца Геррита Киста в Саардаме, где некоторое время жил Петр Михайлов, которых имеет и просторные с мелкой расстекловкой окна, и камин с бело-кобальтовыми плитками, и даже нишу-шкаф, где была расположена встроенная кровать [11].

Петр сам вникал во все подробности строительных работ своих дворцов, внимательно следил отделкой интерьеров и, как заказчик, самостоятельно принимал решения об элементах убранства интерьеров. Так, о форме и отделке служебной винтовой лестницы в Летнем дворце, которая встроена в напоминающую шкаф деревянную конструкцию, сохранилась записка Петра от 2 мая 1714 г., которую приводит в своем труде И. Грабарь: «Лестницу, которая в сенях сделать столярною работою из дуба, как шкаф; круглую лестницу, что из переходов, сделать голландским манером с перилами из дуба же; в поварне выстлать плитками стены, и наверху сделать другую поварню, и также плитками выстлать» [2, с. 50]. Он приводит также еще один наказ Петра об отделке голландского домика: «Две комнаты в Монплезире, которые к саду, убрать стены дубом, столярною работою на английкий манер» [2, с. 91]. О вовлеченности самого государя в процесс возведения дворцов и их убранства сообщает А. Ф. Гейрот в своем описании Петергофа: «инструкции данные <...> князю Черкасскому были до того подробны, что государем определено было даже как убрать покои в <...> Монплезире» [12, с. 12].

Исследователь истории строительства зимних дворцов Петра Великого Ю. М. Денисов при сравнении планировочных схем Зимнего дома по проекту Г. И. Матарнови (1716 г., в графике сохранились план, фасад и деталь отделки) и планировки Летнего дворца приходит к выводу «о близости композиционных приемов, несомненно указанных Петром I или даже идущих от схематических чертежей, исполненных им лично Г- или П-образный коридор, отделяющий комнаты царя. Всюду столовая занимает угловое помещение рядом с поварней <...> прямо в центральном ризалите главного фасада» [13, с. 25–26].

Дом Динглингера на Гроссе Фрауэнгассе в Дрездене — еще один архитектурный объект, послуживший неким образчиком для убранства петровских интерьеров. Он привлек внимание Петра I своими техническими устройствами и выступил в качестве образца для сооружения подобных устройств у себя: «И дом, и его хозяин <...> произвели на царя большое впечатление <...>, он попросил показать ему дом и его технические особенности» [8, с. 112]. В следую-

щий приезд в Дрезден русский царь вообще пожелал остановиться у Динглингера, таким образом он имел возможность тщательно изучить устройство дома: «на чердаке был сделан сквозной проход по периметру дома <...> установлена цистерна для обеспечения водой всего здания. Специальный насос подавал воду на чердак, откуда она поступала в многочисленные искусно выполненные фонтанчики <...>. На крыше дома была сооружена обсерватория <...>. Там же находились флюгер и ветровой прибор, чьи показатели можно было увидеть этажом ниже» [14]. (Под впечатлением от увиденного царь заказал Ветровой прибор для своего Летнего дворца И. Динглингера и часовых дел мастеру А. Гертнеру: «По преданию, Петр, будучи в Дрездене и заказывая прибор, сам принимал участие в разработке его конструкции» [15, с. 22]).

После поездки по приглашению Вильгельма III в Англию и визитов в Виндзор, Кенсингтонский дворец, Хэмптон-Корт Петр I смог убедиться, насколько эффективно искусство может выполнять функцию репрезентации правителя. Кенсингтонский дворец, который в то время был официальной королевской резиденцией и представлял собой скромный дом из красного кирпича в стиле голландского барокко, Петру понравился меньше, чем ансамбль Хэмптон-Корта, который с 1789 по 1794 гг. по поручению королевской четы обновлял знаменитый архитектор сэра Кристофер Рен [16, с. 124]. «Зело изряден» — такой характеристики царя удостоился этот ансамбль в стиле барокко [17, с. 97], сходство которого с Версалем не вызывает сомнений. Особенности планировочных решений и убранства парадных интерьеров и личных комнат были определены, конечно, условием заказа, как и в Виндзорском замке, уже сложившимся на тот момент законченном ансамбле по воле Карла II, поклонника Людовика XIV. Парадные интерьеры Виндзора (арх. Х. Мэй, 1668–1683 гг.) «были примером самых пышных барочных интерьеров в итало-французском стиле <...> совершенным манифестом абсолютной монархии <...>, где все работало на прославление природы королевской власти» [17, с. 98].

В Хэмптон-Корте русский гость имел возможность пройти по парадным анфиладам, галереям и личным комнатам дворца, украшенным живописью, шпалерами, мебелью в технике маркетри, серебряной утварью, китайским фарфором, дельфтским фаянсом. Множество художественных произведений в королевских резиденциях демонстрировали утонченный вкус и богатство британских монархов. Исследователями отмечается: «Английское барокко было значительно ближе к итало-французским образцам <...>, чем его голландская версия, <...> задолго до визита в Версаль, состоялась первая опосредованная встреча Петра с французской барочной архитектурой, которую он оценил по достоинству» [17, с. 97].

По возвращению в Москву Петр I тоже пышно украшает интерьеры построенного для друга Лефорта дворца на Яузе. Сохранились воспоминания иностранного путешественника К. де Бруина, впечатленного посещением Лефортовского дворца в 1699 г.: «<...>

громадное каменное здание в итальянском вкусе. В нем были великолепные комнаты и прекраснейшая зала, покрытая богатыми обоями <...>. Для умножения великолепия было принесено заблаговременно множество серебряных сосудов <...> стояли два громадных леопарда, на шейной цепи, с распростертыми лапами, опиравшимися на щиты с гербом, и все это было сделано из литого серебра. Потом большой серебряный глобус, лежащий на плечах Атласа из того же металла <...> множество больших кружек и другой серебряной посуды, часть которой взята была из царской казны» [18, с. 59].

Знакомство в первую зарубежную поездку с бургомистром Амстердама Н. Витсеном способствовало погружению Петра I в мир науки и коллекционирования редкостей: он побывал в университетском Лейдене, где осмотрел кабинеты анатомии, зоологии, физиологии, ботаники; в Оксфорде посетил музей исторических раритетов, осмотрел этнографические коллекции; неоднократно посещал Королевскую дрезденскую Кунсткамеру с коллекциями редкостей и произведениями изобразительного и декоративно-прикладного искусства. Представляется, что именно тогда русский царь увлекся идеей создания в России открытого публичного музея. Мода на коллекционирование китайского фарфора, бронзы, лаков захватила Россию, посланцы Петра привозили в Санкт-Петербург произведения восточного декоративно-прикладного искусства и другие раритеты отовсюду: Европа, Ближний и Дальний Восток, Сибирь. Результатом такого интереса стало, в том числе и то, что к 1714 г. у царя в Санкт-Петербурге скопилось большая собственная коллекция редкостей [8, с. 112], для которой специально был оборудован Зеленый кабинет в Летнем дворце со встроенными шкапами и стеклянными дверцами для демонстрации своей коллекции редкостей. А когда спустя почти 20 лет после первого тура в Европу, Петр I в 1716–1717 гг. посетил Данию, Голландию, Францию и Пруссию, он уже предпочитал самостоятельно выбирать предметы своих коллекций: «знакомясь с частными собраниями, осматривая кабинеты редкостей, царь все это как бы примеривал «на себя» и не просто удивлялся новым для него «куриозитетам», но сам изучал их и отбирал то, что считал нужным приобрести» [19, с. 186].

Интерьеры дворцов правителей открыли Петру I феномен монаршего коллекционирования и патроната в сфере искусств: в Кенсингтонском дворце он мог видеть в картинной галерее работы старых мастеров эпохи Возрождения, в картинной галерее Королевской дрезденской Кунсткамеры — работы Рафаэля, Мантеньи, ван Дейка, в знаменитой художественной галерее и сокровищнице Ховбурга — произведения ювелирного искусства и коллекцию итальянской живописи (Д. Беллини, Б. Монтеңья, Джорджоне, В. Тициан, Л. Лотто, Я. Тинторетто, П. Веронезе, бр. Карраччи, Б. Строщи, Д. Форабоско и др.), а также ранней нидерландской и фламандской живописи (П. Брейгель, П. Рубенс, А. ван Дейк и др.).

Петр-коллекционер следует этому примеру и специально для размещения своего собрания живописи

осенью 1717 г. [20, с. 398] к любимому «голландскому домику» распоряжается пристроить галереи и замыкающие их люстгаузы. Стены галерей обшиты деревянными панелями, «в каждой галерее в кладке стен и дубовой облицовке сделаны гнезда для размещения картин. Эти картины в черных рамах — часть большой коллекции западноевропейской живописи XVII–XVIII века, собранной Петром» [10, с. 130]. Марины — картины с изображением морских пейзажей — заняли здесь особое место: более всего Петр ценил «морские пейзажи Адама Сило — живописца, гравера и корабельного мастера, безукоризненно точно изображавшего оснастку парусных кораблей» [10, с. 130]. Таким образом «в Монплезире помещалась первая по времени картинная галерея, составленная в России из картин голландских и фламандских художников» [12, с. 78]. Еще один пример специально создаваемого интерьера для размещения живописных произведений признанных мастеров — галерея в не сохранившихся до наших дней Новых Летних палатах в Летнем саду, что располагались на углу Невы и Лебяжьей канавки. «Со стороны сада к дворцу была пристроена “галерея дубовая убрана внутри различных авторов древних картинами”, специально предназначенная для коллекции живописи. Галерея Монплезира и дубовая галерея Новых Летних плат были первыми примерами строительства помещений подобного назначения в России» [21, с. 108], — уточняет Н. В. Калязина.

Оформление в Монплезире Лакового кабинета (арх. И. Браунштейн, 1719 г.) можно считать реализацией впечатлений Петра I от посещения в 1712 г. с кронпринцем Фридрихом Вильгельмом Шарлоттенбурга, где русского царя поразила Фарфоровый кабинет (арх. А. Шлютер (?), И.-Ф. Иосандер фон Гете, 1699–1701 гг.) [22, с. 82, 88–89]. Не просто коллекция дальневосточного фарфора предстала перед взором царя, но специально отделанный для коллекции интерьер, где раритеты были представлены на резных золоченых консолях и как коллекционные предметы, и как средство декорирования кабинета одновременно. В Монплезире прослеживается преемственность приема: в определенной композиционной схеме между лаковыми панно расположены полочки-консоли, на которых как основной художественный акцент тематического интерьера представлена коллекция восточного фарфора Петра I.

В связи с заметным укреплением международных позиций России Петр I принимает решение о необходимости соответствующего внешнего оформления парадных царских резиденций. В 1711 г. он принимает решение о строительстве новых Зимних хором и приказывает Меншикову: «зделать новые, по текену» [23, с. 27] — по архитектурному проекту. Интерьеры дворцов будущего императора в новой столице будущей Российской империи требовали изменений, утверждающих новый статус владельца: «Начиная с Петра I, репрезентация политической власти приобретает характер художественной деятельности, которая подразумевает авторский подход» [24, с. 87]. (Даже для городской застройки было в указе от 14 сентября

1715 г. это требование сформулировано следующим образом: «дабы никто против указа и без чертежа архитектурского нигде не строился» [21, с. 102.] И, несмотря на склонность жить в небольших скромно обставленных комнатах с невысокими потолками, «Петр I, не любивший в быту излишней роскоши, из соображений государственного престижа настаивал на отделке главных помещений в духе “новой моды”, то есть ориентируясь прежде всего на Францию, <...>. Этим объясняется привлечение в Россию в конце 1710-х годов сразу заметного количества французских мастеров, связанных с художественным убранством интерьеров» [25, с. 160]. И первый из них — ученик Андре Ленотра и Жюля Ардуэн-Мансара Жан-Батист-Александр Леблон, известный своей архитектурной практикой в Версале и теоретической работой в области архитектурного проектирования и убранства интерьера — «Дополнения к “Курсу архитектуры” А. Давилье» (1710-е гг.). Во Франции — самой могущественной в то время державе Европы с выстроенной и ставшей образцовой для многих стран политической системой, русского царя принимали регент Франции Филипп Орлеанский и семилетний Людовик XV. Петр I осмотрел в столице Франции Лувр, загородные резиденции французских королей (Люксембургский дворец, Фонтенбло, Марли, Версаль), многие замки и отели знати, «интерес к иноземному миру приобретает все более четкий и практический смысл» [7, с. 14].

Представляется, что прославление правителя как основа общей тематики и сюжетов отдельных произведений в дворцовом интерьере общеевропейского стиля барокко продолжило свое развитие в петровских интерьерах первой четверти XVIII века после личного знакомства Петра I с образцовыми архитектурными ансамблями и их интерьерами. Л. В. Никифорова считает сюжетно-тематический принцип важнейшим для связи многочисленных элементов убранства дворцового интерьера XVIII столетия в единое целое: «не отвергая важности стилистического анализа произведений интерьерного искусства, <...> исследователи обращают внимание на необходимость анализа содержательных связей» [24, с. 122], на «поиск предметов в интерьере, обладающих единым содержанием и связанных единым сюжетом» [26, с. 191]. При этом в интерьерах Петра «можно увидеть постепенное развитие и обогащение образного языка — от простых аллегорий и символов в произведениях 1710-х годов (Г. Гзеля в Летнем дворце Петра I и Б. Тарсия в Большом Петергофском дворце). В последних произведениях, а также в Монплеzure, в Новых Летних палатах появляются темы и представления о мироздании, трактованные с присущим космологическим размахом и обобщениями» [27, с. 57–58].

Еще в первую поездку в Европу русского царя вряд ли могли оставить равнодушным росписи плафонов на мифологические темы, выполненные итальянским живописцем А. Веррио в парадных интерьерах Виндзора и Хэмптон-Корта. Их многофигурные иллюзионистические композиции включали образ короля Карла II, возносившегося в апофеозе в небеса

(Виндзор), образ королевы представлен в композициях росписей плафона и стен Королевской лестницы и Гостиной королевы (Хэмптон-Корт) [28, с. 127]. Исследователь О. Дмитриева считает, что именно «здесь Петр впервые столкнулся с единой идейной программой декорации, призванной прославить правящего монарха как Геркулеса, одержавшего победу над вражескими силами <...>. Позднее образ Геркулеса будет интенсивно использоваться в репрезентации самого Петра, и декорация Хэмптон-Корта могла послужить одним из вдохновлявших его источников» [17, с. 97].

В плафонной живописи аллегии, представленные часто в виде героев античной мифологии, стали распространенным художественным приемом оформления и петровских дворцов. Так, в Летнем дворце Петра I в Приемной или Ассамблейной, где иностранные гости — посланники европейских держав — ожидали приема, потолок украшен живописным плафоном «Триумф России» (по описи середины XIX века он именовался иначе: «Целомудрие, Любовь государя к народу, Власть и Верность»), <...> овальный плафон в Столовой называется «Триумф Петра» (по старой описи — «Благочестие, Святость, Премудрость»). Портрет царя помещен в центре живописной композиции на золотом фоне картуша» [15, с. 21–22]. Еще один пример светской по своему содержанию живописи, разрабатывающей идеи государственности, — плафон в Центральном зале Нагорного дворца в Петергофе, выполненный венецианским художником Б. Тарсия: «персонажи у ног императора, олицетворяющие три опоры его власти и процветания страны — “веру, послушание и бдение”, — представлены в виде полубогаженных женских фигур» [27, с. 62]. Идентичность композиционного приема, позволяющего включение портретного изображения правителя в сюжетную композицию росписи плафона, в Виндзоре и Хэмптон-Корте, Летнем дворце в Санкт-Петербурге и Нагорном дворце в Петергофе — налицо.

Включившись в работы по отделке уже существующих царских резиденций, Леблон разрабатывает оригинальный проект дворца в Стрельне (1717 г.), который, к сожалению, не был реализован. Исследователи декоративно-прикладного искусства считают, что значение деятельности этого талантливого архитектора и декоратора интерьера для русской культуры начала XVIII в. трудно переоценить: «приглашение Ж.-Б.-А. Леблона, <...> прибывшего в Санкт-Петербург с целой командой искусных ремесленников, было большой удачей не только для Петра, но и для всего декоративно-прикладного искусства в целом <...> началась целенаправленная, квалифицированно организованная, методически обоснованная подготовка кадров русских специалистов по художественной отделке интерьеров» [29, с. 15]. Петр считал Леблона «прямой диковинкой» и уже при первом знакомстве понял, что «он кредит имеет великий в мастеровых во Франции» [9, с. 40]. Действительно, архитектор-француз продолжает рекомендовать все новых и новых французских мастеров. Так, первого ноября 1717 г. он пишет: «Если ваше величество <...> желает обставить апартаменты

Петергофского и других дворцов на французский манер, <...> то для сего имеются обойщик Рушбот <...> уже в 1718 г. <...> получает заказы <...> и начинает работать над украшением царских резиденций» [25, с. 160]. (С этим мастером придет в Россию мода на парадные спальни, что «способствовало восприятию даже повседневных событий жизни монарха в виде некоего действия, обставленного с особой роскошью» [25, с. 159]). Исследователь архитектуры и искусства интерьера петровского времени Н. В. Калязина перечисляет новые для отечественной художественной практики приемы: «В архитектурном решении интерьеров начинают все больше использовать <...> ордерную систему, плоские потолки, большие двухчастные окна с остеклением, двери новых форм, каминь» [21, с. 102].

К этому перечню следует добавить деревянные панели с зеркальными, живописными или рельефными панно — «ламбри», рекомендованные Леблоном к убранству интерьера в своих «Дополнениях» [30]. Никола Пино был причастен к разработке орнаментов и выполнению панно для ламбри — скульптор, модельщик, искусный резчик, декоратор интерьеров и крупный орнаменталист, по проекту которого в петровских интерьерах выполнялись резные декоративные панно в кабинетах Марли, Большого дворца в Петергофе и других, — повлиял на разработку новых форм искусства, художественных и бытовых предметов [31, с. 16]. Выполненные в стиле регентства декоративные элементы по проекту Н. Пино органично сочетались в интерьерах с декоративными росписями плафонов, лепным декором каминов. Подлинные петровские каминь сохранились в Санкт-Петербурге в Летнем дворце — в Спальне и Зеленом кабинете, в Монплезире — в Секретарской, Спальне, Буфетной. Три последних обладают схожими художественными характеристиками лепной отделки: «характер орнамента, тонкого и легкого, близкого мотивам рокайля, связываются с формами, предлагавшимися новыми французскими образцами <...> много элементов, типичных для французского орнамента арабескового стиля Берена (раковины, сетки, волюты, кронштейны, картуши определенных форм)» [32, с. 114].

Лепной декор украшает в петровских интерьерах не только каминь, но и потолки: «происхождение лепного декора — итальянское [32, с. 110]. Путешественники из России в конце XVII в. восхищались этим видом декора европейских интерьеров. Так, Толстой представляет в своем дневнике удивившие его роскошью элементы декоративной отделки интерьера в доме канцлера литовского Радивила в Варшаве, он отмечает: «потолки в палатах деланы итальянскою работою из гипсу <...>, две палаты обиты золотными парчами» [6, с. 26]. В России ансамблевое решение живописи в обрамлении лепного декора демонстрируют потолки Монплезира в исполнении живописцами московской Оружейной палаты по эскизу французского мастера Ф. Пильмана в 1720–1721 гг.: «Потолки галерей покрыты многокрасочной росписью с позолотой <...>. В росписи потолков галерей господствуют декоративно-орнаментальные и гротескные мотивы. На светлом

поле плафона выделены медальоны с изображением аллегорических фигур, вазы, пышные гирлянды...» [10, с. 131].

Под впечатлением от увиденного в столицах европейских государств Петр решает изменить уже выполненную по проекту Матарнови отделку своего Нового Зимнего дома (1716–1719 гг.). Строительство этого дома «велось <...> по единому замыслу и проектным чертежам Матарнови. Личное вмешательство самодержавного заказчика не отражено в документах» [13, с. 30]. Расширение по проекту Матарнови осуществлялось и после кончины архитектора (1719–1722 гг.). В итоге «дворец был, несомненно великолепно отделан», — считает Ю. М. Денисов, — его описания и чертежи не сохранились, но даже один дошедший до нас эскиз или краткий перечень работ свидетельствует об изысканности убранства [13, с. 27].

Несмотря на то, что Зимний дворец Петра I хорошо исследован (Н. В. Калязина, Ю. М. Денисов, Г. В. Михайлов), представляется уместным обратить внимание на отдельные приемы оформления главного зала последнего дворца Петра I в сопоставлении с европейскими образцами. Исследователи на основе изученных документов уверены, что «этот дворец был самым торжественным во всем Петербурге. <...> к осени 1723 г. новая часть дворца была почти готова. <...> Зал, несомненно, использовался как Тронный. Об этом свидетельствуют, например, гербы, различных земель Российской империи [13, с. 30]. Рисунок фрагмента отделки стены между окнами архитектора Г. И. Матарнови был изучен и опубликован Н. В. Калязиной: «проект представляет собой композицию из двух обрамленных профилированными раками пилястр, разорванных по центру круглыми медальонами с рельефными изображениями двух сидящих фигур. Одна из них — мужская, с атрибутами воина, олицетворяющая, видимо, Марса, другая — женская, с классическими атрибутами Минервы. <...> Пилястры задуманы из красного мрамора с золочеными рамками» [33, с. 30]. На основе изучения описаний зала Н. Пино и Ф. Прокоповича Калязина делает вывод о том, что и «части антаблемента зала, а возможно и весь антаблемент имел мраморную отделку <...> самое примечательное, был использован натуральный мрамор: красный для декора пилястр и белый с прожилками на откосах, карнизах дверей и стен» [33, с. 31].

Такой же прием убранства парадных интерьеров мраморными антаблементом и пилястрами с круглыми медальонами в центре можно обнаружить в интерьерах Версальского дворца. Так, Салон Дианы в апартаментах Планет и Зал стражи в Больших апартаментах королевы, Посольская или Большая лестница (арх. Л. Лево, Ф. д'Орбе, декор Ш. Лебрен, 1674–1680 гг., разрушена в 1752 г. [34, с. 234]), — все эти интерьеры по функции — парадные вестибюли, для которых при Людовике XIV предпочитали украшать каменным декором с пилястрами красного и зеленого с прожилками мрамора. Сходное решение, представляющее профилированную пилястру с круглым медальоном в центре, можно увидеть также в отделке галереи Большого

или Мраморного Трианона (арх. Ж. Ардуэн-Мансар, 1687 г.) в Версальском парке. Версаль — идеальный эталон для многочисленных дворцовых ансамблей Европы в стиле барокко, Россия не избежала влияний. Идея мощного абсолютистского государства с ярко выраженной вертикалью власти, нашедшая воплощение в архитектурном ансамбле Короля-Солнца, привлекала многих государей, в том числе Петра I. Зримые образы декоративных решений убранства интерьеров Версаля превратились в образцы для подражания, включая и форму декоративных элементов, и сочетание материалов отделки. (Форму профилированных пилястр с разрывом в центре круглым медальоном можно обнаружить и в дубовых панелях галерей, и в лепном декоре плафона Монплезира).

Включение в убранство зала шпалер тоже обращает на себя внимание как на французскую традицию. Изучая историю строительства Зимних дворцов Петра в Петербурге, Ю. М. Денисов отмечает, что уже в убранстве интерьеров Свадебных палат Петра I (Зимний дом, в котором Петр с семьей жил в 1712–1720 г.) «стены обиты фламандскими “вердюрами” — шпалерами с лесными пейзажами, с прорезями в местах, приходящихся на окна и двери» [13, с. 24]. Шпалеры, украшавшие «долгие» стены Большого зала последнего Зимнего дворца Петра I, Н. Ю. Бирюкова датирует исполненными в 1712–1717 гг. (мастерская Лефевра по картонам Ж. Жувене, бордюры худ. Б. де Фонтене) [35]. Н. В. Калязина предполагает, что это именно об этих больших коврах «Н. Пино писал об ансамбле из четырех шпалер, которые были выбраны Петром I при посещении Гобеленовой мануфактуры в 1717 г. и получены в подарок от французского правительства: «Пир у Симона Фарисея», «Чудесный улов», «Воскрешение Лазаря», «Изгнание торгующих из храма» [33, с. 31–32].

Еще один прием, связанный с отделкой интерьеров в последнем Зимнем дворце Петра I с версальским прототипом — паркет. Описывая напольное покрытие, Ю. М. Денисов указывает на то, что полы были выполнены «французским манером с рамами» [13, с. 27]. Известно, что узоры паркетов в интерьерах петровского времени имеют простые геометрические схемы, в Чинаровом и Дубовом кабинетах Марли рисунок паркета представляет диагональную сетку и напоминает схему паркета Зеркальной галереи и других интерьеров Версаля, которая могла послужить протопопом для рисунков напольного покрытия петровских дворцов. А. Г. Раскин отмечает: «Рисунок наборного паркета в кабинете, как и в других комнатах Монплезира, сделан по собственноручным эскизам Петра, который использовал один из архитектурных альбомов, имевшихся в его библиотеке» [10, с. 133–134]. Можно предположить, что для рисунка паркета в Зимнем дворце был использован образец паркета «версаль» из библиотеки Петра с обширным перечнем книг по архитектуре.

Тронный зал известен также как «Погребальная зала» с гравюры А. Ростовцева по рисунку М. Земцова (1725 г.), общий замысел убранства которой принадле-

жал Н. Пино [23, с. 130]. Здесь используются символы и аллегории в скульптурном убранстве: «восемь беломраморных статуй <...> могли по своей тематике отвечать функции тронного зала; это были аллегории Согласия, Осторожности, Храбрости, Благоверия, Милосердия, Мира, Любви к Отечеству и Справедливости» [13, с. 30]. Образы Марса и Геракла как аллегории многочисленных добродетелей Петра присутствуют здесь: «наиболее близкими к гробу с телом Петра I оказываются скульптуры Марса и Геракла, расположенные в сочетании с аллегорическими женскими образами России и Европы. Скульптуры переданы сидящими на ступеньках трона в позах, символизирующих конец, завершение пути. Данная композиция выявляет сакральный смысл именно этих двух героев античной мифологии по отношению к личности российского монарха» [26, с. 196].

Итак, рассматривая особенности художественной организации интерьеров петровских дворцов в Петербурге, можно обнаружить не простую смену влияний художественных культур разных стран или личных вкусов заказчика на формирование особенного много-составного «петровского стиля» в убранстве интерьера, но постепенное формирование идеологической концепции, связанной с утверждением новой российской государственности и нового российского государства в новых границах и новом качестве, а также репрезентацией правителя: «Петр — “человек барокко” с его противоречиями, контрастами, темпераментом, загадочностью...» [36, с. 73].

Сопоставление приемов и деталей убранства петровских интерьеров и интерьеров европейских домов и дворцов, оказавших наибольшее впечатление на царя-преобразователя, позволяет сделать вывод о том, что некоторые художественные решения он захотел перенести и перенес в свой быт в соответствии со своим вкусом и пожеланиями (в качестве образцов можно выделить интерьеры отечественной, немецкой и голландской традиции). Но когда в связи с усилением абсолютистской власти Петра I интерьеры собственных дворцов начинают выполнять функцию художественной пропаганды и репрезентации власти, венценосный заказчик осуществляет выбор профессионалов для архитектурной организации и декоративного убранства интерьеров своих дворцов, часто при намеренном отказе от личных предпочтений (в качестве образцов выступают барочные ансамбли Англии, Австрии и, конечно, Франции).

Список литературы:

1. *Сарабьянов Д. В.* Россия и Запад: историко-художественные связи XVIII — начала XX в. М.: Искусство XXI в., 2003. 296 с.
2. *Грабарь И. Э.* Петербургская архитектура в XVIII и XIX веках. СПб.: Лениздат, 1994. 384 с.
3. *Соловьев С. М.* Об истории новой России / Сост. авт. предисл. и примеч. А. И. Самсонов. М.: Просвещение, 1993. 559 с.
4. *Бусева-Давыдова И. Л.* О роли заказчика в организации строительного процесса на Руси в XVII веке // Архитектурное наследие. Вып. 36. М., 1988. С. 43–53.

5. *Лихачев Д. С.* Русская культура. М.: Искусство, 2000. 400 с.
6. *Ольшевская Л. А., Травников С. Н.* Путешествие стольника П. А. Толстого по Европе. 1697–1699 / под ред. А. М. Панченко. М.: Наука, 1992. 382 с.
7. *Евсина Н. А.* Из истории архитектурных взглядов и теории начала XVIII века // Русское искусство первой четверти XVIII века. Материалы и исследования / под ред. Т. В. Алексеевой. М.: Наука, 1974. С. 9–26.
8. *Зюндрам Д.* Петр Великий и кунсткамера Августа сильного // Петр Первый. Коллекционер, исследователь, художник. М.: Издание Музеев Московского кремля, 2019. С. 104–113.
9. *Авсеев В. Г.* История города С.-Петербурга в лицах и картинках 1703–1903. Исторический очерк / Сост. А. В. Вознесенский, И. А. Соболева. СПб.: С.-Петербургская городская Дума, 1903, Сотис, 1995. 239 с.
10. *Раскин А. Г.* Петродворец. Л.: Лениздат, 1988. 191 с.
11. *Пирогов В.* Домик Петра Заандам — Москва // Московское наследие, 2021. № 3 (75). С. 78–87.
12. *Гейрот А. Ф.* Описание Петергофа. Репринтное воспроизведение издания 1868 г. Л.: Аврора, 1991. 138 с.
13. Исчезнувшие дворцы // История строительства и архитектуры зданий Эрмитажа / В. М. Глинка, Ю. М. Денисов, М. В. Иогансен и др. Под общ. ред. Б. Б. Пиотровского. Л.: Стройиздат. Ленинградское отделение, 1990. С. 17–54.
14. *Нагель К., Писарева В.* Фонтан из дома придворного ювелира Динглингера // URL: https://petersmonuments.ru/europe/memorials/fontan_iz_doma_pridvornogo_yuvelira_dinglingera_dinglingerbinnen/ (дата обращения: 26.03.2022).
15. *Марголис А. Д.* Дворцы Санкт-Петербурга. М.: СЛОВО/СЛОВО, 2005. 520 с.
16. Королевские дворцы / Пер. с англ. С. С. Лосева. М.: Астрель-АСТ, 2001. 304 с.
17. *Дмитриева О.* Великое посольство в Европу — «Большой тур» Петра I // Петр Первый. Коллекционер, исследователь, художник. М.: Издание Музеев Московского кремля, 2019. С. 90–103.
18. Россия XVIII в. глазами иностранцев / Подготовка текстов, вступительная статья и комментарии Ю. А. Лимонова. Л.: Лениздат, 1989. 544 с.
19. *Копанева Н.* Музейное дело Петра Великого // Петр Первый. Коллекционер, исследователь, художник. М.: Издание Музеев Московского кремля, 2019. С. 186–199.
20. Памятники архитектуры пригородов Ленинграда. Л.: Стройиздат, 1985. 615 с.
21. *Калязина Н. В.* Новые принципы планировки и организации интерьера жилого дома в Петербурге первой четверти XVIII века // Русская культура и искусство. 3. Труды Государственного Эрмитажа. Том XV. Л.: Аврора, 1974. С. 102–121.
22. *Мертен К.* Замки Германии. М.: Слово/Slovo, 2004. 560 с.
23. *Михайлов Г. В.* Зимние дворцы Петра I. История строительства. Архитектура и художественное убранство. События и люди. СПб.: СПбГУ, 2002. 224 с.
24. *Никифорова Л. В.* Дворец в истории русской культуры. Опыт типологии: монография. СПб.: Астерион, 2006. 348 с.
25. *Гусева Н. Ю.* Антуан Рушбот — мастер «кроватьного убору» // Русское искусство эпохи барокко. Новые материалы и исследования: сб. статей. СПб.: ГЭ, Славия, 1998. С. 158–168.
26. *Жаркова Н. Ю.* К вопросу об античной символике в искусстве петровского барокко // Русское искусство эпохи барокко. Новые исследования и материалы: Сборник статей. СПб., 1998. С. 190–200.
27. *Калязина Н. В.* Монументально-декоративная живопись в дворцовом интерьере первой четверти XVIII в. (к проблеме развития стиля барокко в России) // Русское искусство барокко. Материалы и исследования / Под ред. Т. В. Алексеевой. М.: Наука, 1977. С. 55–69.
28. Королевские дворцы / Пер. с англ. С. С. Лосева. М.: Астрель-АСТ, 2001. 304 с.
29. Декоративно-прикладное искусство Санкт-Петербурга за 300 лет: иллюстрированная энциклопедия. Т. 2. СПб: Изд-во Государственного Эрмитажа, АРС, 2006. 296 с.
30. *Ковалева Т. В.* «Ламбри» как «французский манер» в убранстве интерьера петровского барокко // Петербургские искусствоведческие тетради. Статьи по истории искусства. Выпуск 41. СПб.: Ассоциация искусствоведов (АИС), 2016. С. 229–236.
31. Декоративно-прикладное искусство Санкт-Петербурга за 300 лет: иллюстрированная энциклопедия. СПб: Изд-во Государственного Эрмитажа, 2009. Т. 3. 304 с.
32. *Калязина Н. В.* Лепной декор в жилом интерьере Петербурга первой четверти XVIII в. // Русское искусство первой четверти XVIII века: материалы и исследования / Под ред. Т. В. Алексеевой. М.: Наука, 1974. С. 109–118.
33. *Калязина Н.* Об интерьере парадного зала второго Зимнего дворца // Сообщения государственного ордена Ленина Эрмитажа XXXV. Л.: Аврора, 1972. С. 30–33.
34. *Монкло Ж.-М.* Перуз де Версаль. М.: Слово/Slovo, 2001. 504 с.
35. Западноевропейские шпалеры XIV–XVIII вв. / Сост.: А. С. Верховская, Н. Ю. Бирюкова. М.: Искусство, 1956. 36 с.
36. *Лихачев Д. С.* Русская культура. М.: Искусство, 2000. 400 с.

T. V. Kovaleva

A. L. Stieglitz St. Petersburg State Art and Industry Academy
191187 Russia, St. Petersburg, Solyanoy line, 13

INTERIOR DESIGN TECHNIQUES OF PETER I'S OWN PALACES IN ST. PETERSBURG: FROM PERSONAL PREFERENCES TO THE REPRESENTATION OF THE RULER

The article examines the interiors of the palaces of Peter the Great in St. Petersburg, as well as the houses of citizens and palaces of rulers of different European countries; reveals the techniques of interior design of the Western European tradition, which during his travels to Europe Peter I could see personally and wish to apply in St. Petersburg buildings; traces the change in artistic solutions in the decoration of the interiors of Peter I's own palaces from personal preferences before the representation of the ruler.

Keywords: interior history, «Petrovsky style», Baroque, Peter the Great.

References

1. Sarab»yanov D. V. Rossiya i Zapad: istoriko-khudozhestvenny»e svyazi XVIII — nachala XX v. [Russia and the West: Historical and Artistic Relations of the 18th — Early 20th Centuries]. M.: Iskusstvo XXI v., 2003. 296 p. (in Rus.).
2. Grabar» I. E. Peterburgskaya arxitektura v XVIII i XIX vekax [Petersburg architecture in the 18th and 19th centuries]. SPb.: Lenizdat, 1994. 384 p. (in Rus.).
3. Solov»ev S. M. Ob istorii novoj Rossii [On the history of the new Russia]. / Sost. avt. predisl. i primech. A. I. Samsonov. M.: Prosveshhenie, 1993. 559 p. (in Rus.).
4. Buseva-Davy»dova I. L. O roli zakazchika v organizacii stroitel»nogo processa na Rusi v XVII veke [On the role of the customer in the organization of the construction process in Russia in the 17th century] // Arxitekturnoe nasledstvo. Vyp. 36. M., 1988. pp. 43–53 (in Rus.).
5. Likhachev D. S. Russkaya kul»tura [Russian culture]. M.: Iskusstvo, 2000. 400 p. (in Rus.).
6. Ol»shevskaya L. A., Travnikov S. N. Puteshestvie stol»nika P. A. Tolstogo po Evrope. 1697–1699 [Journey of the stolnik P. A. Tolstoy in Europe. 1697–1699] /Ed. A. M. Panchenko. M.: Nauka, 1992. 382 p. (in Rus.).
7. Evsina N. A. Iz istorii arxitekturny»x vzglyadov i teorii nachala XVIII veka // Russkoe iskusstvo pervoj chetverti XVIII veka [From the history of architectural views and theory of the beginning of the 18th century // Russian art of the first quarter of the 18th century]. Materialy» i issledovaniya / Ed. T. V. Alekseevoj. M.: Nauka, 1974. pp. 9–26 (in Rus.).
8. Zyundram D. Petr Velikij i kunstkamera Avgusta sil»nogo // Petr Pervyj. Kollekcijoner, issledovatel», xudozhnik [Peter the Great and the Cabinet of Curiosities of August the Strong // Peter the Great. Collector, researcher, artist]. M.: Izdanie Muzeev Moskovskogo kremlya, 2019. pp. 104–113 (in Rus.).
9. Avseenko V. G. Istoriya goroda S.–Peterburga v liczax i kartinkax 1703–1903. Istoricheskij ocherk [The history of the city of St. Petersburg in faces and pictures 1703–1903. Historical outline]. /Sost. A. V. Voznesenskij, I. A. Soboleva. SPb.: Sankt-Peterburgskaya gorodskaya Duma, 1903. Sotis, 1995. 239 p. (in Rus.).
10. Raskin A. G. Petrodvorecz. [Petrodvorets]. L.: Lenizdat, 1988. 191 p. (in Rus.).
11. Pirogov V. Domik Petra Zaandam — Moskva [House of Peter Zaandam — Moscow]. // Moskovskoe nasledie. 2021. № 3 (75). pp. 78–87 (in Rus.).
12. Gejrot A. F. Opisanie Petergofa. Reprintnoe vosproizvedenie izdaniya 1868g. [Description of Peterhof. Reprint reproduction of the 1868 edition]. L.: Avrora, 1991. 138 p. (in Rus.).
13. Denisov Yu. M. Ischeznuvshie dvorcy // Istoriya stroitel»stva i arxitektury» zdanij E»rmitazha [Disappeared Palaces // History of Construction and Architecture of the Hermitage Buildings]. / V. M. Glinka, Yu. M. Denisov, M. V. Iogansen i dr. /Ed. B. B. Piotrovskogo. L.: Strojizdat. Leningradskoe otделение, 1990. pp. 17–54 (in Rus.).
14. Nagel» K., Pisareva V. Fontan iz doma pridvornogo yuvelira Dinglingera [Fountain from the house of the court jeweler Dinglinger] // URL: https://petersmonuments.ru/europe/memorials/fontan_iz_doma_pridvornogo_yuvelira_dinglingera_dinglingerbrunnen/ (accessed: 26.03.2022) (in Rus.).
15. Margolis A. D. Dvorcy Sankt-Peterburga [Palaces of St. Petersburg]. M.: SLOVO/SLOVO, 2005. 520 p. (in Rus.).
16. Korolevskie dvorcy [Royal Palaces]. / Per. s angl. S. S. Loseva. M.: OOO «Izdatel»stvo «Astrel»»: OOO «Izdatel»stvo AST», 2001. 304 p. (in Rus.).
17. Dmitrieva O. Velikoe posol»stvo v Evropu — «Bol»shoj tur» Petra I // Petr Pervyj. Kollekcijoner, issledovatel», xudozhnik [The Great Embassy to Europe — the «Big Tour» of Peter I // Peter the Great. Collector, researcher, artist]. M.: Izdanie Muzeev Moskovskogo kremlya, 2019. pp. 90–103 (in Rus.).
18. Rossiya XVIII v. glazami inostrancev [Russia XVIII century. through the eyes of foreigners]. / Podgotovka tekstov, vstupitel»naya stat»ya i kommentarii Yu. A. Limonova. L.: Lenizdat, 1989. 544 p. (in Rus.).
19. Kopaneva N. Muzejnoe delo Petra Velikogo // Petr Pervyj. Kollekcijoner, issledovatel», khudozhnik [Museum business of Peter the Great // Peter the Great. Collector, researcher, artist]. M.: Izdanie Muzeev Moskovskogo kremlya, 2019. pp. 186–199 (in Rus.).
20. Pamyatniki arxitektury» prigorodov Leningrada [Monuments of architecture of the suburbs of Leningrad]. L.: Strojizdat, 1985. 615 p. (in Rus.).
21. Kalyazina N. V. Novy»e principy» planirovki i organizacii inter»era zhilogo doma v Peterburge pervoj chetverti XVIII veka // Russkaya kul»tura i iskusstvo. 3. Trudy» Gosudarstvennogo E»rmitazha [New principles for planning and organizing the interior of a residential building in St. Petersburg in the first quarter of the 18th century // Russian culture and art. 3. Proceedings of the State Hermitage]. V. XV. L.: Avrora, 1974. pp. 102–121. (in Rus.).
22. Merten K. Zamki Germanii [Castles in Germany]. M.: Slovo/Slovo, 2004. 560 p. (in Rus.).
23. Mixajlov G. V. Zimnie dvorcy Petra I. Istoriya stroitel»stva. Arxitektura i khudozhestvennoe ubranstvo. Soby»tiya i lyudi [Winter palaces of Peter I. History of construction. Architecture and artistic decoration. Events and people]. SPb.: SPbGU, 2002. 224 p. (in Rus.).
24. Nikiforova L. V. Dvorecz v istorii russkoj kul»tury»: opy»t tipologii [Palace in the history of Russian culture: the ex-

- perience of typology]. Monografiya. SPb.: Asterion, 2006. 348 p. (in Rus.).
25. Guseva N. Yu. Antuan Rushbot — master «krovatnogo uboru» // Russkoe iskusstvo e»poxi barokko. Novy»e materialy» i issledovaniya: sb. Statei [Antoine Rushbot — the master of «bed dressing» // Russian Baroque Art. New materials and research: Sat. articles]. SPb: GE», Slaviya, 1998. pp. 158–168. (in Rus.).
 26. Zharkova N. Yu. K voprosu ob antichnoj simbolike v iskusstve petrovskogo barokko // Russkoe iskusstvo e»poxi barokko. Novy»e issledovaniya i materialy». Sbornik statej [On the issue of ancient symbolism in the art of Peter the Great Baroque // Russian Baroque Art. New research and materials: Collection of articles]. SPb., 1998. pp. 190–200. (in Rus.).
 27. Kalyazina N. V. Monumental»no-dekorativnaya zhivopis» v dvorcovom inter»ere pervoj chetverti XVIII v. (k probleme razvitiya stilya barokko v Rossii) // Russkoe iskusstvo barokko. Materialy» i issledovaniya [Monumental and decorative painting in the palace interior of the first quarter of the 18th century. (to the problem of the development of the Baroque style in Russia) // Russian Baroque Art. Materials and research / Ed. T. V. Alekseevoj. M: Nauka, 1977. pp. 55–69. (in Rus.).
 28. Korolevskie dvorcy [Royal Palaces]. / Per. s angl. S. S. Loseva. M.: OOO «Izdatel»stvo «Astrel»»: OOO «Izdatel»stvo AST», 2001. 304 p. (in Rus.).
 29. Dekorativno-prikladnoe iskusstvo Sankt-Peterburga za 300 let: illyustrirovannaya e»nciklopediya [Decorative and applied art of St. Petersburg for 300 years: an illustrated encyclopedia]. T. 2. SPb: Izd-vo Gosudarstvennogo E»rmitazha, ARS, 2006. 296 p. (in Rus.).
 30. Kovaleva T. V. «Lambri» kak «francuzskij maner» v ubranstve inter»era petrovskogo barokko [«Lambri» as a «French manner» in the decoration of the interior of the Petrine Baroque]. // Peterburgskie iskusstvedcheskie tetradi. Stat»i po istorii iskusstva. Vy»pusk 41. SPb.: Associaciya iskusstvedov (AIS), 2016. pp. 229–236. (in Rus.).
 31. Dekorativno-prikladnoe iskusstvo Sankt-Peterburga za 300 let: illyustrirovannaya e»nciklopediya [Decorative and applied art of St. Petersburg for 300 years: an illustrated encyclopedia]. SPb: Izd-vo Gosudarstvennogo Ermitazha, 2009. V. 3. 304 p. (in Rus.).
 32. Kalyazina N. V. Lepnoj dekor v zhilom inter»ere Peterburga pervoj chetverti XVIII v. // Russkoe iskusstvo pervoj chetverti XVIII veka: materialy» i issledovaniya [Stucco decoration in the residential interior of St. Petersburg in the first quarter of the 18th century. // Russian art of the first quarter of the 18th century: materials and research]. / Pod red. T. V. Alekseevoj. M.: Nauka, 1974. pp. 109–118 (in Rus.).
 33. Kalyazina N. Ob inter»ere paradnogo zala vtorogo Zimnego dvorcza // Soobshheniya gosudarstvennogo ordena Lenina E»rmitazha XXXV [On the Interior of the State Hall of the Second Winter Palace // Communications of the State Order of Lenin of the Hermitage XXXV]. L.: Avrora, 1972. pp. 30–33 (in Rus.).
 34. Monklo Zh. M. Peruz de. Versal» [Versailles]. M.: Slovo/Slovo, 2001. 504 p. (in Rus.).
 35. Zapadnoevropejskie shpalery» XIV–XVIII vv. [Western European tapestries of the XIV–XVIII centuries]. / Sost.: A. S. Verxovskaya, N. Yu. Biryukova. M.: Iskusstvo, 1956. 36 p. (in Rus.).
 36. Likhachev D. S. Russkaya kul»tura [Russian culture]. M.: Iskusstvo, 2000. 400 p. (in Rus.).

УДК 7.06

Г. Б. Лавренко, Н. Б. Лезунова

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

ФЕНОМЕН АВТОРСКОЙ КНИГИ И ЕЁ АВАНГАРДНЫЕ ТРАНСФОРМАЦИИ

© Г. Б. Лавренко, Н. Б. Лезунова, 2022

В статье исследуются проблемы увеличения интереса к авторской книге, проблемы терминологии, жанр и исторические аспекты её происхождения. Рассмотрены публикации, в которых вопросы терминологии поднимаются коллекционерами, художниками и искусствоведами, профессионально занимающимися авторской книгой с её особенностями и творческой направленностью.

Ключевые слова: современное искусство, книжный дизайн, жанр, иллюстрации, *Livre d'artiste*, *Artist's book*, библиографические издания, кураторы выставок, авангард, искусствоведы, коллекционеры, эстампные техники, художественные концепции, изобразительные средства, стиль, выставки, биеннале.

Современное искусство книги очень многообразно, и в концепции её художественного оформления практически не осталось никаких канонов, всё подчиняется только потребностям книжного рынка, вкусам публики; эксклюзивность и доступность, глобализация и уникальность, максимализм и стандартизация — вот основные тенденции развития современного искусства книги. Поэтому искусствоведы, занимающиеся этой проблемой, придерживаются противоположных мнений: одни считают, что современное искусство книги благодаря успехам полиграфии поднялось на очень высокий уровень, другие же утверждают, что всё выпущенное в наше время — макулатура, которая не достойна находиться рядом с великими произведениями прошлого, и только концептуализм авторской книги заслуживает внимания. Несколько в стороне от мейнстрима графических биеннале графики, выставок и конкурсов стоят выставки, посвященные «книге художника», вызывающие повышенный интерес зрителей и позволяющие художникам и дизайнерам успешно решать свои творческие задачи.

Здесь надо отметить, что в отечественной искусствоведческой литературе существует определённая путаница в понятиях «книга художника» и «авторская книга». Поэтому, прежде всего, следует остановиться на терминологии. В российском понимании термин «книга художника» происходит, с одной стороны, от традиции французской книги «*livre d'artiste*», возникшей в начале XX в., а с другой стороны, от английского понятия «*artist's book*», впервые появившегося в 60-х гг. прошлого века в статье американского теоретика изобразительного искусства Джоан Дрейкер.

Крупнейший коллекционер, куратор выставочных и образовательных программ «*Livre d'artiste*» в ГМИИ им. А. С. Пушкина, генеральный директор учебного центра информационных технологий «Микроинформ» Борис Фридман в своем интервью интернет-изданию *Arthouses* говорит: «Давайте сразу разберемся с терминологией: термин «книга художника» не применим к тем изданиям, собирательством которых я увлечен.

Эти работы с оригинальной печатной графикой относятся к направлению *livre d'artiste*. И хотя дословный перевод и звучит как «книга художника», переводить его не следует. Мы же слово «импрессионизм» не переводим как «впечатлизм», «футуризм» мы не переводим как «будущность»? Почему мы здесь решили переводить? Это неправильно, принципиально неверно, ведь «книга художника» — это совершенно другое понятие, даже за рубежом это различают. В английском языке это *artist's book*, но этот термин не имеет никакого отношения к *livre d'artiste*. Существуют два отдельных понятия, и надо, чтобы у нас это существовало тоже отдельно, мы всё для этого делаем, и ни в одном нашем издании, а их уже было достаточно, вы не увидите словосочетание «книга художника» — там его нет» [1].

Такое утверждение звучит убедительно, особенно если учесть, что английское выражение «*artist's book*» буквально переводится конструкцией с прилагательным «художническая книга» или по-русски «авторская книга», в то время как во французском языке предлог родительного падежа «*de*» предполагает перевод термина «*livre d'artiste*» именно как «книга художника». На самом деле они и представляют собой разные явления в области уникальной книги, поэтому многие искусствоведы, кураторы выставок и коллекционеры используют эти термины именно в их иностранном написании.

В истории развития «*livre d'artiste*» особое место занимает издательская деятельность Амбруаза Воллара и продолжившего эту традицию Даниеля Анри Канвейлера. Для этих издательств книги сделали многие знаменитые художники, такие как Пьер Боннар, Марк Шагал, Арп, Дерен, Руо, Пабло Пикассо, Анри Матисс и другие. Здесь надо отметить, что Воллар и Канвейлер не были настоящими издателями, в среде художников они были более известны как маршаны, арт-дилеры и торговцы произведениями искусства. Для уже известных художников-живописцев трудоемкая работа в жанре «*livre d'artiste*» не была средством зарабатывания денег, но открывала новую область для творческих

экспериментов и большие возможности расширения известности. Небольшие тиражи таких книг (самый большой 200 экземпляров) определялись их уникальностью, художественной ценностью и были ориентированы исключительно на особенности творчества художников, на подлинность оригиналов иллюстраций как уникальных произведений печатно-графического искусства, которые в дальнейшем должны были принести коммерческий успех.

Желание издателя создать не только уникальный, но и дорогой печатный продукт, высокая стоимость материалов и ручной печати таких книг определяли главенствующую роль издателя, от которого художники получали предложение осуществить то или иное издание. И очень часто «именно он задавал основные параметры будущей книги, брал на себя разработку ее дизайна (имеется в виду разработка общей структуры, определение состава и характера книжных украшений и иллюстраций, выбор шрифтов и т. п.); недаром на каждом экземпляре обычно стоят две подписи — и художника, и издателя» [2].

Важнейший признак, отличающий книги такого рода — использование эстампных техник печатной графики: литографии, гравюры на меди, офорта, сухой иглы, ксилографии. Текст обычно тоже печатался ручным набором, способом высокой печати или даже был написан каллиграфией прямо на литографском камне или выгравирован на печатной доске, что повышало уникальность и подчеркивало рукотворный характер издания. Большое значение придавалось красоте вёрстки, выбору полосы набора, размеру полей, которые традиционно были широкими, равновесию между плотностью текстового набора и тональностью иллюстрации. Особые требования предъявлялись к качеству бумаги; из-за необходимости использовать эстампные способы полиграфии нередко разные части книги печатались на разных сортах бумаги. Почти всегда бумага использовалась дорогих сортов, иногда ручного отлива, с необрезанными краями.

Особое значение имели также переплётные материалы, которые иногда дополнялись тиснением на переплёте, цветом обреза, что однозначно ставило их в разряд дорогих, роскошных, библиофильских изданий «*editions de luxe*» или, в английском контексте, «*fine printing*».

Ответственность издателя к качеству всех элементов оформления книги доказывает известная история о работе над «Гротескным куртизаном» (*Adrian de Monluc. Le Courtisan grotesque*) с иллюстрациями Жюана Миро. Илья Зданевич, будучи уже очень большим, лично осуществил весь набор текста по собственной оригинальной методике, так как придавал его красоте исключительное значение. Для внешнего оформления была заказана особой выделки тончайшая телячья кожа, на которую был напечатан цветной офорт, что также является очень сложным технологическим процессом.

Сегодня большинство полностраничных экземпляров этих изданий находится в музеях и частных коллекциях, но во многих галереях Парижа можно

встретить отдельные листы литографий, офортов, гравюр с подписями художников и необрезными краями бумаги ручного литья, а иногда и целые развороты или даже тетради, извлечённые из таких изданий начала и середины XX в. Хорошим примером этого является выставка в отделе личных коллекций Пушкинского музея, на которой были представлены отдельные листы — «произведения шести выдающихся испанских художников XX века: Пабло Пикассо, Хуана Миро, Сальвадора Дали, Хуана Гриса, Антони Клаве и Антони Тапьяса в жанре *livre d'artiste* — “книга художника”» [3].

Но для истории этого жанра в первые десятилетия XX в., когда только формировалась эстетика «*livre d'artiste*» особое значение имело качество текстов и участие в издательских проектах авангардных писателей и поэтов, того же артистического, близкого божественному кругу Парижа, что и художники. Новаторские поиски таких поэтов, как Гийом Аполлинер, Андре Бретон, Поль Элюар и другие, стремившихся к решительному обновлению поэтического языка и художественного образа, позволило создать не только новый жанр, но и отразить новые для своей эпохи эстетические идеи в книгоиздании.

Продолжением этой традиции период с 1924 по 1980 гг. являлась реализация творческих проектов известных художников сюрреалистов, выставка которых была открыта 2014 г. в отделе личных коллекций ГМИИ им. А. С. Пушкина «Сюрреализм и *livre d'artiste*», «которая впервые столь масштабно представила сюрреалистические произведения известных художников XX века — Жана Арпа, Энрико Бая, Ханса Беллмера, Виктора Браунера, Сальвадора Дали, Оскара Домингеса, Джорджо де Кирико, Вифредо Лама, Андре Массона, Роберто Матта, Жоана Миро, Пабло Пикассо, Ива Танги, Доротеи Таннинг, Леонор Фини и Макса Эрнста» [4]. В 2020–2021 гг. в ГМИИ им. А. С. Пушкина планируется выставка «Скульпторы в *livre d'artiste*», отражающая участие многих великих скульпторов в издательских проектах «*livre d'artiste*» — это Огюст Роден, Альберто Джакометти, Генри Мур, Осип Цадкин, Аристид Майоль, Эдуардо Чильида.

Именно книги в жанре «*livre d'artiste*» появляются и продаются по очень высоким ценам на международных художественных аукционах и на специализированных торгах. Основные частные коллекции находятся во Франции, Англии, Германии, США; в России крупнейшие коллекции принадлежат Борису Михайловичу Фридману и Марку Ивановичу Башмакову. Существуют авторитетные каталоги всех изданий «*livre d'artiste*», в 1980 г. в Женеве Патрик Кремер, сын очень известного издателя Джеральда Кремера, издал 5 каталогов, которые сегодня являются основными для атрибуции изданий этого жанра.

В настоящее время в России исключительно в жанре «*livre d'artiste*» работает только издательство «Редкая книга» Петра Суспицына (с 1991 г.) и очень небольшой объём номерных изданий с авторскими подписями художников выпустило издательство «Вита Нова» (с 2000 г.)

В маленькой печатной мастерской Петра Суспицына все этапы создания книги выполняются вручную: тексты набираются и печатаются на старинном печатном станке XIX в. «Dinglersche maschinen» или пишутся от руки на бумаге ручного литья, которая производится зарубежными компаниями, имеющими большой опыт её производства, а иногда даже отливается в строго оговорённом количестве по специальному заказу издательства. Для печати текстов неоднократно использовались папирус и пергамент, был даже уникальный опыт печати на глине.

Доказательством уникальности всего полиграфического производства изданий жанра «*livre d'artiste*» является также упоминание последней покупки Бориса Фридмана: «Не далее, как на прошлой неделе я был на презентации издания *livre d'artiste* художницы, живущей во Франции, Валентины Эйтис в музее Цветаевой и приобрел блестящее издание “Поэма горы” Марины Цветаевой. Работа очень высокого класса, высочайшего уровня по всем параметрам. И печатала она ее в той самой Национальной типографии Франции, где в 1900 году было отпечатано первое издание *livre d'artiste*» [1].

Таким образом, здесь можно утверждать, что книги жанра «*livre d'artiste*» являются сложным издательским продуктом, на уникальность которого влияют не только творческие идеи художников и авторов текстов, но и высокий профессионализм мастеров полиграфических профессий, ныне во многом уже утраченный.

Термин «*artist's book*», в западном понимании, скорее указывает на концептуальное начало в создании книги, единственным носителем которого является художник. Поэтому уникальные издания, выполненные в единственном или не более 5 экземпляров, можно очевидно отнести именно к авторской книге — «*artist's book*». В лучших образцах этого направления «единая творческая воля художника пронизывает все конструктивные элементы книги, превращая ее в некое синтетическое произведение искусства» [2]. Феномен жанра уникальных книжных изданий «*artist's book*» имеет более чем двухсотлетнюю историю, его появление связывают с именем Уильяма Блейка, британского художника и поэта, который в эпоху бурного развития книгопечатания одним из первых создал книгу, целиком выполненную одним человеком, являющимся одновременно и писателем, и дизайнером, и художником. Книга «Песни Невинности и Опыта», написанная и выгравированная Уильямом Блэйком и его женой Кэтрин в 1794 г., была отражением идеи найти максимальное соответствие между текстом, изображением и форматом книги (первоначальный тираж неизвестен, сохранилось всего 28 экземпляров).

Непризнанная современниками, но в последствие ставшая эстетическим каноном авторской книги, она установила общий круг интересов для более поздних художников, решавших задачу соединить авторский текст с системой распределения внутреннего пространства книги между ним и изображением, его местоположением и формой. Для художников и дизайнеров книги

решение вопросов книжной конструкции осталось до настоящего времени ключевым, что прекрасно связывается с идеей, распространённой в творческой среде, занимающейся этим направлением поисков, что «каждый человек имеет свое собственное видение мира, ощущение ценности и структуру убеждений» [5, с. 23].

Дальнейшие дизайнерские эксперименты в эстетике общего визуального восприятия книжного издания в значительной степени были «инспирированы концептами и постулатами Стефана Малларме, который в своих теоретических статьях рассматривал процесс макетирования книги, как расширение письма, где каждая фраза занимает только ей присущее место в архитектонике страницы и всего издания» [6].

В 1950-х и 1960-х гг. Швейцарско-немецкий художник Дитер Рот (1930–1998) и американский художник Эд Рушей (р. 1937) создали концептуальные работы, которые считаются основой современного книжного проектирования и началом современного жанра «*artist's book*». В 1962 г. Эд Рушей опубликовал первое издание фотографий двадцати шести автозаправочных станций вдоль маршрута «66» из Лос-Анджелеса в Оклахома-Сити. Книга была задумана не как альбомное издание, предназначенное для публикации ранее существовавших фотографий, а как законченное произведение книжного искусства. Поскольку все части книги сохраняли общие характеристики оформления, такие как идея композиционной последовательности, обеспечиваемой перелистыванием страниц, и элементы «текстовой живописи», она считается классической для развития жанра. Дитер Рот произвел серию книжных работ в аналогичном направлении, где макетирование издания, ритмическая система расположения текста и рисунков, их стилистическая взаимосвязь были разработаны в абсолютно новом, дизайнерском ключе. Главным вкладом этих художников в развитие жанра «*artist's book*» стало исследование закономерностей композиционных решений в книжном дизайне и деконструирование формальных качеств самой книги. Эта возможность отстранённого отношения к содержанию книги впоследствии и стала использоваться более поздними художниками в качестве основного поля для экспериментов, включающих в себя даже работу с вырубкой на страницах, примером этому могут служить замечательные работы Брайана Деттмера (Brian Dettmer), Марджери Хеллман (Margery Hellmann), Анвина Дина (Annwyn Dean), Изобель Узман (Isabelle Ouzman), Келли Кэмпбелла Берри (Kelly Campbell Berry), Лауры Уайт (Laura Wait), Меррилл Шатцман (Merrill Shatzman), Барбары Вильденбёр (Barbara Wildenboer), Гая Лараме (Guy Laramée), Рейчел Эше (Rachael Ashe), Сюзан Коллард (Susan Collard), Александра Корцер-Робинсона (Alexander Korzer-Robinson) и других.

В начале 1970-х гг. в Европе и США «*artist's book*» стала признаваться отдельным жанром книжного искусства и с этим признанием пришли критическая оценка и дебаты по этому поводу. Художественные музеи и библиотеки стали собирать новые коллекции, классифицировать их и каталогизировать, публиковать теоретические исследования, а образовательные уч-

реждения, например, Центр книжных искусств в Нью-Йорке, начали обучение по направлению книжного дизайна. В 1973 г. в каталоге выставки в Колледже искусств Мура в Филадельфии впервые появился термин «*artist's book*», предложенный Иоханной Рут Друкер, художником книги и визуальным теоретиком этого направления.

Современная «*artist's book*» с трудом поддается классификации. Здесь не подходит ни музейная каталогизация, основанная на определённой графической технике исполнения иллюстраций книги или по полиграфической их реализации, ни дизайнерская классификация по той или иной конструктивной идее. В силу определённой маргинальности жанра, «*artist's book*» полна неожиданностей и парадоксов: если бумага, то странная, цветная или несколько её видов, да ещё и с аппликацией металлом, деревом, плексигласом, папье-маше; если печать, то оригинальная, ручная, трафаретная или цифровая, малотиражная, реже — литография, ксилография, офорт. Внешний вид — коробки с листами, кое-где с вырубкой, свитки, книги-треугольники, ширмы-раскладушки, книги-перформансы, книги-трансформеры, книги-объекты, мэйл-арт книги и даже медиа-арт книги — все они являются авторскими книжными проектами.

Издания «*artist's book*» принципиально малотиражны: обычно не более 5–10 экземпляров (в случае эстампной техники или цифровой печати), часто они существуют в единственном экземпляре. Их уникальность определяется также печатью по трафарету, созданием рельефов, коллажем и другими приемами, придающими книге рукодельный, а иногда и несколько ремесленный характер. Такие книги, как правило, не сброшюрованы, они скрепляются в гармошки, состояются из отдельных, свободно сложенных листов, заключенных в футляр или коробку. Особое внимание уделяется качеству бумаги; часто используются «крафт» или другие сорта плотной, грубоватой по качеству бумаги; во внешнем оформлении используется картон, кожа, а иногда и дерево. В исполнении иллюстраций кроме традиционных графических материалов используются техники декупажа, скрэпбукинга, граттажа и др. К сожалению, наряду с примерами поп-арта, а иногда и поп-апа, можно встретить и очевидные примеры китча.

Эстетика шрифта также играет колоссальную роль авторского изобразительного элемента, работающего на цельность художественного образа, нередко используются рукописные тексты, каллиграфия. Художники, работающие в этом жанре, не всегда являются профессиональными графиками, иллюстраторами или дизайнерами, многие из них являются архитекторами, скульпторами, графическими дизайнерами, писателями или даже художниками-дилетантами. В большинстве случаев они совсем не ставят задачу визуализации содержания текста, они нацелены на самовыражение и создание уникального арт-объекта. В этом случае текст часто оказывается на «вторых ролях». В принципе, любой текст может стать основой для создания такого книжного проекта — будь это классическое

произведение или текст неизвестного автора, а иногда даже самого автора проекта.

Повествование осуществляется не столько через литературный текст, сколько через общий визуальный образ книги. Эту тенденцию можно рассматривать в контексте общего направления развития корреляции словесного и изобразительного искусства в книжной, журнальной и рекламной графике. «Так как для постмодернистского текста наличие объективного смысла не является важным, то и не предполагается понимание литературного текста в герменевтическом смысле этого слова. Повествовательная стратегия постмодернизма рассматривается как радикальный отказ от реализма в любых его проявлениях» [7]. Непосредственной задачей художника жанра «*artist's book*» становится желание организовать исключительно эмоциональное восприятие конкретного арт-объекта, причём часто освобождаясь от его литературного содержания.

В западном художественном мире современная авторская книга («*artist's book*») занимает, может быть, не очень значительное, но вполне определённое место. Проекты таких книг можно встретить в специальных разделах на международных книжных ярмарках: на Франкфурдской ярмарке, на знаменитой Лейпцигской книжной выставке. Регулярно проходит международный конкурс «Книжная форма и эксперимент» на очень престижной Биеннале «Кодекс» в Сан-Франциско, где тоже существует специальный раздел авторской книги.

На сегодняшний день большие коллекции «*artist's book*» были собраны в Европе: в Британской галерее Тейт, где хранится более 5000 предметов, в Музее Виктории и Альберта в Лондоне, в Британской Библиотеке, в Национальном музее современного искусства в Париже, Музее изобразительных искусств Женевы, в Музее Гуттенберга в Майнце, Музее прикладного искусства Гамбурга; в Государственной библиотеке Берлина, в Музее ван Аббе в Нидерландах. В США, кроме Публичной библиотеки и Музея современного искусства в Нью-Йорке, имеются специальные фонды: The Minnesota Center for the Book Arts, The Center for Book Arts (Нью-Йорк), Pyramid Atlantic Art Center.

По вопросам развития книжного искусства устраиваются симпозиумы, специальные конкурсы и круглые столы, где участвуют кураторы выставок, коллекционеры, искусствоведы, представители музеев, а также известные художники, работающие в этом жанре.

В отличие от жанра «*livre d'artiste*», где ценность изданий очевидно определяют в основном арт-эксперты, искусствоведы и собиратели частных коллекций, в среде художников, занимающихся авторской книгой, существует определённая тусовка, которая во многом определяет, что именно ценится в этих проектах или, наоборот, что считается несостоятельным.

По мнению кураторов таких выставок, для художников, работающих в области книжного дизайна, очень серьёзной и самой главной проблемой является поиск индивидуального стиля. Свой стиль проекта — это как почерк, именно по нему художника узнают и оценивают среди десятков, сотен других.

Сегодня невозможно себе представить международную биеннале графики без раздела авторской книги, которая часто является «фронтом» экспериментов в области книжной формы. Именно здесь «запускаются» новые тренды книжного дизайна, создаются проекты затейливые, остроумные и очевидно уникальные. Способность художников преподнести свои творческие идеи в новых, часто нетрадиционных решениях формах книг, с ярко выраженной концептуальной позицией автора, делает их более креативными, чем традиционные издания, выполненные в стиле «livre d'artiste».

Здесь хочется отметить, что в отечественной искусствоведческой практике именно такие работы и называют «Книгами художника». Это скорее рукодельные, самодельные книги, полностью рисованные, выклеенные и напечатанные одним автором, а значит уникальные. Известный идеолог и популяризатор «Книги художника» Михаил Карасик пишет: «Книжность — устройство психики и мироздания. Обложка похожа на землю, строки, на воду, слова — на воздух. Книги стареют и умирают. У каждого поколения свои книги, своя основа, земля, воздух» [8].

О российском состоянии жанра в данной статье для удобства понимания мы будем говорить, используя термин «Книга художника», принятый в настоящее время многими отечественными искусствоведами, хотя профессиональной среде художников и кураторов выставок не утихают споры по этому поводу.

В России на становление образа «Книги художника» заметно повлиял авангард, собственно именно с ним, с публикациями поэтов футуристов в начале XX в. связывается её рождение. Грубоватая эстетика этих изданий в какой-то степени была вызвана отсутствием хорошей бумаги из-за большевистской революции и ее последствий, в основном же это был своего рода вызов обществу, такой же как и их поэзия. «В это время художники экспериментируют не только и не столько с визуальным, текстуальным, но и с конструктивным видом книги» [9].

Одно из главных достоинств художников-футуристов заключалось в том, что они изменили традиционное отношение к тому, как художник должен работать над книгой. Их новая концепция заключалась в том, что книга, её двигательная конструкция и ритмическая система повторяющихся элементов, сама работает для своего художника. То есть макет книги — её визуальная составляющая — приоритетнее её повествовательного содержания.

В течение первой трети и середины XX в. «Книга художника» утратила своё значение в СССР, тогда как в Западной Европе и в США она продолжала развиваться и стала не только самостоятельной формой графического искусства, но и направлением образования.

В 1960-е гг., пожалуй, единственным примером работы с авторской книгой можно назвать выпуск самиздатского журнала «Транспонанс», который выпускали Анна Ры Никонова (Таршис) и её муж Сергей Сигей (Сигов) — поэты из города Ейска, называвшие себя поэтами-трансфуристами. В своей изобразительной эстетике эти издания во многом

были ориентированы на наследие русского авангарда, которое было практически забыто в советское время. «В их журнале печатались Дмитрий Александрович Пригов, Лев Рубинштейн, Николай Харджиев, Андрей Монастырский и Генрих Сапгир. Каждая публикация представляла собой исследование границ и возможностей поэтического и графического высказывания» [10].

Свой второй шанс «Книга художника» получила около двадцати лет назад. Теоретиками, основоположниками этого движения с конца 90-х гг. являются петербургский художник Михаил Карасик, московский график Леонид Тишков и художник из Кирова Михаил Погарский. Со временем Михаил Карасик и Леонид Тишков сосредоточились на своих собственных проектах, а Михаил Погарский, обладающий удивительным умением собрать вокруг себя единомышленников, продолжает и сегодня активную деятельность в развитии и пропаганде искусства этого направления уникальной книги. Авторской книгой Михаил Погарский занимается уже около двадцати лет. За это время он издал более 50 книжных проектов и провёл чуть ли не сто выставок в разных городах России, ближнего и дальнего зарубежья, на которых были представлены его арт-объекты и уникальные книги.

Российская «Книга художника» в том виде, в каком она существует сегодня — это некий синтетический продукт, объединяющий черты собственно книги и концептуального объекта. И что особенно важно для этих изданий, авторские книги, даже если не напрямую относятся к жанру литературных сенсаций, не позволяют читателю и зрителю «пройти мимо». Легко воспринимаемая информация отражает активную позицию авторов не только в их формально-визуальном восприятии, но в эмоциональной реакции на бытовую, политическую, нравственную или другую тематику. Необходимо здесь также отметить, что популярность и острая востребованность таких изданий в профессиональной среде существует только потому, что в ней есть определенная заинтересованность зрителей, а никакие художественные направления никогда не будут им интересны, если они не удовлетворяют потребность в определенной информации.

Каждый такой проект — это не совсем книга, в её традиционном понимании, это рисование остросюжетных картинок, таких как у Виктора Гоппе, или примеры своеобразного сочинительства, как у Леонида Тишкова и Юлии Кисиной, концептуального творчества, как у Юрия Лейдермана, или условной театральности, как у Резо Габриадзе; заметное место среди них занимают также «известные московские художники-концептуалисты Римма и Валерий Герловины (их работы находятся в музеях Чикаго, Нового Орлеана, Тель-Авива, Токио и других» [11].

Начиная с 2005 г. в Москве в Центральном доме художника ежегодно проводится Московская международная выставка-ярмарка «Книга художника». Первый книжный фестиваль также состоялся в 2005 г. Историю последних десяти лет её развития можно также проследить по специальным выпускам серии изданий студии Михаила Погарского «Треугольное колесо».

На сегодняшний день вышло уже пять каталогов. Фестивали и связанные с ними выставки продолжаются, как правило, недолго — три-четыре дня, максимум — неделю, однако они воспринимаются участниками, кураторами и искусствоведами как основная творческая база для экспериментов.

Активные поиски российских креативных художников можно было также увидеть на престижных международных Биеннале (Бухарест, Нью-Йорк, Сицилия). В 2019 г. Санкт-Петербурга в Музее современного искусства «Эрарта» состоялась большая выставка «Музей. Книга художника», посвящённая столетию существования этого жанра. «В выставке участвуют как лидеры этого направления, многие годы занимающиеся КХ: Василий Власов, Виктор Гоппе, Виктор Лукин, Петр Перевезенцев, Михаил Погарский (все — Москва), Михаил Карасик, Борис Констриктор, Дмитрий Саенко, Александр Стройло, Юрий Штапаков, Сергей Швембергер (все — Санкт-Петербург), Евгений Стрелков (Нижний Новгород), Сергей Сигей и Ры Никонова (Киль), Михаил Молочников (Берлин-Москва), так и известные российские художники, эпизодически к КХ обращающиеся: Эдуард Гороховский, Александр Джикья, Владимир Козин, Игорь Макаревич, Дмитрий Пригов, Виталий Пушницкий, Леонид Соков, Леонид Тишков. на видео: Стас Казимов, Елена Щелчкова, Лиза Шагина, Кирилл Авелев, Анатолий Белкин, Николай Благодатов, Дмитрий Северюхин, Саша Терехин, Ирина Васильева, Андрей Кузьмин, Николай Васильев, Андрей Чежин и др.» [12].

Эта выставка стала ярким явлением не только для Санкт-Петербурга, но и для всей российской культурной жизни. Успешный опыт и общественная поддержка представления «Книг художников» на уровне престижного музея-галереи не только укрепили уверенность художников в выбранном направлении творческой деятельности, но и открыли широкие возможности реализовывать новые проекты.

Здесь надо отметить, что, к сожалению, в отличие от зарубежной «*artist's book*» российская «Книга художника» так и не смогла стать явлением арт-рынка. Во многом это можно объяснить её зависимостью от вкусов собирателей, библиофилов, а также, как это ни странно звучит, от сложности хранения таких книг. Однако последнее время наряду с большими, объёмными и очень креативными проектами на выставках всё больше появляется книг в форматах, увязанных с размерами библиофильских книжных полок, что говорит о том, что российская «Книга художника» в какой-то степени подстраивается под вкусы собирателей.

Рассматривая книгу художника именно как социокультурный феномен, можно отметить, что, несмотря на определённый интерес зрителей этих выставок, постоянным предметом интересов коллекционеров, кураторов выставок и фондов хранения являются издания все-таки книги жанра «*livre d'artiste*». Во время проведения выставок и биеннале на разных площадках в Москве и Санкт-Петербурга неоднократно звучало сожаление по поводу того, что «в России, в отличие от многих других стран, «книга художника» как вид

искусства не пользуется вниманием, какого заслуживает. Государственные музеи и библиотеки прилагают явно недостаточно усилий по комплектованию фондов материалом такого рода, а то и вовсе игнорируют его. Весьма узок круг частных коллекционеров, интересующихся «книгой художника»; деятельность Б. Фридмана и Г. Генса выглядит скорее как исключение, особый случай» [2].

Как уже отмечалось, существуют также определённые проблемы и с терминологией. Несмотря на то, что в России для современных дизайнерских книжных проектов прижился термин «Книга художника», в обсуждении непосредственных участников этого движения продолжают острые споры и высказываются самые смелые предложения. Так, Михаил Погарский в своем интервью для журнала «ЛиФФт» сказал следующее: «Ну как мы уже договорились речь идёт не об арткниге, а о книге художника. Не так давно я написал достаточно провокационную философскую работу, в которой ввёл такой неологизм, как артлибрия. Она опубликована в каталоге 7-й Московской международной выставки-ярмарки. В этой работе я рассматриваю все основные проблемы и болезни постмодернизма и предлагаю лечить их, используя подходы книги художника. И оказывается, что на базе артлибрии можно выстроить систему новых эстетических ценностей, из которых складывается совсем иная парадигма культуры и искусства. Я затевал эту работу как провокацию, но выстроилось всё настолько логично и стройно, что с моими идеями согласились почти все, кто прочитал статью, в том числе такие серьёзные историки и теоретики искусства, как Александр Лаврентьев и Виталий Пацюков» [13].

Таким образом, можно сказать, что оригинальный жанр уникальной книги в своём развитии разделился на два направления «*livre d'artiste*» и «*artist's book*» и из исключительно профессионального изобразительного жанра превратился в легко доступное поле деятельности для широкого круга художников и дизайнеров, повлиял на развитие книжного дизайна в целом и стал неотъемлемой частью книжных выставок, конкурсов и биеннале.

Рассмотрев различные взгляды на варианты решения проблемы отсутствия точной терминологии, можно утверждать, что европейское понимание терминов «*livre d'artiste*» и «*artist's book*» не всегда коррелируется с процессами, происходящими в области российской уникальной книги, где для авторских книг дизайнерского направления укоренился термин «книга художника», закрепившийся также в профессиональной среде художников, непосредственно ей занимающихся. С технической точки зрения главными показателями сближения этих понятий можно считать малотиражность таких изданий и очевидный ориентир на творческую индивидуальность создателей.

Список литературы

1. Фридман Б. Пишем «*livre d'artiste*» пока не появился термин «ливредартизм». М.: Artandhouses.ru, 2016. URL:

- http://art-and-houses.ru/2016/10/17/boris-fridman-pishem-livre-d-artiste-poka-ne-poyavitsya-termin-livredartizm (дата обращения: 15.03.2021).
2. *Мишин В.* Книга художника — Livre d'artiste // Третьяковская Галерея. 2012. № 2. 18 февраля. URL: https://artinvestment.ru/news/exhibitions/20140218_surrealism_libre_d_artiste.html (дата обращения: 15.03.2021).
 3. «Сюрреализм и livre d'artiste» в ГМИИ им. А. С. Пушкина // ARTinvestment. 2004. 18 февраля. URL: https://artinvestment.ru/news/exhibitions/20140218_surrealism_libre_d_artiste.html (дата обращения: 15.03.2021).
 4. *Drucker J.* The Century of Artists' Books. New York: Granary Books, 1995. 396 p.
 5. *Скиба Н.* Авторская книга как художественный раритет нонконформизма // Artukraine. 2010. 29 ноября. URL: <http://artukraine.com.ua/a/avtorskaya-kniga-kak-hudozhestvennyu-raritet-nonkonformizma> (дата обращения: 16.03.2021).
 6. *Татару Л. В.* Нарратив и культурный контекст. М.: URSS, 2011. 288 с.
 7. Михаил Карасик Книги для себя // Треугольное колесо. 2005. № 3: Книга о книге художника. С. 28.
 8. *Гузаиров Э.* Феномен авторской уникальной книги // Ярмарка мастеров. 2012. 17 декабря. URL: <https://www.livemaster.ru/topic/534279-fenomen-avtorskoj-unikalnoj-knigi> (дата обращения: 16.03.2021).
 9. *Сохарева Т.* Образ-текст: книга художника в XXI веке // АртГид. М., 2018. 13 ноября. URL: <https://artguide.com/posts/1612> (дата обращения: 17.03.2021).
 10. *Матюхина А.* «Неофициальная книга» — эстетический вызов времени // Ельцин Центр. Екатеринбург, 2016. URL: <https://yeltsin.ru/news/neoficialnaya-kniga-esteticheskij-vyzov-vremeni> (дата обращения: 15.03.2021).
 11. Выставка «Музей “Книга художника”» // Прочтение. 2011. 10 июня. URL: <https://prochtenie.org/preview/20716> (дата обращения: 17.03.2021).
 12. Интервью для сайта // Personal сайт Михаила Погарского. М., 2003–2021. URL: <http://www.pogarsky.ru/cgi-bin/foremanel.pl?mod=pages&id=497> (дата обращения: 18.03.2021)

G. B. Lavrenko, N. B. Lezunova

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

PHENOMENON OF THE ARTIST'S BOOK AND ITS AVANT-GARDE TRANSFORMATIONS

The article examines the issues of growing interest in the artist's book or livre d'artiste, touching upon the terminology problems, its genre, and historical aspects of its origin. The publications are considered where the questions of terminology are professionally raised by collectors, artists and art critics, expert in livre d'artiste genre with all its peculiarities and in creative focus. A wide variety of genre forms and features enabling to interpret the textual and the visual information allows painters, designers and sculptors to continually play around with plots, materials and techniques, both in the traditional and experimental way.

Keywords: contemporary art, book design, genre, illustrations, Livre d'artiste, Artist's book, bibliographic publications, curators of exhibitions, avant-garde, art critics, collectors, print techniques, artistic concepts, visual means, style, exhibitions, biennale.

References

1. Fridman B. Pishem «livre d'artiste» poka ne pojavilsja termin «livredartizm» [We write «livre d'artiste» until the term «livredartizm» appeared]. M.: Artandhouses.ru, 2016 URL: <http://art-and-houses.ru/2016/10/17/boris-fridman-pishem-livre-d-artiste-poka-ne-poyavitsya-termin-livredartizm> (accessed: 15.03.2021) (in Rus.).
2. Mishin V. Kniga hudozhnika — Livre d'artiste // Tret'yakovskaja Galereja. [Artist's Book — Livre d'artiste // Tretyakov Gallery]. 2012. № 2. 18 fevralja. URL: https://artinvestment.ru/news/exhibitions/20140218_surrealism_libre_d_artiste.html (accessed: 15.03.2021) (in Rus.).
3. Sjurrealizm i livre d'artiste v GMII im. A. S. Pushkina [«Surrealism and livre d'artiste» at the Pushkin State Museum of Fine Arts]. // ARTinvestment. 2004. 18 fevralja. URL: https://artinvestment.ru/news/exhibitions/20140218_surrealism_libre_d_artiste.html (accessed: 15.03.2021) (in Rus.).
4. Drucker J. The Century of Artists' Books. New York: Granary Books, 1995. 396 p.
5. Skiba N. Avtorskaja kniga kak hudozhestvennyj raritet nonkonformizma [The author's book as an artistic rarity of nonconformism]. // Artukraine. 2010. 29 nojabrja. URL: <http://artukraine.com.ua/a/avtorskaya-kniga-kak-hudozhestvennyu-raritet-nonkonformizma> (accessed: 16.03.2021) (in Rus.).
6. Tataru L. V. Narrativ i kul'turnyj kontekst [Narrative and cultural context]. M.: URSS, 2011. 288 p. (in Rus.).
7. Mihail Karasik Knigi dlja sebja // Treugol'noe koleso. 2005. № 3: Kniga o knige hudozhnika [Books for himself // Triangular wheel. 2005. No. 3: The book about the artist's book]. 28 p. (in Rus.).
8. Guzaïrov Je. Fenomen avtorskoj unikal'noj knigi [The phenomenon of the author's unique book]. // Jarmarka masterov. 2012. 17 dekabrja. URL: <https://www.livemaster.ru/topic/534279-fenomen-avtorskoj-unikalnoj-knigi> (accessed: 16.03.2021) (in Rus.).
9. Sohareva T. Obraz-tekst: kniga hudozhnika v XXI veke [Image-text: the artist's book in the XXI century]. // ArtGid. M., 2018. 13 nojabrja. URL: <https://artguide.com/posts/1612> (accessed: 17.03.2021) (in Rus.).
10. Matjuhina A. «Neoficial'naja kniga» — jesteticheskij vyzov vremeni [«Unofficial book» — aesthetic challenge of time // El'cin Centr. Ekaterinburg, 2016. URL: <https://yeltsin.ru/news/neoficialnaya-kniga-esteticheskij-vyzov-vremeni> (accessed: 15.03.2021) (in Rus.).
11. Vystavka «Muzej «Kniga hudozhnika» [Exhibition «Museum «Artist's Book»] // Prochtenie. 2011. 10 ijunja. URL: <https://prochtenie.org/preview/20716> (accessed: 17.03.2021) (in Rus.).
12. Interv'ju dlja sajta // Personal sajt Mihaila Pogarskogo [Personal website of Mikhail Pogarsky]. M., 2003–2021. URL: <http://www.pogarsky.ru/cgi-bin/foremanel.pl?mod=pages&id=497> (accessed: 18.03.2021) (in Rus.).

**«ТЕНДЕНЦИЯ СИЛЫ» И «ПУСТОТА-РЕАЛИЯ»: ПРИНЦИПЫ
КОМПОЗИЦИИ ТРАДИЦИОННОЙ КИТАЙСКОЙ ЖИВОПИСИ**

© Ло Хунхуэй, 2022

В статье анализируются важные понятия в китайской живописи — «Тенденция силы» и «Пустота-реалия». Рассматриваются их связи с традиционной китайской идеологией, их конкретное применение в живописной композиции. Раскрывается их отношение друг к другу.

Ключевые слова: традиционное искусство, китайская живопись, композиция китайской живописи, теория искусства, китайская эстетика.

Введение

В традиционной китайской живописи выражение более глубокого понимания мира всегда превалировало над передачей поверхностных явлений внешнего мира. Визуализация такого понимания становится возможной благодаря понятиям «Тенденции силы» и «Пустоты-реалии» и конкретным живописным композиционным методам, вытекающим из них. Понимание понятий «тенденция силы» и «пустота-реалия» является предпосылкой для глубокого изучения принципов композиции традиционной китайской живописи.

Целью исследования является анализ причин формирования понятий «Тенденции силы» и «Пустоты-реалии» и их роли в композиции традиционной китайской живописи.

Задачи исследования:

- Проанализировать развитие проблемы композиции в художественной теории Китая
- Проанализировать связь между понятиями «тенденция силы» и «пустота-реалия» и традиционной китайской идеологией.
- Проанализировать, как понятия «тенденции силы» и «пустоты-реалии» отражаются в конкретных композиционных подходах.
- Проанализировать связи между понятиями «тенденции силы» и «пустоты-реалии».

1. Определение термина «композиция» и развитие теории композиции традиционной китайской живописи

Прежде чем расшифровать ключевые понятия композиции в китайской живописи, важно провести различие между современным и традиционным определением термина «композиция».

Большая Российская Энциклопедия дает такое определение: «система приёмов построения произведе-

дения, обуславливающих его единство и целостность. В академич. практике утвердилось ограниченное понимание К. как размещения на плоскости изобразит. элементов» [13]. Согласно словарю терминов Российской академии художеств: «построение художественного произведения, обусловленное спецификой вида искусства, содержанием, назначением произведения и замыслом художника» [15]. Согласно Краткому словарю терминов изобразительного искусства: «Целенаправленным единством композиции художник выражает содержание своего замысла, делает этот замысел доходчивым и впечатляющим» [16, с. 74]. Термин «гоу ту» (композиция, кит. 构图) в современном китайском языке был создан в 20 веке, и его буквальное значение — построение картины. Один из самых авторитетных китайских словарей «Цихай» дает ему определение: «Для выражения тематических идей и эстетических эффектов произведения художник организует и обрабатывает отношения и положения персонажей и предметов в определенном пространстве, формируя отдельные или частичные образы в художественное целое» [14].

Таким образом, современная семантика живописной композиции включает в себя два аспекта: объективный, изобразительный — изобразительные элементы картины; субъективный, идеологический — художественное выражение. Руднев. И. Ю так объясняет: «С одной стороны — это чисто конструктивное построение формы изображения (образа) на плоскости картины, а с другой стороны — наделение этого изображения духовным смыслом, сущностью и наполнение содержанием» [24]. В развитии теории композиции традиционной китайской живописи можно увидеть, что последний аспект приобретает все большее значение.

В традиционных китайских художественных трактатах композиция часто называется «правилами порядка» (кит. 章法) или «размещением» (кит. 布局). Относительно систематизированный трактат появился во времена Шести династий (222—589), Гу Кайчжи

(ок. 344–406) был первым, кто обсуждал расположение образов картины. Однако в тот период проблеме композиции не уделялось особого внимания и была лишь пятым из «шести законов», предложенных Се Хэ (V век). Во времена династии Тан (618–907) статус композиции был повышен, Чжан Яньюань (815–875) считал «организацию положения» (кит. 经营位置) самым важным в живописи [31]. В последующих теоретических разработках сфера обсуждения композиции была расширена до методов наблюдения, пространства, конкретных композиционных стилей и выражения эстетических идей, что совпало с общим сдвигом в сторону выражения более богатого духовного подтекста в развитии китайской живописи. Во времена династий Мин и Цин (1368—1912) была разработана очень развитая теория композиции. Ван Юаньци (1642—1716) дал подробные этапы композиции: «Сначала установить Ци-ши (тенденция силы жизненной энергии), затем различить промежуточное пространство, затем организовать разрежённое — плотное, затем различить густое — жидкое (консистенция туши)» [5]. Эта трактовка содержит два наиболее важных композиционных понятия, уже сформировавшихся: «Ши» (тенденция силы, кит. 势) и дуалистическое отношение «Сю-Ши» (пустота-реалия, кит. 虚实). Они многократно обсуждались в этот период, знаменуя собой совершенствование композиции традиционной китайской живописи как в теории, так и на практике.

2. Тенденция силы

Иероглиф «ши» (кит. 势) состоит из ключа ли («сила») и фонетика ши [1, с. 75]. Согласно Люй Фэнцзы, первоначальным значением «ши» является состояние силы, которая быстро движется и изменяется [17, с. 57]. Иероглиф «ши» широко используется в традиционной китайской геомантии (фэн-шуй), медицине, военном деле, вэйци (облавные шашки), астрономии, искусстве и других областях. В Большом Китайско-Русском Словаре даны соответствующие русские слова: сила, энергия, могущество, власть, влияние, авторитет и т. д. [25], однако их не можно напрямую использовать для объяснения понятия «ши» в области искусства. Российские исследователи по-разному интерпретируют это понятие: С. Н. Соколова переводит его как «энергия кисти», В. Г. Белозёрова — как «энергопоток» [10, с. 171], Е. В. Завадская — как «линии сил» [11, с. 108] и т. д. Однако большинство из этих вариантов подчеркивают лишь определенный аспект понятие «ши». На самом деле, понятие «ши» в области искусства постепенно получало все более богатый смысл в ходе теоретического развития, и в общем смысле мы можем перевести понятие «ши» в искусстве как «тенденция силы».

Первым, кто ввел термин «тенденция силы» в живопись, был Гу Кайчжи (ок. 344–406), который широко использовал этот иероглиф в своих трактатах для описания движения персонажей, животных, особенностей гор и скал, самое главное, он указал, что композиция картины похожа на боевой порядок, тенденция силы

исходит из «организации положения» и связана с изменениями в картине [17, с. 57] 17. В своем трактате «О живописи» Гу Кайчжи пишет: «Если человек может искусно корректировать то, что он видит, исследовать композицию и способ расположения тенденции силы, только тогда считается, что он понял истину о изменениях в живописи» [32, с. 55]. Ван Вэй (415—453) того же периода считал тенденцию силы наивысшим стремлением живописи [27, с. 109]. Очевидно, что важность тенденции силы была установлена уже в то время. Заимствуя концепцию каллиграфии для обсуждения техники живописи, Чжан Яньюань (815–875) отмечает, что тенденция силы имеет последовательный характер: «Завершенная одним штрихом, жизненная энергия течет беспрепятственно» [30]. В трактате Го Си (1020–1090) можно увидеть, что «тенденция силы» также означает «тенденцию характера вещей» [6], придавая ландшафту дух жизни и эмоциональное ожидание [29, с. 268]. А Дун Цичан (1555–1636) указал на роль тенденции силы для общей структуры картины: «Хотя в ней (композиция) много мелочей, но важно уловить тенденцию силы» [9].

Из этих более представительных трактатов мы можем вывести следующие черты понятия «тенденция силы» в живописи: изменчивость, связность, используется для описания отдельных образов и общей структуры композиции. Все эти черты, по сути, связаны с целью создания внутренней «динамичности» эстетического восприятия путем организации визуальных элементов. Изображения, которые лишь воспроизводят внешний вид вещей, не принимались древнекитайскими живописцами, как сказал Су Ши (1037–1101): «Оценивать картины по их внешнему сходству с вещами — это детское понимание». Стремление к «динамичности» в значительной степени связано с представлениями китайских живописцев о пространстве и времени и с тем, как они воспринимают природу.

Китайская живопись — это искусство, развертывающееся не только в пространстве, но и во времени [8, с. 298]. В китайском языке слово «вселенная» состоит из двух иероглифов — «Юй» (кит. 宇) и «Чжоу» (кит. 宙). Шицзяо (390 до н. э. — 330 до н. э.) сказал: «Четыре направления (Восток, Запад, Север, Юг), верх и низ называются Юй, с древних времен до наших дней — Чжоу» [33]. Эта фраза считается наиболее подходящим описанием традиционного китайского представления о Вселенной. Во всех типах традиционного китайского искусства передача мировоззрения является всеобщим стремлением, гораздо более важным, чем визуальное состояние внешнего мира, то есть пространство в любом типе китайской живописи передает не объективное состояние в статичный момент, а непрерывный опыт, который накапливается с течением времени.

В связи с этим для китайских живописцев недостаточно полагаться только на визуальное восприятие, они, особенно те, кто придерживается даосской мысли, никогда не останавливаются на фиксированной точке зрения, когда наблюдают за вещами, а используют все возможности органов чувств, включая чистую душу, зрение, слух и т. д., чтобы получить информации

из всех аспектов микроскопического, макроскопического и изменений в течение времени, в конце концов, формируя всеобъемлющую концепцию вещей с определенной степенью субъективности. Китайцы называют результат этой наблюдательной и мысленной деятельности «мысленным представлением» (или мысленный образ, кит. 意象), которое является ядром творческого метода китайского искусства.

Поскольку всеобщее представление о пространстве-времени динамично, метод наблюдения и понимания вещей живописцем динамичен, то стремление к динамичности естественно существует в художественном выражении. Контраст, ритм, характер образа, направление линии, характер мазка и т. д. — все это является результатом передачи «мысленного представления» на картинную плоскость. Результатом визуализации динамичности мировоззрения является то, что китайские живописцы называют «тенденцией силы». Тесная связь изобразительных элементов с мировоззрением объясняет, почему создание динамичной тенденции силы ценится в различных категориях китайской живописи. Интерпретация принципа такого создания можно проводить на трех уровнях: «тенденция силы художественного смысла», «тенденция силы образа» и «тенденция силы кисти». Они охватывают все аспекты динамичности от содержания до визуальных элементов.

— *Тенденция силы художественного смысла.* Мысль китайской нации представляет собой комплекс конфуцианства, даосизма и буддизма, которые смешивались на протяжении долгой истории. Несмотря на сложность их взаимоотношений, когда весы мысли склоняются в ту или иную сторону, потребность в динамике в художественном выражении приобретает иной акцент, и, таким образом, значение тенденции силы становится иным, то есть «динамическая сила», организуемая разными живописцами в композиции своих картин, имеет разные идейные источники.

Важно отметить, что одной из особенностей развития китайской живописи является то, что появление новых стилей не основывается на свержении старых стилей, а просто открывается новое направление развития определенной группой авторов отдельно. Длительное сосуществование и взаимодействие различных стилей неизбежно привело к появлению произведений, которые находятся в промежутке между ними, поэтому классификация китайской живописи является сложным вопросом. Наиболее распространенными вариантами классификации являются следующие: по тематике — «живопись, изображающая людей», «цветы-птицы», «горы-воды (пейзажная)»; по цвету — «живопись насыщенными цветами» (кит. 重彩), «живопись тушью» (кит. 水墨); по эстетическим принципам — «изображать жизнь» (се-шэн, кит. 写生) и «передача идеи» (се-и, кит. 写意), которым соответствуют техника «тщательная кисть» (гун-би, кит. 工笔) и «лапидарная кисть» (цзянь-би, кит. 简笔) [10, с. 38].

Однако эти классификации явно слишком поверхностны. Исследователи Ма Ляншу и Лю Цзюэ рассмотрели четыре аспекта: материалы, формальный

язык, эстетические концепции и художественный дух, с точки зрения морфологии классифицировали китайскую живопись с III по начало XX века на три «формы»: «живопись насыщенными цветами, изображающая реальность»¹, «живопись тушью, изображающая реальность», «живопись тушью, передающая идеи» [19, с. 52]. В рамках общего традиционного китайского мировоззрения и непрерывного развития искусства, эти три «формы» все еще характеризуются определенной эпохой или группой авторов. Поскольку потребность в «динамичности» различна, различна и «тенденция силы», которую они представляют. Таким образом, на основе этих трех «форм», если рассматривать только «тенденцию силы», то можно начать со трех стилей, и мы назовем их: красочный тщательный стиль (кит. 重彩工笔风格), тушевый тщательный стиль (кит. 水墨工笔风格)² и стиль «передача идеи» (кит. 写意风格).

В «красочном тщательном стиле» доминирует идея конфуцианства, и его творческий метод в большой степени определяется моральными нормами, требованиями правителей, а также правилами социальной иерархии. Характер этого стиля — очертить изображение линией и придать ему насыщенные цвета. Функцией произведений, выполненных в этом стиле, является в основном моральное воспитание, политическая и религиозная пропаганда, или запись событий. Наиболее типичными представителями красочного тщательного стиля являются произведения, изображающие людей с определенными сюжетами, здесь тенденцией силы является «тенденция силы эмоции» (кит. 情势) (ил. 1), порождаемая движениями и зрительным контактом между персонажами. Такая сила направляет развитие сюжета, формирует логику повествования, придает образам заразительность и усиливает тем самым назидательную функцию конфуцианской идеологии. Большинство императорских живописных произведений, религиозных монументальных росписей и декоративных росписей на ширмах относятся к этому стилю.

Два других типичных стиля сформировались под влиянием даосизма и буддизма. Важно отметить, что в связи с высокой степенью соответствия между этими двумя философскими школами, они часто рассматриваются как единое целое при обсуждении их влияния на искусство. В период Шести династий (220—589) конфуцианские догмы как политический инструмент стали менее обязательными в хаотической политической ситуации, а даосские и буддийские идеи стали популярными среди интеллектуальных сообществ того времени, они, а также монахи часто посещали горы, встречались, играли на гуцине (музыкальный инструмент), сочиняли стихи и медитировали. Идеал достижения духовного возвышения через созерцание пейзажа был элементом даосской духовности того времени [21, с. 200]. В своем художественном трактате «Предупреждение к изображению гор и вод»

¹ Синоним термина «изображать жизнь»

² В красочном стиле используются очень яркие и насыщенные цвета, а тушевый стиль основан на туши, но иногда использует немного легких цветов.



Ил. 1. Тенденция силы эмоции в фрагменте картины «Ночная пирушка у Хань Сицзая», XI или XII в, Гу Хунчжун.

Цзун Бин (373—443) ввел этот идеал в живопись. В последние годы жизни он не мог посещать горы по состоянию здоровья, поэтому писал изображения пейзажей на стенах в качестве способа восприятия природы — деятельность, которую он называл «лежачими экскурсиями» (кит. 卧游). Такой идеал скрывался под потоком истории, участвуя в зарождении тушевой живописи в эпоху династии Тан (618—907), и полностью проявился в другой хаотический период (Эпоха пяти династий и десяти царств, 907—960) с систематическим формированием пейзажной живописи в «тушевом тщательном стиле».

В «тушевом тщательном стиле» существует два типа «тенденции силы». Во-первых, Цзин Хао (ок. 855—915), один из основателей этого стиля, предложил принцип «постижения истины вещей через понимание их образа» (кит. 度物象而取其真). Живописцы использовали превосходные реалистические приемы для изображения текстуры гор и скал, исследуя присущую закономерность ландшафта и пытаясь создать на картине идеальный мир с глубоким философским подтекстом с помощью образов, воплощающих законы природы.

Развитие этого стиля в династии Сун (960—1279) связано с «учением о принципе» (кит. 理学). Это учение вобрало в себя идеи даосизма и буддизма на основе конфуцианства, которое было доминирующей идеологией общества. Согласно его теории, этика светского общества и явления природы определяются высшим космическим законом (принцип Неба, кит. 天理). Основываясь на этой теории, Чэн И (1033—1107) утверждает, что нравственность можно постичь путем изучения принципов внешних вещей с последующим возвращением к душе человека (кит. 格物致知) [4, с. 95] [23, с. 76]. Очевидно, что это соответствует принципам «тушевой тщательной стили», только теперь он пропитан конфуцианским подтекстом. Итак, в картинах некоторых профессиональных живописцев императорской академии, хотя природный ландшафт заменил персонаж, и тушь заменила цвет, социальная иерархия, подчеркиваемая конфуцианством, все еще сохраняется через символику гор, деревьев и т. д.

В целом, «тушевый тщательный стиль» эпохи Сун воплощает состояние действия законов вселенной, включая общество и природу — «тенденция силы принципа» (кит. 理势) (ил. 2). В нем воплощены идеи различных философских школ. Такая «сила логики»,



Ил. 2. Деталь картины «Путники среди гор и рек», конец X — начало XI века, Фань Куань.

«сила порядка» является главным стремлением в этом стиле.

Во-вторых, другая тенденция силы, которую можно найти в «тушевом тщательном стиле», в основном связана с даосской мыслью. Согласно даосизму, все вещи рождаются из «Дао», а «Ци» — это основной элемент, составляющий все вещи, движение которого порождает энергию и жизнь. Согласно Лао-цзы (VI—V веков до н. э.), источник всего существования, Дао, не может быть объяснен или определен, его можно только воспринять. Дао проявляется в искусстве как Ци, а Ци, будучи духовной реальностью, может быть известно только по его плодам [8, с. 258]. Когда плоды восприятия представлены на картине, они становятся «тенденцией силы Ци» (кит. 气势). Благодаря тенденции силы, выражение китайской живописи связано со всеми вещами и становится своего рода «Дао», выраженным в форме живописи [3, с. 172]. Хотя «ци» также является частью законов Вселенной, в отличие от «тенденции силы принципа», которая исходит из закономерности, сила «ци» исходит из динамичности жизни, поэтому термин «тенденция силы ци» можно перевести непосредственно как «тенденция силы жизненной энергии» (ил. 3).



Ил. 3. «Бессмертный», около XII—XIII века, Лян Кай.

Таблица. 1. Тенденция силы художественного смысла

Вид тенденции силы художественного смысла	Характер	Главные идеологические основы	Главный представленный художественный стиль	Распространенный жанр
тенденция силы эмоции	внутренняя сила объективного образа, заразительная сила сюжета	конфуцианство	красочный тщательный стиль	живопись, изображающая людей; цветы-птицы
тенденция силы принципа	сила логического порядка	конфуцианство, даосизм, буддизм	тушевый тщательный стиль	горы-воды (пейзажный)
тенденция силы жизненной энергии	наложение субъективных эмоций, сила свободной жизни	даосизм	стиль «передача идеи»	горы-воды (пейзажный); живопись, изображающая людей; цветы-птицы

Такая жизненная сила по-разному отражается в «тушевом тщательном стиле»: в северной школе пейзажной живописи она величественна, а в южной школе приобретает имплицитный лиризм. Будучи живописцами-любителями, интеллектуалами и монахи эпохи Сун благосклонствовали к такому лиризму, и на этой основе стиль «передача идеи» сформировался в их живописной практике. Целью их творческой деятельности является спонтанное развлечение. Чтобы вырваться из мирской жизни и отличиться от профессиональных живописцев, которых они называли «ремесленниками», авторы стиля «передача идеи» отвергали ограничения идеологии общества и правителей и стремились выразить свободную динамику жизненной энергии, наполненную сильными личными эмоциями, результатом чего стала живая «тенденция силы жизненной энергии». Как сказал Шэнь Цзунцян (1736—1820): «То, что объединяет жизненную энергию и представляет интерес ее деятельности, это тенденция силы.» [34].

В отличие от «тушевого тщательного стиля», который использует детальные изображения для построения идеального мира, идеалы авторов стиля «передача идеи» проникали непосредственно в кисти вместе с жизненной энергией, и они называли свою живописную деятельность «игрой туши». Эта игра проводится не только с пейзажами, но и с другими предметами, такими как цветы, животные или человеческие изображения.

Хотя и стиль «передача идеи», и тушевый тщательный стиль имеют глубокие корни в даосской мысли, разница в том, что тушевый тщательный стиль более рационален и относительно объективен, в нем больше «тенденции силы принцип», чем «тенденции силы жизненной энергии», а стиль «передача идеи» более эмоционален и сильно субъективен. Причина такого различия очевидна: ци происходит из духовного восприятия, а освоение принципов основано на изучении внешних вещей. Выбор авторами основного способа восприятия истины Вселенной определяет стиль их произведений.

Важно подчеркнуть, что хотя доминирующая сила даосской мысли столь очевидна в стиле «передача идеи», моральные принципы конфуцианства также представлены через определенные образные символы, имеющие особое значение, такие как бамбук. Это также отражает сложность художественных смыслов китайской живописи.

Три указанных выше стиля позволяют нам различать разные варианты тенденции силы. Однако это

не означает, что определенный тип «тенденции силы» всегда можно найти в определенном стиле, например, «тенденция силы эмоции» может быть легко найдена в картинах, изображающих людей и животных, но трудно сказать, что она присутствует в пейзажной живописи красочного тщательного стиля. Кроме того, три вида «тенденции силы» не противоречат друг другу, даже в некоторых произведениях они появляются вместе, но в общем случае одна из них выступает в качестве основной. Для более наглядного представления их различий была создана следующая таблица.

— *Тенденция силы образа.* По словам Дж. Роули, во времена династий Мин и Цин, когда теория композиции традиционной живописи была хорошо развита, китайские живописцы часто использовали термин «тенденция силы» для обозначения структурной целостности картины [8, с. 265]. Он указал, что «тенденция силы» является структурным отношением. Теория построения «тенденции силы» в композиции была впервые предложена Гу Кайчжи (ок. 344—406), как объясняет Чань Жуйлунь: «Расстановка положения образа составляет внутреннюю тенденцию силы» [28, с. 13]. По словам Люй Фэнцзы, Суть форм на картине является силой, пронизывающей эмоции автора, а сила, которую он проявляет, называется «тенденцией силы», организовать «тенденцию силы» означает организовать силу, которая исходит из формы. [18, с. 119].

Очевидно, что на картинной плоскости «тенденция силы художественного смысла» представлена на самом макроскопическом уровне как динамичность общей структуры картины, которая возникает из более базовых элементов — отдельных образов. Дисбаланс и нестабильность, создаваемые асимметрией в форме, направлении, количестве и положении образов, могут создавать динамические силы. Проще говоря, «тенденция силы образа» (кит. 形勢) — это способ визуализации «Тенденции силы художественного смысла» путем особенности отдельных образов и отношений между образами.

Тенденция силы образа может удовлетворить потребность в динамичности в выражении «тенденции силы эмоций», а также может служить для направления развития сюжета в повествовательной живописи. Однако, поскольку выражение художественного смысла развивается в более широком направлении, спрос на «тенденцию силы» распространяется на все более основные элементы, составляющие образ, а также на движение кисти.

— *Тенденция силы кисти.* Система создания образов простыми линиями и цветами в ранней китайской



Ил. 4. Схема процесса выражения художественного смысла.

живописи сменилась богатым разнообразием «техник кисти» (кит. 笔法) и «техник туши» (кит. 墨法) с развитием монохромной тушевой живописи. Различие графических элементов обуславливается характером движения кисти, по мнению Белозёровой. В. Г., «линии», «штрихи» (или «морщины»)³ и «точки» являются самыми исходными графическими элементами китайской живописи [2]. Каждый из них имеет множество установленных форм для выражения различных состояний вещей в различных ситуациях, ритмичные изменения в скорости, давлении и направлении движения кисти придают этим графическим элементам различную силу, и такое состояние движения кисти известно как «тенденция силы кисти» (кит. 笔势).

«Тенденция силы кисти» получила самое широкое внимание в стиле «передача идеи». Она изначально является термином каллиграфии, задача каллиграфа состоит в гармонизации расходящихся и сходящихся потоков энергии ци [10, с. 172]. Это очевидно соответствует принципам стиля «передача идеи». Авторы стиля «передача идеи» ценили художественную форму больше, чем распознаваемость изображения, это очевидно из их постоянных обсуждений техники кисти и туши. Они стремились к духовному восприятию и личным эмоциям, которые было трудно передать через сюжеты или реалистичные изображения, вливая жизненную энергию в каждое движение кисти [26, с. 38], позволяя динамическим силам проникать в каждый свободный след, оставленный кистью на картине, и таким образом усиливая визуализацию абстрактного течения энергии. В некоторых произведениях границы между линией, штрихом и точкой даже разрушены, поскольку их функция изображения характера вещей больше не требуется, а становится средой духовного выражения.

Просмотр китайской живописи очень похож на чтение литературы, картина может быть понята как духовный мир, построенный живописцем, и обычно можно найти вход и выход этого мира в картине. Между входами и выходами силы возникают из самых микроскопических следов, которые формируют изображения с динамической тенденцией. Течение силы, которое циркулирует внутри и между всеми изображениями, в конечном итоге вливается в одну большую реку, создавая изменчивую, но упорядоченную траекторию, то есть общую структуру картины.

Таким образом, мы можем дать следующее определение: «тенденция силы» — это результат визуализации мировоззрения в композиции традиционной китайской живописи, как направленная линия эстетического восприятия. Она реализуется с помощью динамичности следов кисти, образов и общей структуры картины, с целью выразить динамичный художественный смысл (ил. 4).

3. «Пустота-реалия»: дуалистическое отношение

«Пустота-реалия» («Сюй-Ши», кит. 虚实) является важным эстетическим понятием в традиционной китайской литературе, живописи, каллиграфии и других художественных дисциплинах. Его возникновение можно проследить до древнекитайского мировоззрения «инь-ян» (кит. 阴阳): соотношения между двумя противоборствующими силами, возникающие из единого целого. В отношениях инь — ян видели прообраз напряжений в целом мире — между великим и малым, небом и землей, мужским и женским и т. д. Китайцы применяют принцип взаимообусловленности противоположностей во всем, что касается живописи, — будь то композиция, творческий процесс сам по себе или даже оценка художественных достоинств [8, с. 219]. Это мировоззрение отражается в живописи как отношения «пустота-реалия», что достигается путем контраста, трансформации и уравнивания визуальных элементов в разных аспектах, таких как «бытие-небытие» (кит. 有无), «разреженное-плотное» (кит. 疏密), «скрытое-непокрытое» (кит. 藏露), «активное-спокойное» (кит. 动静), «хозяин-гость» (кит. 主宾), «открытие-соединение» (кит. 开合) и др. С концепцией «инь-ян» тесно связана даосская концепция «наличие-отсутствие» (кит. 有无), а также буддийская концепция «форма-пустота» (или форма-непостоянство, кит. 色空). Даосизм играет самую важную роль в преобразовании этих философских концепций в теорию живописной композиции.

— «Бытие-небытие». Этот термин касается наличия визуальных элементов. «Пустота-реалия», как эстетическое понятие, происходит, прежде всего, от даосского философского понятия «наличие-отсутствие», поэтому композиционное понятие «бытие-небытие» визуального элемента⁴, естественно, является самым

³ Используется для отображения текстуры камней и деревьев

⁴ В китайском языке философское понятие «наличие-отсутствие» и композиционное понятие «бытие-небытие» являются одинаковыми китайскими иероглифами, для их

прямым символом «пустота-реалия». В китайских художественных трактатах термин «пустота-реалия» даже часто используется непосредственно для описания «бытие-небытие» визуального элемента.

Все пробелы между линиями или пустые фоны считаются как «небытие». В ранней повествовательной живописи пустой фон служил только для подчеркивания изображения и не имел особого значения. «небытие» получила более богатое значение по мере того, как даосизм и буддизм проникали в развитие живописи. В пейзажной живописи десятого века оно уже постепенно превратилось в символ воды, облаков, дыма, тумана, неба и даже самого неуловимого Дао, став носителем неявного духовного содержания. Как сказал Фань Цзи (19 век): «Хотя кисть не достает, смысл достает», такие пустые места играют важную роль в передаче «Ицзин» (степень идеи, кит. 意境).

Установление различных значений визуальных элементов и пустых мест не для того, чтобы они противостояли друг другу, а для того, чтобы они представляли взаимодействие между «пустотой» и «реалией» (кит. 虚实相生). Такое взаимодействие как важный эстетический принцип в композиции традиционной китайской живописи много обсуждается. Цзян Хэ (ок. 18–19 вв.) сказал: «Интересность изображения возникает из пустоты», а Да Чунгуан (1623-1692) сказал: «Пустота и реалия взаимодействуют, и те места, где нет образов, тоже становятся прекрасными» [7].

— «Разрежённое-плотное». Этот термин относится к концентрации и рассеиванию визуальных элементов, то есть к расстоянию между «бытием» и «небытием». Такое постоянное изменение расстояния создает богатый ритм взаимодействия между «пустотой» и «реалией».

Построение отношения «разрежённое-плотное» предполагает существование минимум трех визуальных элементов, включая конкретные образы, очерченные линиями, или более основные элементы, такие как точки и линии. Эти элементы действуют как вершины, образуя неравносторонний треугольник при различных отношениях расстояний. Очевидно, что это может способствовать созданию «тенденции силы образа». Китайские живописцы часто повторяют такую комбинацию в более макроскопическом аспекте [22, с. 92], несколько визуальных элементов используются как единое целое для построения отношений «разрежённое-плотное» с другими комбинациями, в результате чего получается сложная, динамичная, но упорядоченная картина. Важно отметить, что в каждой комбинации обычно присутствует не более пяти элементов, что связано с потребностью китайской живописи свести содержание к его сущностным чертам [8, с. 290]. А пять элементов часто объединяют как «три плюс два», что является результатом наложения «пятичленной космогонической субмодели»⁵ на «двухчленной модели Инь-Ян» [20].

различия здесь используются разные варианты перевода.

⁵ У-син, одна из основных категорий китайской философии;

Кроме того, в более широком смысле, термин «подробное-сокращенное» (кит. 详略), используемый для описания богатства деталей, также можно подвести под понятие «разрежённое-плотное».

— «Скрытое-непокрытое». Создание такого отношения имеет две функции. Во-первых, оно усиливает ритм картины, как Бу Яньту сказал: «Все вещи в мире имеют свои обнаженные и скрытые части. То, что обнаружено — ян, а то, что скрыто — инь». Очевидно, что это тот же принцип взаимодействия, который создает ритм в концепциях «пустота-реалия» и «инь-ян». Во-вторых, «скрытое-непокрытое» относится к использованию определенных способов, чтобы намекнуть на содержание, которое не изображено напрямую. Это широко используется в пейзажной живописи, например, использование частичной изгороди или хижины, чтобы намекнуть на отшельника в горах, или когда дорога почти вся скрыта деревьями, скалами, облаками и туманом, и лишь иногда показываются какие-то части, но все же дают представление о направлении всего пути. такие намеки также являются способом передачи «степени идеи» (Ицзин).

— «Хозяин-гость». Этот термин описывает различие между первичными и вторичными образами. Во-первых, увеличение пропорций первичного образа является наиболее распространенным приемом, как в случае ранней повествовательной фигурной живописи и дворцовой пейзажной живописи династии Сун. Во-вторых, китайские живописцы часто изолируют основной образ, собирая большое количество похожих вторичных образов в плотное целое, например, большой лес вдали, второстепенная группа людей и т. д. Это чрезвычайное «разрежённое-плотное» отношение.

Кроме того, богатство деталей, «далекое-близкое» (кит. 远近), четкость изображения («чистое-мутное», кит. 清浑), интенсивность туши («густое — жидкое», кит. 浓淡) и т. д. также помогают установить отношение «хозяин-гость».

— «Активное-спокойное». Этот термин описывает состояние движения визуального элемента. Во многих случаях движение в китайской живописи является имплицитным, представляя изображение статичным, но с тенденцией к движению. Например, преувеличенные формы горы или скалы для придания ей опасного, выпуклого и строго характера. Это очевидно связано с «тенденцией силы образа». Китайские художники часто используют термин «подъем-падение» (кит. 起伏) для обозначения такого ритма изменения контуров образа. Кроме того, динамика также может быть придана с помощью «тенденции силы кисти».

— «Открытие-соединение». Там, где вещи растут и расширяются, это кай («открытие»), а там, где вещи достигают внутренней законченности, это хэ («соединение») [8, с. 282]. Среди множества бинарных отношений это понятие обладает определенной спецификой, потому что оно имеет структурное значение в композиции картины.

фии; пятичленная структура, определяющая основные параметры мироздания.

Как уже упоминалось⁶, китайская живопись очень похожа на литературные произведения, поэтому китайские теоретики часто используют пример написания статьи для объяснения понятия «открытие-соединение». Разные части картины похожи на разные разделы текста, с собственными началами и концами. В повествовательной живописи различные этапы развития сюжета часто разделяются камнями, деревьями или мебелью. Такой жесткий переход становится более естественным в пейзажной живописи, где он представлен как смена ритма в «пути экскурсии», и явно, это связано с другими дуалистическими отношениями в рамках понятия «пустота-реалия». А в стиле «передача идеи» перемены разделов похожи на ритм дыхания жизненной энергии — рассеивание и собирание силы. Очевидно, что «открытие-соединение» непосредственно связано с «тенденцией силы», как сказал Шэнь Цзунцян: «Взаимодействие между кистью и тушью зависит от тенденции силы, тенденция силы идет туда и сюда, вдоль и против, а то, что находится между этими движениями — открытие-соединение.» [34]. Наконец, «открытие» в самом начале картины и «соединение» в конце подобны введению и заключению всего текста, соединяя все абзацы и разделы вместе.

В целом, как символ понятия «пустота-реалия», различные группы дуалистических отношений в композиции функционируют в различных аспектах и сотрудничают друг с другом. Они, как и «тенденция силы образа» и «тенденция силы кисти», являются способом визуализации художественного смысла.

4. Связь между понятиями «тенденция силы» и «пустота-реалия»

Как две наиболее часто обсуждаемые понятия в трактатах по теории композиции китайской живописи, «тенденция силы» и «пустота-реалия» имеют много сходств, в основном в следующих аспектах:

Во-первых, даосская философия была главной движущей силой их развития и соединения. Понятия «тенденция силы» и «пустота-реалия» первоначально имели лишь изобразительное значение. А после участия даосской мысли в развитии живописи, им одновременно придавали все более богатые значения и связывали воедино.

Во-вторых, все они представляют собой системы методов визуализации эстетического смысла.

В-третьих, все они динамичны, и все их методы визуализации используют создание «дисбаланса» для создания ощущения динамичности. По мере роста потребности в динамичности такой дисбаланс распространяется на большее количество аспектов.

В-четвертых, они сотрудничают друг с другом, например, «разреженное-плотное» действует на «тенденцию силы образа»; «открытие-соединение» четко связана с течением силы структуры картины; «тенденция силы образа» и «тенденция силы кисти» также

играют роль в представлении отношения «активное-спокойное». Как «тенденция силы», так и «пустота-реалия», должны быть визуализированы с помощью следов кисти и образов.

Наконец, все они имеют окончательное единство. Дуалистические отношения различных частей картины в конечном итоге интегрируются самой макроскопической парой отношений. Локальные силы образа и кисти сливаются в общий поток силы и становятся единым целым. Это единство придает порядок динамикам и ритмам, создаваемым «дисбалансами», и делает картину живой, но не хаотичной.

В целом, с точки зрения того времени, когда совершенствовалась теория композиции традиционной китайской живописи, понятия «тенденция силы» и «пустота-реалия» обе существуют для выражения идеологических смыслов. Целью композиции традиционной китайской живописи является «организация тенденции силы» (кит. 布勢), которая была установлена с самого начала возникновения теории композиции. «Тенденция силы» представляет направление, динамизм и цельность, более непосредственно действует на структуру картины. А понятие «пустота-реалия» всесторонне и упорядоченно усиливает богатство ритмических изменений «тенденции сил», одновременно значительно усиливая глубину мысли произведений. Вместе они являются ядрами принципов композиции традиционной китайской живописи.

Заключение

Таким образом, проанализировав исследовательскую литературу, касающуюся общих положений традиционного китайского искусства, были сделаны следующие выводы. Понятие композиции в традиционной китайской живописи постепенно развивалось до совпадения с современным термином «композиция», но китайские живописцы явно больше фокусировались на том, как реализовать духовное содержание в своих произведениях. В результате этого стремления в итоге был сформулирован принцип композиции, ядром которого стали «тенденция силы» и «пустота-реалия». Они существуют одновременно и взаимодействуют друг с другом, вместе пронизывая все аспекты от мельчайших визуальных элементов до структуры картины, давая традиционной китайской живописи возможность передать динамическую гармонию между инь и ян, человеком и природой, временем и пространством, материей и духом, к нации, является важной причиной, по которой китайская живопись отличается от искусства других народов.

Список литературы

1. Белозёрова В. Г. Роль категории Ши в теории китайской каллиграфии и живописи // Восток (oriens). 2013. № 5. С. 75–83.
2. Белозёрова В. Г. Анатомия традиционной китайской живописи. URL: <https://inlnk.ru/VoxMM> (дата обращения: 09.13.2021).

⁶ В разделе «тенденция силы»

3. Би Цзяньсюнь Принципы китайской живописи. Шичжячуан.: Хэбэйское изд-во изобразительного искусства, 2013. 342 с.
4. Ван Сюинь Происхождение и современные трансформации теории «гэ у чжи чжи» // Диалектика природы. 2012. № 1. С. 94–99.
5. Ван Юаньци Десять рассуждений о живописи. URL: <https://ctext.org/wiki.pl?if=gb&chapter=811752&remap=gb> (дата обращения: 09.13.2021).
6. Го Си Правила пейзажной живописи. URL: <https://ctext.org/wiki.pl?if=gb&chapter=430059&remap=gb> (дата обращения: 09.13.2021).
7. Да Чунгуан Хуатун. URL: <https://ctext.org/wiki.pl?if=gb&chapter=326756&remap=gb> (дата обращения: 09.13.2021).
8. Дж. Роули Принципы китайской живописи // Книга Прозрений /Сост. В. В. Малявин. М.: Наталис, 1997. С. 212–325.
9. Дун Цичан Секрет живописи. URL: <https://ctext.org/wiki.pl?if=gb&chapter=27645&remap=gb> (дата обращения: 09.13.2021).
10. Духовная культура Китая: энциклопедия в 5 т. / гл. ред. М. Л. Титаренко; Ин-т Дальнего Востока РАН. М.: Вост. лит., 2006 [Т. 6 (дополнительный) Искусство], 2010. 1031 с.
11. Завадская Е. В. Беседы о живописи Ши-тао. М.: Наука, 1978. 181 с.
12. Китайская философия: Энциклопедический словарь. URL: <http://philosophy.niv.ru/doc/dictionary/chinese-philosophy/articles/8/bytie-nebytie.htm> (дата обращения: 09.13.2021).
13. Композиция. Большая российская энциклопедия. URL: <https://bigenc.ru/literature/text/2087415> (дата обращения: 09.13.2021).
14. Композиция. Словарь «Цихай». URL: <https://cihai.com.cn/baike/detail/72/5372069?q=%E6%9E%84%E5%9B%BE> (дата обращения: 09.13.2021).
15. Композиция. Словарь терминов Российской академии художеств. URL: <https://www.rah.ru/science/glossary/?ID=20558&let=%D0%9A> (дата обращения: 09.13.2021).
16. Краткий словарь терминов изобразительного искусства / ред. Г. Г. Обухова. М.: Советский художник, 1961. 192 с.
17. Люй Фэнцзы Исследование художественных трактатов. Шэньян: Ляонинское художественное изд-во (КНР), 2018. 141 с.
18. Люй Фэнцзы Исследования методов китайской живописи. Шанхай: Шанхайское народное художественное изд-во, 2017. 249 с.
19. Ма Ляншу Морфология китайской живописи. Пекин: Изд-во Университета Цинхуа (КНР), 2011. 323 с.
20. Медкова Е. Символика китайского пейзажа. URL: <https://art.1sept.ru/article.php?ID=200901504> (дата обращения: 09.13.2021).
21. Миранда Шоу Буддийское и даосское влияние на китайскую пейзажную живопись // Журнал истории идей. 1988. № 2. С. 183–206.
22. Пань Тяньшоу О проблеме композиции. Ханчжоу: Компания цифровых медиа Чжэцзянской издательской группы, 2017. 103 с.
23. Пэн Яогуан Новое исследование мысли Чэн И «гэ у чжи чжи» // История китайской философии. 2008. № 1. С. 75–79.
24. Руднев. И. Ю. Композиция в изобразительном искусстве. М.: Мир науки, 2019. 93 с.
25. Словарь БКРС Ши. URL: <https://bkrs.info/slovo.php?ch=%E5%8A%BF> (дата обращения: 27.01.2022).
26. Сюй Цзулян, Хун Цяо Избранные переводы древнекитайских художественных трактатов. Шэньян: Ляонинское изд-во изобразительного искусства, 2017. 335 с.
27. Сюй Циянь Некоторые вопросы текстуальной интерпретации «Изложения о живописи» // Общественные науки Хубэя. 2018. № 9. С. 107–113.
28. Чань Жуйлунь Композиция в живописи. Пекин: Народное изд-во изобразительного искусства (КНР), 2008. 442 с.
29. Чжан Шиянь Край, положение, пространство, ши, красота: анализ живописной композиции. Пекин: Изд-во высшего образования (КНР), 2011. 468 с.
30. Чжан Янь Юань Об использовании кисти Гу Лу Чжан и У. URL: <https://ctext.org/wiki.pl?if=gb&chapter=628199&remap=gb> (дата обращения: 09.13.2021).
31. Чжан Яньюань О шести законах. URL: <https://ctext.org/wiki.pl?if=gb&chapter=129615&remap=gb#%E8%AE%BA%E7%94%BB%E5%85%AD%E6%B3%95> (дата обращения: 09.13.2021).
32. Чэнь Чуаньси Исследования по теории живописи в эпоху Шести династий. Тяньцзинь: Тяньцзиньское народное художественное изд-во (КНР), 2006. 280 с.
33. Ши-цзяо Цитата Шицзы. URL: <https://zh.m.wikisource.org/zh/%E5%B0%B8%E5%AD%90> (дата обращения: 27.1.2022).
34. Шэнь Цзунцянъ Получение тенденции силы. URL: <https://ctext.org/wiki.pl?if=gb&chapter=883651&remap=gb> (дата обращения: 09.13.2021).

Luo Honghui

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

«THE TENDENCY OF FORCE» AND «VOID-REALITY»: PRINCIPLES OF COMPOSITION OF TRADITIONAL CHINESE PAINTING

The author analyzes important concepts in Chinese painting — «The tendency of force» and «Void-reality». The main directions of studying the connection between them and traditional Chinese ideology and their concrete application in painting composition. Reveals their relationship to each other.

Keywords: traditional art, Chinese painting, the composition of Chinese painting, art theory, Chinese aesthetics.

References

1. Belozerova V. G. Rol' kategorii Shi v teorii kitaiskoy kfliografii I zhivopisi [The role of the Shi category in the theory of Chinese calligraphy and painting] // Vostok (oriens). 2013. No. 5. pp. 75–83 (in Rus.).
2. Belozerova V. G. Anatomiya traditsionnoy kitaiskoy zhivopisi [Anatomy of traditional Chinese painting]. URL: <https://inlnk.ru/VoxMM> (accessed: 09.13.2021).
3. Bi Jianxun Printsipy kitaiskoy zhivopisi [Principles of Chinese painting]. Shijiazhuang: Hebei Fine Arts Publishing House, 2013. 342 p.
4. Wang Xiuqin Proiskhozhdienie i sovremennye transformatsii teorii «ge wu zhi zhi» [Origin and modern transformations of the theory of «ge wu zhi zhi»] // Dialectics of nature. 2012. No. 1. pp. 94–99.
5. Wang Yuanqi Desyat' rassuzhdenii o zhivopisi [Ten discourses on Painting]. URL: <https://ctext.org/wiki.pl?if=gb&chapter=811752&remap=gb> (date of reference: 09.13.2021).
6. Go Si Pravila peizazhnoy zhivopisi [Rules of landscape painting]. URL: <https://ctext.org/wiki.pl?if=gb&chapter=430059&remap=gb> (accessed: 09.13.2021).
7. Da Chunguang Huatong. URL: <https://ctext.org/wiki.pl?if=gb&chapter=326756&remap=gb> (accessed: 09.13.2021).
8. J. Rowley Printsipy kitaiskoy zhivopisi [Principles of Chinese painting] // Book of Insights (Comp. V. V. Malyavin). M.: Natalis, 1997. pp. 212–325 (in Rus.).
9. Dong Qichang Sekret zhivopisi [The secret of painting]. URL: <https://ctext.org/wiki.pl?if=gb&chapter=27645&remap=gb> (date of reference: 09.13.2021).
10. Dukhovnaya kul'tura Kitaya [Spiritual culture of China]: encyclopedia in 5 volumes / Chief editor M. L. Titarenko; Institute of the Far East of the Russian Academy of Sciences. M.: East Lit., 2006 [Vol. 6 (additional) Art], 2010. 1031 p.
11. Zavadskaia E. V. Besedy o Shi-tao zhivopisi [Conversations about Shi-tao painting]. M.: Nauka, 1978. 181 p. (in Rus.).
12. Kitaiskaya Filosofiya [Chinese Philosophy]: An Encyclopedic Dictionary. URL: <http://philosophy.niv.ru/doc/dictionary/chinese-philosophy/articles/8/bytie-nebytie.htm> (accessed: 09.13.2021) (in Rus.).
13. Kompozitsiya [Composition]. The Great Russian Encyclopedia. URL: <https://bigenc.ru/literature/text/2087415> (accessed: 09.13.2021) (in Rus.).
14. Kompozitsiya [Composition]: Dictionary «Qihai». URL: <https://cihai.com.cn/baike/detail/72/5372069?q=%E6%9E%84%E5%9B%BE> (accessed: 09.13.2021).
15. Kompozitsiya [Composition]: Dictionary of Terms of the Russian Academy of Arts. URL: <https://www.rah.ru/science/glossary/?ID=20558&let=%D0%9A> (accessed: 09.13.2021) (in Rus.).
16. Kratkiy slovar' terminov izobrazitel'nogo iskusstva [Concise dictionary of terms of fine art] / ed. G. G. Obukhov. M.: Soviet Artist, 1961. 192 p. (in Rus.).
17. Lu Fengzi Issledovanie khudozhestvennykh traktatov [Research of artistic treatises]. Shenyang: Liaoning Art Publishing House (China), 2018. 141 p.
18. Lu Fengzi Issledovaniya metodov kitaiskoy zhivopisi [Research methods of Chinese painting]. Shanghai: Shanghai Folk Art Publishing House, 2017. 249 p.
19. Ma Liangshu Morfologiya kitaiskoy zhivopisi [Morphology of Chinese painting]. Beijing: Tsinghua University Publishing House (China), 2011. 323 p.
20. Medkova E. Simvolizm kitaiskogo peizazha [The symbolism of the Chinese landscape]. URL: <https://art.1sept.ru/article.php?ID=200901504> (accessed: 09.13.2021) (in Rus.).
21. Miranda Shaw Buddiiskoe i daoskoe vliyaniye na kitaiskuyu peizazhnuyu zhivopis' [Buddhist and Taoist influence on Chinese landscape painting] // Journal of the History of Ideas. 1988. No. 2. pp. 183–206.
22. Pan Tianshou O probleme kompozitsii [On the problem of composition]. Hangzhou: Digital Media Company of Zhejiang Publishing Group, 2017. 103 p.
23. Peng Yaoguang Novoe issledovanie mysli Chen I «ge wu zhi zhi» [A new study of the thought of Cheng I «ge wu zhi zhi»] // History of Chinese philosophy. 2008. No. 1. pp. 75–79.
24. Rudnev. I. Yu. Kompozitsiya v izobrazitel'nom iskusstve [Composition in fine art]. M.: Mir nauki, 2019. 93 p. (in Rus.).
25. Slovar' BKRS Shi [Dictionary of the BKRS Shi]. URL: <https://bkrs.info/slovo.php?ch=%E5%8A%BF> (accessed: 01/27/2022) (in Rus.).
26. Xu Zuliang, Hong Qiao Izbrannye perevody drevnikh kitaiskikh khudozhestvennykh traktatov [Selected translations of ancient Chinese art treatises]. Shenyang.: Liaoning Fine Arts Publishing House, 2017. 335 p.
27. Xu Qiyang Nekotorye voprosy tekstualnoy interpretatsii «Zlozheniya o zhivopisi» [Some questions of textual interpretation of the «Exposition on Painting»] // Social Sciences of Hubei. 2018. No. 9. pp. 107–113.
28. Chan Ruilun Kompozitsiya v zhivopisi [Composition in painting]. Beijing: People's Publishing House of Fine Arts (PRC), 2008. 442 p.
29. Zhang Shiyan Kray, polozhenie, prostranstvo, shi, krasota: analiz zhivopisnoy kompozitsii [Edge, position, space, shi, beauty: analysis of a pictorial composition]. Beijing: Publishing House of Higher Education (PRC), 2011. 468 p.
30. Zhang Yan Yuan Ob ispolzovanii kisti Gu Lu Zhang and U [About using the brush of Gu Lu Zhang and U]. URL: <https://ctext.org/wiki.pl?if=gb&chapter=628199&remap=gb> (accessed: 09.13.2021).
31. Zhang Yanyuan O shesti zakonakh [On the six laws]. URL: <https://ctext.org/wiki.pl?if=gb&chapter=129615&remap=gb#%E8%AE%BA%E7%94%B%E5%85%AD%E6%B3%95> (accessed: 09.13.2021).
32. Chen Chuanxi Issledovaniya po teorii zhivopisi v epokhu Shesti Dynasti [Studies on the theory of painting in the era of the Six Dynasties]. Tianjin: Tianjin Folk Art Publishing House (PRC), 2006. 280 p.
33. Shi-jiao Thitata Shitszy [Quote Shitszy]. URL: <https://zh.m.wikisource.org/zh/%E5%B0%B8%E5%AD%90> (accessed: 27.1.2022).
34. Shen Zongqian Poluchenie tendentsii sily [Receiving the power trend]. URL: <https://ctext.org/wiki.pl?if=gb&chapter=883651&remap=gb> (accessed: 09.13.2021)

А. А. Малышева

Санкт-Петербургская академия художеств имени Ильи Репина
199034 РФ, Санкт-Петербург, Университетская наб., 17

АНРИ МАТИСС. КАПЕЛЛА ЧЕТОК В ВАНСЕ В КОНТЕКСТЕ ПРОБЛЕМЫ ВЗАИМОДЕЙСТВИЯ ЕВРОПЕЙСКОГО ИСКУССТВА С ВОСТОЧНОЙ КУЛЬТУРОЙ

© А. А. Малышева, 2022

Значимым итогом творческой деятельности А. Матисса является его работа над Капеллой Четок в Вансе, ставшая выразительным примером непрерывного и обширного установления ссылок к восточному искусству, объединенных эстетическим выбором художника. В работе анализируются особенности взаимодействия художника с восточной культурой в рамках развития собственной эстетики. В процессе анализа работы над Капеллой Четок выявлены новаторские художественные средства в творчестве А. Матисса, сформированные в контексте диалога с восточной традицией и оказавшие влияние на дальнейшее развитие изобразительного искусства.

Ключевые слова: Анри Матисс; Капелла в Вансе; витраж; восточная культура; модернизм.

Тема взаимодействия европейского искусства с культурой восточных стран является актуальной в современном искусствознании продолжительное время. Изменения в европейской художественной культуре во многом связаны с обновляющими ее восточными тенденциями. Обращение к искусству восточных стран, формирование новых визуальных и эстетических ссылок вызвано необходимостью культурной перестройки, обновления художественного языка. История распространения восточного искусства в европейской живописи XVIII–XX веков непосредственно связана с художественными направлениями своего времени.



Ил. 1. А. Матисс. Капелла Четок в Вансе. Экстерьер. 1948–1951.

Так, туркьери, шинуазри, ориентализм в рамках романтизма и в академическом искусстве, японизм среди импрессионистов и неоимпрессионистов существовали в пределах стилистики определенной эпохи, соответствовали процессу развития европейского искусства и показывали непрерывность этого процесса.

В продолжение традиции обращения к «другим» культурам передовых мастеров XIX–XX веков вследствие кризиса классической европейской художественной традиции, А. Матисс является непосредственным участником этого процесса. Воздействие Востока на художника оказало импульс к формированию идей модернизма, восточные впечатления привели к радикальным изменениям в художественной карьере, оказавшимся определяющими в эволюции современного искусства. Целью данной статьи стал искусствоведческий анализ работы Матисса над Капеллой Четок в Вансе в 1948–1951 годах в контексте взаимодействия с культурой восточных стран, задачами — определение роли восточного искусства при работе над Капеллой и анализ процесса формирования новых пластических средств вследствие диалога с восточной традицией.

Значительным итогом творческих поисков для Матисса явилась работа над Капеллой Четок в Вансе (ил. 1), в которой с наибольшей полнотой и эмоциональной силой выражено творческое кредо большого мастера. В статьях, посвященных Капелле, А. Матисс подвел итоги своим практическим открытиям, а также размышлениям о синтезе искусств, о монументально-декоративном искусстве. В декабре 1948 года он заявил: «для меня эта церковь представила возможность применить исследования за всю жизнь» [2, с. 203]. Капелла Четок явилась одним из лучших примеров синтеза искусств в художественной жизни XX века. Концепция Капеллы включала в себя разработку пространства таким способом, чтобы основную нагрузку преобразования оставить декоративным средствам в разработке интерьера с витражами и панно на кера-

мической плитке, одежды, церковной утвари, а также экстерьера, включая черепицу и выкованный крест на крыше (ил. 2). Матисс также запланировал рядом с часовней пруд с золотыми рыбками, призванный отражать понимание художником природной гармонии. Художник соединил все элементы вместе в совершенном единстве, целостности и одновременно последовательности рассматривания.

В процессе диалога художника с восточным искусством сформированы особенности пространственного понимания, направленные на создание выразительности художественного произведения. Двухмерность, плоскостность, при которой глубина пространства передается при помощи цвета, без светотеневой моделировки и часто без пространственных сокращений, а также обращение к законам обратной перспективы свидетельствует об изучении художником средневековой живописи, древнерусской иконы, персидской миниатюры, японской гравюры.

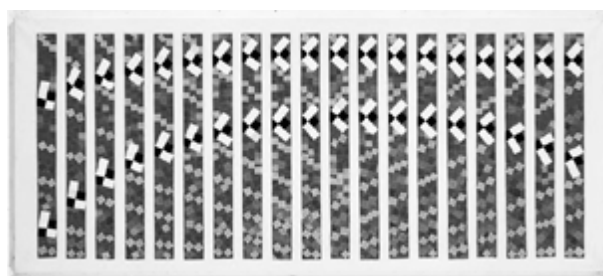
Матисс обращается к примерам восточного искусства, предлагающим «большее» пространство, в противоположность западной традиции перспективного построения, обусловленного требованием натуралистического отражения действительности. Пространство Матисса — свободное, неограниченное, одухотворенное, которое позволяет развиваться чувству художника и зрителя в любом направлении. Пространство картины Матисса свободно от представлений, навязанных ранее установленной моделью, характеризуемой реалистическим описательным характером. Этот другой взгляд на восприятие пространства, заимствованный из восточной эстетики, является одной из основ современного искусства, давшей толчок к развитию многочисленных художественных течений XX–XXI веков.

В поиске средств создания большего пространства Матисс использует впечатление от архитектуры Альгамбры, Большой мечети в Кордове, а также упоминает о персидских миниатюрах, которые, не отличаясь большим размером, обладают способностью расширения взгляда. На момент начала работы у Матисса были свои представления о витраже, он не раз восхищался витражами Шартрского собора: «произведения средневековья всего непосредственнее передают чувства. В Шартре я понял, что такое витраж ... витраж Шартра — это одновременно и свет, и цвет... витраж должен воздействовать как звук органа, которому не нужны слова» [2, с. 260]. Революционные нововведения Матисса в области проектирования литургического пространства основаны на знании традиций религиозной живописи, изучении христианской иконографии. Источником вдохновения послужило также исследование Матиссом «Снятия с креста» Рубенса, а также творчества М. Грюневальда, А. Мантеньи. Матиссу удалось выйти за рамки обычных правил церковной архитектуры, но найти баланс между традициями и собственным художественным видением.

Матисс в процессе проектирования сотрудничал с доминиканским священником Пьером Кутюрье, известным реформаторскими взглядами на церковное



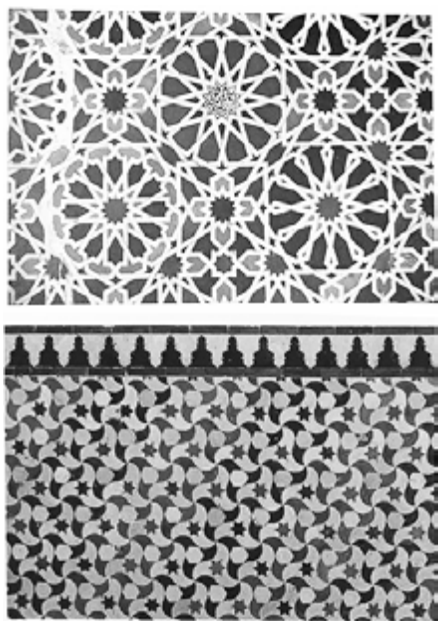
Ил. 2. А. Матисс. Капелла Четок в Вансе. Алтарный крест. Бронза. 1948-1951.



Ил. 3. А. Матисс. Пчелы. Эскиз витража. 1948. Декупаж. 101x241. Музей фонда Бейелер, Ризен.

искусство, и молодым послушником братом Рейсигье, имевшим архитектурное образование. В процессе работы часто возникали противоречия, вследствие того, что Рейсигье рассматривал пространство с точки зрения его литургического характера, Матисс же видел своей целью достижение в пространстве гармонии цвета и света, олицетворяющих духовность и чистоту. Также разногласия вызывала тематика витражей и настенной росписи. Рейсигье поначалу предложил художнику тему Небесного Иерусалима в качестве сюжета витражей, ссылаясь на отрывок из Евангелие от Иоанна, где город описан как поток драгоценных камней, с их различными оттенками и блеском. Далее Матисс разрабатывал эскиз на тему «Пчелы», которые черно-белой гаммой ассоциировались с одеждой доминиканцев. Эскизы витражей «Небесный Иерусалим» (1948) и «Пчелы» (1948) своей геометрией напоминают керамическую мозаику, изразцы дворцов и мечетей мусульманской Испании (ил. 3, 4). В Гранаде, Севильи, Кордове художник открыл для себя значимость настенной керамики в русле декоративного искусства. Он отправил в Париж многочисленные образцы керамической плитки.

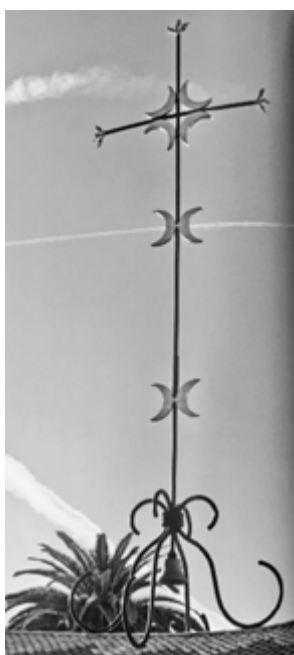
Позже Матисс оставил данные темы, и в качестве сюжетов для витражей разрабатывал образ Древа жизни и Реки жизни, для рисунков на керамических



Ил. 4. Декоративные панели дворца Насридов. Альгамбра. XIV в. Керамика.



Ил. 5. А. Матисс. Интерьер Капеллы четок в Вансе. 1948–1951.



Ил. 6. А. Матисс. Крест на крыше Капеллы Четок в Вансе. 1948–1951.

плитах — «Святой Доминик», «Богоматерь с младенцем» и «Крестный ход» (ил. 5). Изначально Матисс в соответствии с установкой на создание пространства, наполненного светом, олицетворяющим духовность, думает о витраже, позже разрабатывает идею о черной графике на белой керамической плитке на стенах. Цветной свет должен был отражаться на глянцевой поверхности стен, пола и потолка, противоположные стены с графикой и витражом уравновешивают и поддерживают друг друга. Художник пытался установить равновесие этих сил: «синие, зеленые, желтые цвета витражей дают внутри капеллы свет, созданный из взаимодействия этих красок, из их живого слияния; этот светоцвет должен играть на белом фоне с черными узорами противоположной витражам стены» [2, с. 282]. Таким образом, и цвет, и графика находятся под действием света. Если убрать свет витражей, интерьер капеллы монохромный — белые с черными рисунками стены, светло-серый мрамор на полу. Свет витражей наполняет цветом все пространство. «Капелла — это пример таинства света» [2, с. 290].

Освещение Матисс избрал главным выразительным средством; художник усиливал светоносность интерьера за счет увеличения размеров и количества окон. Изначально графический декор предполагался в отделке пола и потолка, позже Матисс отказался от этой идеи, учитывая, что цветной свет витражей будет простираться от пола до потолка, введение графики посчитал излишним. Светоносность витража окрашивает, согревает, оживляет весь ансамбль. Отделив графику от цвета, Матисс соединяет их с помощью цветного света, благодаря которому керамические плитки лишаются материальности, персонажи будто парят в воздухе. Интенсивность черной толстой линии повышает монументальность масштаба и уравновешивает влияние мощного эффекта света и цвета. «Контраст выявляет жизнь света, делает свет самым главным элементом; свет окрашивает, согревает, оживляет в полном смысле слова весь этот ансамбль, где надо дать впечатление неограниченного пространства, несмотря на его ограниченные размеры» [2, с. 282].

Рейссигье в противоположность общепринятому представлению о религиозной сдержанности утверждает, что «истинная христианская духовность — это энергия, радость, которые можно найти в цветном свете... серость не может создать подлинно христианской атмосферы» [13, с. 110]. Витражи состоят из стекла трех тщательно подобранных цветов: синий, бутылочно-зеленый и лимонно-желтый, в каждой части витража. Матисс сам вникал в технологию производства витража, искал нужные пигменты. Как «скульптор света» Матисс придумал новые эффекты, основанные на физических и оптических особенностях стекла. Отсутствие прозрачности матового желтого стекла останавливает внимание зрителя и удерживает его в пространстве часовни, в то время как прозрачность синих и зеленых частей побуждает взгляд двигаться дальше и создает образ декоративного сада, созданного светом.

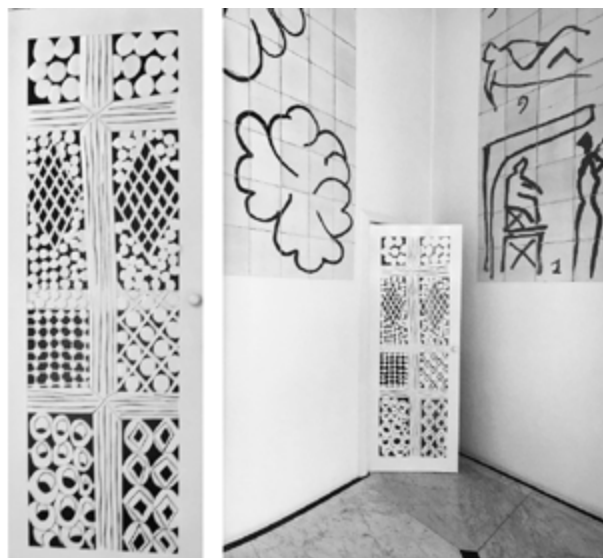
Матисс учитывал активные черные линии в композиции витражей, корректировал расположение свин-

цовых перемычек уже в процессе изготовления. Художник работал над соотношением цветных кусочков с черным, чтобы добиться нужного эффекта. Черный усиливает светоносность цветов витража, создает тот самый контраст, выявляющий жизнь света, делающий его более активным, выраженным. Рейссигье указывал на теологическое значение черного: «Матисс указал мне на черный и белый цвета в Доминиканской рясе. Я добавил, что это будет как намек на доминиканцев в Небесном Иерусалиме» [13, с. 147]. Не менее важен черный в росписи стен, белое в этих рисунках выигрывает от соседства черного. Роль цвета велика даже тогда, когда рисунок выполнен одной лишь линией, это особенно видно, когда рисунок помещен в тени: рисунок является генератором света. Роспись стен Капеллы — редкий пример монументальной графики, однако он становится полноценным живописным произведением, наполняясь отражением цветного света витражей. «Я выявил игру разноцветных сил. Я уравновесил грубые материалы с изысканными, они сблизились и зазвучали по закону контрастов. Множественность планов стала единством» [2, с. 273].

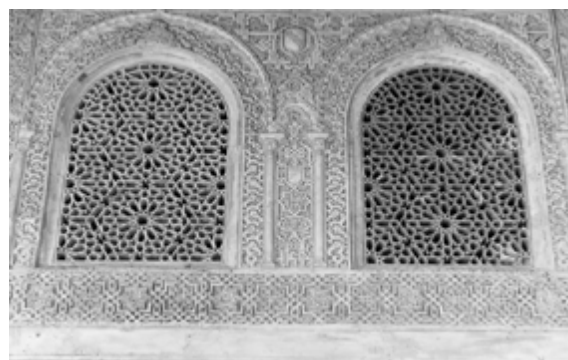
Два года спустя Матисс объяснил свою концепцию декорирования стен часовни следующим образом: «Черно-белая композиция — это не результат исследования линии. Это кульминация долгих исследований цвета, что привели меня к единственному цвету — черному» [13, с. 209]. Художник убежден, что все можно выразить в черно-белом, приводя в пример, как черные линии в японской живописи могут раскрывать характеристики и различные качества предмета, объем, перспективу и даже цвет. Черный цвет обладает особым статусом в мусульманской культуре. В связи с запретом на изображение божеств, свет в исламе не соотносится со священным сиянием, а рассматривается как феномен природы. Тьма не противопоставляется свету, а является неотъемлемым его компонентом, тень — творением солнца. Черный цвет символизирует высшую тайну мироздания, выражает глубину сердца и разума.

Цвет становится не только отражением впечатлений художника, полученных от реальности, цвет сам создает новую реальность, насыщенную визуальными эффектами, призванными расширить границы пространства. Матисс так подчеркнул особенности света и цвета, что они изменили саму природу здания, придали ему бесконечные пропорции, подчинили идее необъятности. Годы напряженного творческого труда привели к преобразению физического света в духовный. Ранее художник искал средства выражения света солнца, а теперь выражает себя через свет духа. Озаряющий пространство цветной свет в сочетании с черным цветом росписи стен, является основным выразительным средством оформления интерьера Капеллы. Витражи Капеллы Четок стали итогом поисков всей жизни, «это духовное и художественное завещание Матисса» [2, с. 290], утверждение первостепенного значения цвета, возвышающегося посредством света, несущего радость, чистоту и гармонию.

Капелла стала наиболее значительным примером непрерывного и обширного установления ссылок,



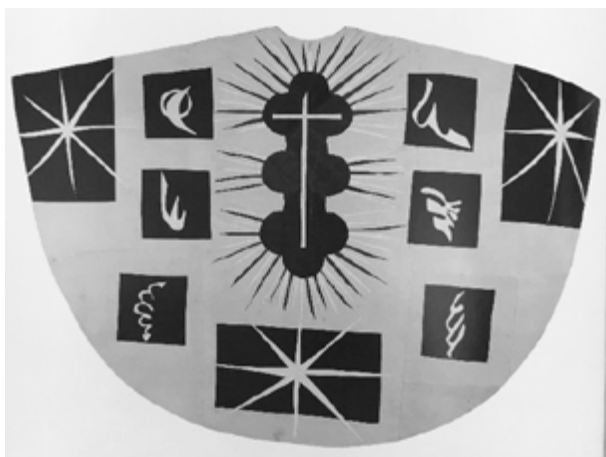
Ил. 7. А. Матисс. Дверь исповедальни. Капелла Четок в Вансе. 1948–1951.



Ил. 8. Окна в зале Комарес дворца Насридов. Альгамбра. XIV в.

объединенных эстетическим выбором художника. Он обращается к выразительности китайской керамики, византийской мозаике, коптским тканям, вспоминает андалузскую архитектуру, впечатление от блестящей поверхности керамической плитки, ее сверкающих красок, гармонии цвета, и вновь обращается к эстетике ковра, которая в полной мере выражается в рисунке витражей. Белая и синяя черепица на крыше часовни возвращает к поискам художника в области керамики в период фовизма, вдохновленным исламской майоликой. Форму кованного креста на крыше Матисс дополняет растительными элементами и полумесяцами (ил. 6). Резную дверь исповедальни ассоциативно можно сопоставить с мавританской ширмой, активно используемой Матиссом в своих более ранних композициях или с резными элементами архитектуры Альгамбры (ил. 7, 8).

Матисс совместил традицию изображения человека в христианской традиции и «неизображение» человека в мусульманской традиции, где основные принципы религиозного искусства заключаются в изображении растительного и абстрактного орнамента, символизирующего рай. Возвращаясь к открытию внутреннего родства человека и растения («человек-



Илл. 9. А. Матисс. Эскиз розовой ризы (оборот). 1950–1952. Декупаж, бумага, наклеенная на холст. Музей Матисса, Ницца.

цветок»), сделанного в Танжере, Матисс гармонично совместил две различные религиозные традиции в рамках новаторского искусства. Христианские персонажи существуют в орнаментальной среде райского сада, художник легко заменяет изображение креста на ризах священников на изображение Древа жизни. На ризах (ил. 9) Матисс изобразил вокруг креста растительные и другие природные элементы — водоросли лагун Таити, кораллы, рыбы, птицы, медузы. Упрощенные, доведенные до знака, эти элементы выражают ту истину, которая не зависит от вероисповедания или других критериев. Именно эти «истинные» изображения должны вызвать по замыслу автора сильную эмоцию, связанную с литургическим смыслом, и придать священнослужителю «символическую ценность сакрального времени» [14, с. 172]. Облачение становится не просто украшенным предметом одежды, оно содержит в себе новое измерение внутри часовни. Более того, Матисс придал цвету движение, жизнь — аналогично цветному свету витражей, цвет на ризах также передвигается в пространстве.

Таким образом, значительная роль восточного искусства при работе над Капеллой создает пример синтеза восточной и западной культуры. Матисс свободно апеллирует различными ссылками как на христианскую, так и на мусульманскую традицию, подтверждая цитату о своей вере в Бога, которым для него является искусство. Многочисленные ссылки к объектам мусульманского искусства в процессе работы над христианской Капеллой подтверждают глубокое убеждение мастера в ценности эстетики восточных культур. Само сочетание двух противоположных полюсов, по его убеждению, декоративно по своей сути. Не опираясь на религиозные критерии, ценность для Матисса составляет эстетический аспект культуры Востока, поиск того, что художник назвал «фундаментальной истиной» [14, с. 172].

Анализируя процесс формирования новых пластических средств, выявлено, что, будучи наследником западной живописи, Матисс хотел обновить пластический язык за счет традиций восточного, в большей

мере мусульманского, искусства. Целью Матисса было создать пластический язык, свободный от устоявшихся, общепринятых правил и догм. Художник старался совместить радикальность современного искусства с упорядоченностью и ясностью французской традиции живописи, унаследованной от Пуссена и Сезанна, считавший их своими учителями. Работа над Капеллой Четок представляет авторскую трактовку важнейших принципов изобразительного искусства Востока. Именно в нем многовековой традицией сформированы повышенные требования к декоративности произведений, и соответственно, выработан широкий спектр средств создания декоративного звучания произведений, таких как условность пластических и пространственных решений, абстрактность, орнаментальность, повышенная красочность, условность цвета и света, линейные и силуэтные контрасты. Матисс воспринял декоративность искусства восточных стран не столько в его способности украшать, а как важнейшее формообразующее средство, одно из основных средств образной выразительности.

Список литературы

1. *Грбар О.* Формирование исламского искусства / НИИ теории и истории изобразительных искусств РАХ. М.: Садра, 2016.
2. *Матисс А.* Статьи об искусстве. Письма. Переписка. Записи бесед. Суждения современников / Сост. Е. Б. Георгиевская. М.: Искусство, 1993.
3. *Малышева А. А.* Абстрактное и конкретное в работах Анри Матисса 1913–1917 годов // Научные труды Санкт-Петербургской академии художеств. Вып. 59. Вопросы теории культуры. 2021: Сб. статей / Науч. ред. *Акимова Н. Н.*, сост. *Братусь И. Б.* СПб.: Санкт-Петербургская академия художеств, 2021. С. 114–123.
4. *Мишин В.* Матисс — Щукин — Амели: группа писем Матисса 1910–1911 годов как исторический источник // Искусствознание. Вып. 2. 2021: Сб. статей. М., 2021. С. 230–251.
5. *Штейнер Е.* Ориентализм / оксидентализм: языки культур и языки их описания: Сб. статей. М.: Совпадение, 2012.
6. *Barr A.* Matisse: his Art and his Public. New York: Museum of Modern Art, 1951.
7. *Benjamin R.* Orientalist Aesthetics: Art, Colonialism, and French North Africa, 1880–1930. University of California Press, 2003.
8. *D'alessandro S., Elderfield J.* Matisse: Radical Invention 1913–1917. Chicago, 2010.
9. *Daniels R.* Henri Matisse's stained-glass window «La Rosace» (1954) // *The Burlington magazine*. 2013. № 1326, September. pp. 612–620.
10. *Flam J.* Matisse on Art. Berkeley; Los Angeles: Univ. of California press, 1995.
11. *Grabar O.* The formation of Islamic Art. New Haven; London: Yale, 1987.
12. *Henri Matisse. Le Chemin de croix. Chapelle du Rosaire des dominicaines de Vence. Exposition (2001; Nice, Vence) Catalogue / Reunion des Musees Nationaux.* Paris, 2001.
13. *Labrusse R.* Matisse. La condition de l'image. Paris: Gallimard, 1999.
14. *Matisse and the Alhambra. 1910–2010. Exhibition (2010–2011; Granada) Catalogue / F. Jarauta etc.* Madrid: Tf Editores, 2010.

15. *Percheron R., Brouder C. Matisse from color to architecture.* Harry N. Abrams, Inc., New-York, 2004.
16. *Pulvenis de Seligny, M. Matisse: The Chapel at Venice.* London: Royal Academy of Arts, 2013.

A. A. Malysheva

St. Petersburg State Ilya Repin Academy of Arts
199034 Russia, St. Peterburg, University emb., 17

HENRI MATISSE. THE CHAPEL OF THE ROSARY AT VENCE IN THE CONTEXT OF THE PROBLEM OF INTERACTION OF THE EUROPEAN ART WITH EASTERN CULTURE

The work on the Chapel of the Rosary at Vence is a significant result of the H. Matisse's oeuvre. It became an expressive example of the continuous and extensive references to Eastern art, united by choice of the artist's aesthetic. The article analyses the features of interaction of Matisse's art with Eastern culture in the context of the development of his own aesthetics. The objective of this research is to identify innovative art means in Matisse's work, formed in the context of his dialogue with the Eastern tradition and influenced the further development of fine art.

Keywords: Henri Matisse; The Chapel at Vence; stained-glass; Eastern culture; modernism.

References

1. Grabar O. Formirovaniye islamskogo iskusstva [Formation of Islamic art] / Research Institute of Theory and History of Fine Arts of the Russian Academy of Arts. M.: Sadra, 2016 (in Rus.).
2. Matisse A. Articles about art. Letters. Correspondence. Conversation records. Judgments of contemporaries / Comp. E. B. Georgievskaya. M.: Art, 1993 (in Rus.).
3. Malysheva A. A. Abstraktnoye i konkretnoye v rabotakh Anri Matissa 1913–1917 godov [Abstract and concrete in the works of Henri Matisse 1913–1917] // Scientific works of the St. Petersburg Academy of Arts. Issue. 59. Questions of the theory of culture, 2021: Coll. articles / Nauch. ed. Akimova N. N., comp. Bratus I. B. St. Petersburg: St. Petersburg Academy of Arts, 2021. pp. 114–123 (in Rus.).
4. Mishin V. Matiss — Shchukin — Ameli: gruppа pisem Matissa 1910–1911 godov kak istoricheskiy istochnik [Matisse — Shchukin — Amelie: a group of Matisse's letters of 1910–1911 as a historical source] // Art History. Issue. 2. 2021: Coll. articles. M., 2021. pp. 230–251.
5. Steiner E. Oriyentalizm / oksidentalizm: yazyki kul'tur i yazyki ikh opisaniya [Orientalism / Occidentalism: languages of cultures and languages of their description]: Coll. Art. M.: Coincidence, 2012 (in Rus.).
6. Barr A. Matisse: his Art and his Public. New York: Museum of Modern Art, 1951.
7. Benjamin R. *Orientalist Aesthetics: Art, Colonialism, and French North Africa, 1880–1930.* University of California Press, 2003.
8. D'alessandro S., Elderfield J. *Matisse: Radical Invention 1913–1917.* Chicago, 2010.
9. Daniels R. Henri Matisse's stained-glass window «La Rosace» (1954) // *The Burlington magazine.* 2013. № 1326, September. pp. 612–620.
10. Flam J. *Matisse on Art.* Berkeley; Los Angeles: Univ. of California press, 1995.
11. Grabar O. *The formation of Islamic Art.* New Haven; London: Yale, 1987.
12. Henri Matisse. *Le Chemin de croix. Chapelle du Rosaire des dominicaines de Vence. Exposition (2001; Nice, Vence) Catalogue / Reunion des Musees Nationaux.* Paris, 2001.
13. Labrusse R. *Matisse. La condition de l'image.* Paris: Gallimard, 1999.
14. *Matisse and the Alhambra. 1910–2010. Exhibition (2010–2011; Granada) Catalogue / F. Jarauta etc.* Madrid: Tf Editores, 2010.
15. *Percheron R., Brouder C. Matisse from color to architecture.* Harry N. Abrams, Inc., New-York, 2004.
16. *Pulvenis de Seligny, M. Matisse: The Chapel at Venice.* London: Royal Academy of Arts, 2013.

Е. В. СергееваСанкт-Петербургский государственный университет промышленных технологий и дизайна
191186 РФ, Санкт-Петербург, Большая Морская, 18.**К ВОПРОСУ ОБ ИКОНОГРАФИИ СЮЖЕТА «СПАСЕНИЕ АПОСТОЛА ПЕТРА НА МОРЕ» В НЕМЕЦКОМ РЕЛИГИОЗНОМ ИСКУССТВЕ XIX В.**

© Е. В. Сергеева, 2022

Впервые рассматривается иконография «Спасение Апостола Петра на море» в контексте исторического развития западноевропейского искусства. Изучаются раннехристианские, проторенессансные памятники живописи, произведения барокко и романтизма. Для иконологического анализа произведений привлекаются труды святых отцов Западной Церкви, трактующих сюжет, как образ Церкви и Второго Пришествия. Отмечается равнозначность изображения Апостолов в корабле и фигур Христа и Петра. Отмечается изменение трактовки образа в эпоху позднего Ренессанса. На основе иконографического и сопоставительного методов выделяется немецкая иконографическая традиция изображения спасения Петра, основанная на двухфигурной композиции. Прослеживается трансформация иконографии сюжета в немецком искусстве, связанное с новой трактовкой — подвигом веры Апостола Петра. Обозначается, что изображения сюжета немецкими художниками носят внеконфессиональный характер, являясь общенациональной изобразительной традицией. Определяется проникновение немецкой иконографии «Спасения Апостола Петра на море» в русское церковное искусство через росписи Исаакиевского собора.

Ключевые слова: Христос, Петр, Апостол, Карольсфельд, Плокгорст, Гофманн.

Сюжет «Спасение Апостола Петра на море» был очень распространен в западноевропейском искусстве. Он имел варианты названий: «Хождение Христа по водам», «Спасение Апостола Петра на море», «Христос и Петр на море». Все они передают оттенки смысла, который вкладывали художники в свое произведение. В русском искусстве этот сюжет появляется весьма поздно и только благодаря западному влиянию. В XIX столетии он получает распространение в росписи провинциальных храмах. В большинстве случаев в качестве иконографического образца используются произведения немецких религиозных художников. В свою очередь, их искусство возросло на почве католической традиции. В связи с этим приобретает актуальность проследить развитие западноевропейской иконографии сюжета «Спасение Апостола Петра» до момента ее проникновения на русскую почву.

Западноевропейская иконография «Избрания Апостолов», «Хождения Христа по водам», «Явление Христа на Тивериадском озере» анализировалась А. Пожидаевой, но она не рассматривала национальных тенденций [19]. Отражению творчества немецких религиозных художников XIX в. русском искусстве посвящены не только книги и статьи, но и диссертационные исследования. Это труды советского искусствоведа А. В. Бакушинского [3, с. 57, 85, 86, 100, прим. 85.] и художника-иконописца Н. М. Зиновьева [10, с. 56], статьи С. Е. Большаковой [4, с. 49 – 58.], Е. О. Мирошиной [17], А. Л. Павловой [18, с. 26] и других. Исследователи упоминают немецких религиозных художников: Юлиуса Шнорра фон Карольсфельда, Бернгарда Плокгорста и Генриха Гофманна в связи с использованием их произведений русскими иконописцами — монументалистами в качестве ико-

нографического образца, однако при этом ограничиваются перечислением сюжетов, оставляя без внимания смысловое значение произведений немецких мастеров. При этом ни один из авторов не обращался к творениям немецких художников, легших в основу композиций русской монументальной живописи.

Целью статьи является анализ иконографии «Спасение Апостола Петра» в немецком искусстве XIX столетия. Для этого необходимо: рассмотреть изобразительную традицию чудес Христа, связанных с морем; выявить оттенки значений и интерпретацию сюжета Западными Отцами Церкви, определившую значение сцены во всем европейском искусстве; рассмотреть иконографию сюжета, используемую немецкими художниками XIX столетия.

Сюжет «Хождение Христа по водам» известен из евангельского повествования. Он относится к чудесам Христа, связанным с водой. А. Пожидаева [19] считает, что иконографическая формула «Укрощения бури» из византийского искусства была заимствована Западом и внедрена во времена средневековья в псалтири, при чем в подавляющем большинстве миниатюры имеют немецкое происхождение.

Исследователь ссылается на Штутгартскую псалтирь, где «Укрощение бури» иллюстрирует строки 106 псалма. Автор, анализируя произведения, отмечает некоторую путаницу между «Избранием Апостолов», «Хождением по водам Христа», «Спасением Петра на море» и «Явление Христа на море Тивериадском» [19], то есть художники, как будто не понимают разницы между событиями (ил. 1). Так, в Псалтири Хантера (Псалтирь Хантера. XII в., Университетская Библиотека, Глазго), сюжет со спасением Апостола помещен ниже сцены «Уверения Фомы», что автор однозначно

толкует, как недоразумение [19]. Но представляется более вероятным, что художник вовсе не собирался изображать события в хронологическом порядке, поскольку он стремился выразить противопоставление веры и маловерия, или приобретение веры.

В таком контексте эти сюжеты были парными, поскольку спустя 800 лет они были повторены в прекрасной романо-византийской церкви Святого Сердца Иисуса в Берлине (Церковь Святого Сердца Иисуса, Берлин-Пренцлауэр-Берг 1895–1898 гг., роспись 1911 г.). Обе сцены расположены на восточной стене трансепта и фланкируют Алтарь. На золотом фоне в северной части представлены фигуры Христа и апостола Фомы без других действующих лиц, а на южной — помещены Спаситель и утопающий Петр. Корабль с Апостолами изображен настолько малым, что зритель в первый момент вовсе не замечает его (ил. 2).

Оба сюжета несли дополнительный смысл, открытый Отцами Церкви. Иоанн Златоуст, истолковывая событие «Уверения Фомы» подчеркивает противоречивые для человеческого сознания факты — Тело Христово — человеческое, и при этом — Божественное, поскольку соединено со Словом Божиим и рождено от Девы и преобразено Воскресением [13]. Святитель Кирилл Александрийский подчеркивает явление Христа на восьмой день, то есть в воскресенье. Именно в этот день собирается церковь для Евхаристии, в этот день явился Христос через затворенные двери. Он невидимо пришел, как Бог, но был видим в Телe. Он дал осязать Свою Плоть, чтобы мы твердо верили, «что Он истинно воздвиг Свой Храм» [14]. Святитель доказывает то, что после воскресения в людях не останется никаких признаков какого-либо повреждения или немощи, чтобы «веровали бы, что воскресло не другое Тело, а то самое, которое умерло на кресте» [14]. Таким образом, оба Отца Церкви говорят событиям, доказывающим истинность Воскресения.

Блаженный Августин (354–430 гг.) обращается к истолкованию времени события. Четвертая стража ночи, по его мнению — это конец ночи. Это образ Второго Пришествия, когда все увидят Христа, идущего по воде. И гонимая бурей лодка-Церковь видит Господа во славе, победившего силы этого мира. Тонущий Петр обращается с молитвой ко Христу и Тот «не дает погибнуть тому, кто, сознавая свою немощь, просил помощи у Господа» [1]. Святитель Иларий Пиктавийский считал, что просьба Петра прийти ко Христу по воде показывает его силу воли во время страдания. Петр, презирая волны моря, презирает бурление мира и саму смерть. Но его робость отражает его слабость перед грядущим страданием, что показало его отречение. Однако, Петр стал молить Христа о спасении. Этот крик истолкован Иларием, как покаяние, поэтому впоследствии, Петру прощено отречение [12].

Иларий также видит эсхатологический оттенок в евангельском эпизоде: как только Спаситель вошел в лодку, море тотчас успокоилось, подобно тому, как «после возвращения сияния вечности в Церкви наступает мир и покой». Но приход Христа будет виден всем, поэтому встречающие его воскликнут: «Истинно, Ты — Сын Божий» (Мф. 14:33). В этот момент



Илл. 1. Псалтирь Хантера. XII в. Университетская библиотека Глазго. Великобритания.

все люди будут абсолютно уверены, что «Сын Божий восстановил мир в Церкви, уже не смирением тела, а славой небесной» [12]. Из вышесказанного видно, что Отцы Западной Церкви видели в евангельском отрывке эсхатологический подтекст, а Святитель Иларий Пиктавийский связывает цитатой-исповеданием Апостолов Христа, как Сына Божия с событием «Уверения Фомы», когда Апостол также признает Иисуса Господом и Богом (Ин. 20:24).

Иконография Апостола Петра — одна из самых древних в Церкви. Ее возраст сопоставим с иконографиями Христа и Богородицы. Кроме сцен из жития, она включает эпизоды вероучительного характера, например Traditio Legis (Передача закона), Concordia Apostolorum (Согласие Апостолов) и Traditio clavium (Передача ключей от Рая Апостолу Петру). Н. Г. Грибунина, изучая изображение Traditio Legis в абсиде римской церкви Санта Пуденциана, отмечает включенность сцены в богослужение и акцент на прославлении Христа, Который подобно Императору восседает на троне в окружении Апостолов, уподобляемых сенаторам. Эта композиция свидетельствовала о «незыблемости веры». По мнению исследователя, сцена может носить иное название: «Maesta Domini» (Величие Господа) [8, с. 207.]. С. Заиграйкина, изучая мозаики V в. баптистерия Сан-Джованни ин Фонте в Неаполе, перечисляет сохранившиеся сцены, окружавшие Traditio Legis,



Ил. 2. Спасение Апостола Петра. Церковь Святого Сердца Иисуса. Роспись 1911 г. Берлин-Пренцлауэр-Берг. Германия.



Ил. 3. Traditio Legis (слева), Хождение по морю (справа). Сан-Джованни ин Фонте V в. Неаполь. Италия.



Ил. 4. Хождение по водам. Баптистерий III – IV в. в Дуро Европос. Сирия.

обходя вниманием смысловую взаимосвязь композиций [9, с. 262–275].

В баптистерии Сан-Джованни, Traditio Legis справа окружают сюжеты, связанные с чудесами Христа на воде: «Хождение по водам» в среднем регистре и «Явление Христа на море Тивериадском» внизу, связывая оба события (ил. 3). Становится ясным, что они намекают на стихию воды, как на участницу евангельского повествования, относящегося к спасению человечества через Крещение. Несомненно, композиция «Хождение по водам» была дополнена фигурами Христа и тонущего Петра. К сожалению, сцена сохранилась лишь фрагментарно, уцелело только изображение Апостола в корабле с веслами, однако иконографическую схему можно реконструировать.

В лучшем состоянии более древняя фреска из баптистерия III–IV в. в Дуро Европос (ил. 4). Бурные вол-

ны несут корабль с Апостолами. В правом нижнем углу помещен Христос, держащий за руку тонущего Петра. Иконографические схемы обоих памятников в левой части композиции одинаковы, поэтому возможно предположить, что утраченный фрагмент мозаики имел идентичную схему изображения. Как и в неапольском баптистерии основной темой фресок Дуро Европос стала «вода живая», текущая в вечность — сцена «Хождения по водам» соседствует с «Исцелением расслабленного» и «Христос и самарянка у колодца» [16, с. 46.].

Тема животворящей воды Крещения была затронута Тертуллианом. Раннехристианский писатель, опираясь на текст книги Бытия, считает воду самой первой субстанцией, которая существовала до сотворения мира. Вода, как стихия участвовала в творении: отделении суши от воды, творение животных и рыб, и наконец, творение человека из сырой земли, ибо только влажная земля способна принять эту форму. Тертуллиан вспоминает воды Потопа, которые очистили древнюю Землю, крестив ее. Голубь с масличной ветвью стал прообразом Святого Духа, сходящего на человека во время Крещения. Воды Красного моря стали прообразом Таинства Крещения для народа Израиля, отделив его от фараона, как символа дьявола. Жезлом Моисея врачуются горькие воды пустыни во время шествия Израиля по пустыни. Прежде отравленные воды, становятся водами Крещения. Камень, из которого Моисей иссек воду стал прообразом камня — Христа. И Сам Спаситель всегда действует с водою: на браке в Кане Галилейской, жаждущих Он призывает к «вечной воде» (Христос и самарянка у колодца), милость совершается при помощи чаши воды, по воде Спаситель переходит море, подает воду ученикам и до крестных Страданий свидетельствует о Крещении, руки Пилата знают о воде перед Распятием Христа, а копье сотника — о воде, истекшей из сердца Спасителя [20, с. 35–59.]. И Петр, идущий через море, «достаточно погрузился в воду... А я полагаю, что иное быть носимым и бросаемым свирепостью моря, а иное — быть крещенным, сообразно учению веры (disciplina religionis). Правда, корабль этот есть образ Церкви, поелику она мятется среди моря, т. е. века сего, среди волн, т. е. преследований и искушений, когда в своем долготерпении Господь

как бы поживает, пока, наконец, как бы пробужденный молитвами святых, Он покоряет век сей и вновь дает своим покой» [20, с. 39].

Приведя высказывания Святых Отцов Церкви и Тертуллиана, можно считать, что помимо чудесного спасения Петра и шествия Христа по водам, евангельское повествование наделяется дополнительным смыслом: корабль с Апостолами — это Церковь, вода — одновременно и мятущийся мир, и образ Таинства Крещения, а шествующий Христос — образ Второго Пришествия.

Спустя столетия, древняя иконографическая схема была отражена Джотто в несохранившейся мозаике «Навичелла» (кораблик) на фасаде базилики Святого Петра в Ватикане (ил. 5). Она изображала «Хождение по водам», была широко известна и повторялась многими художниками: Андреа Бонайути в капелле Санта Мария во Флоренции 1360 г. (Андреа Бонайути. Хождение по водам 1360 гг. Ц. Санта Мария Новелла. Флоренция), рисунок Парри Спинелли 1420 г. (Парри Спинелли. Копия мозаики Джотто «Навичелла». ок. 1420 г. Музей Метрополитен. Нью-Йорк), Антониаццо Романо 1485 г. (Антониаццо Романо. Хождение по водам. ок. 1485 г. Музей Пти Пале. Авиньон) [19], а также Лоренцо Венециано 1370 г. (Лоренцо Венециано. Христос спасает Петра от утопления. 1370 г. Государственные музеи. Берлин).

Во всех перечисленных памятниках была использована схема «Хождения по водам» древних баптистериев: центр сцены занимает крупный корабль с развернутым парусом, наполненный Апостолами, являющимися свидетелями чудесного спасения Петра. Тематически сюжет разделен на два фрагмента — корабль с Апостолами и Христос с Петром. Сохранность древней иконографической схемы свидетельствует о том, что ее символическое значение, как образа Церкви и прообраза Второго Пришествия сохранялось. В отличие от древних памятников с вертикальной композицией, в произведениях Средневековья и Ренессанса использован горизонтальный формат, и вся композиция строится по горизонтали.

Эпоха барокко вносит свою эстетику в иконографию сюжета. В соборе Богоматери Ассунты на Парме (Латтанцио Гамбара. Петр, идущий по воде к Иисусу. Неф. Собор Санта-Мария Ассунта. 1567–73 гг. Парма, Италия), Христос держит заруку Апостола Петра и оба как бы парят в воздухе, что подчеркивается развевающимся белым гиматием Спасителя, сливающимся с белым парусом корабля, который нависает над фигурами Христа и Апостола, как велум.

Иконографическая схема «Спасения Петра на море» в некоторых случаях строится по зеркальному принципу. Это мозаика 1183–1189 гг. «Хождение по водам» в соборе Монреале, расположенная в южном неф. Корабль символизирует Церковь, находящуюся под кровом Креста, который обозначает мачта со свернутым парусом. Позы Апостолов с протянутыми ко Христу руками указывают на предстояние, ожидание и встречу, что коррелируется с высказываниями Западных Отцов Церкви о сюжете, как образе Второго



Ил. 5. Навичелла. Копия с мозаики Джотто 1310 г. Собор Св. Петра. Рим. Ватикан.

Пришествия. Иконографическая программа включает в себя циклы сюжетов Ветхого и Нового Заветов, а также циклы Петра и Павла. Чудо на море, входит в цикл чудес Христа, который расположен параллельно с циклом Творения и деяний Ноя: «Хождению по водам» соответствует сюжет «Животные покидают ковчег», а над ним изображается «Сотворение звезд». Но несмотря на зеркальное расположение, композиция тематически следует римскому образцу: корабль с Апостолами равнозначен группе Христос — Петр.

В Люцерне — главном городе немецко-говорящего кантона, существовали крытые деревянные мосты с расписными фронтонами. Таков был мост Хофбрюке, снесенный еще в XIX в. Его треугольные 239 двусторонние панели с библейским циклом ныне хранятся в Городском Архиве. Среди них можно увидеть «Избрание Апостолов» и «Спасение Апостола Петра» (Ганс Генрих Вегман (?). Спасение Апостола Петра. ок. 1580 г. Часовенный мост Хофбрюке. Люцерн. Швейцария). Этот фронтон интересен тем, что композиция сюжета в корне изменилась: теперь в смысловом и композиционном центре картины предстает тонущий Петр, к которому подходит Христос, а корабль с Апостолами приобретает второстепенное значение.

Выделены фигуры главных героев — Христа и Петра на картине Аллесандро Аллори (Алессандро Аллори. Святой Петр, идущий по воде, ок. 1595 г., медь, масло, Галереи Уффици, Флоренция, инв. 1890), построенной также по зеркальной схеме. Корабль все еще большой и занимающий половину объема произведения, но Иисус и Петр подчеркнуты светом, тогда как судно погружается во тьму. Вдали освещена скала с замком, напоминающим монастырь. Возможно, это отсылка к теме *Traditio clavium* (Передача ключей от Рая Апостолу Петру), где изображается коленопреклоненный Петр и на втором плане другие Апостолы, а в перспективе — храм на скале, как символ скалы-Петра, на котором Господь основывает Церковь.



Ил. 6. Йозеф фон Фюрих. Спасение Апостола Петра. 1858 г. Роспись пресбитерия церкви Альтлерхенфельд в Вене.

Франсуа Буше (Франсуа Буше. Святой Петр, идущий по воде. 1766 г. Собор Сен-Луи, Версаль) меняет трактовку сюжета: в композиционном и смысловом центре произведения предстают Спаситель с Петром, а Апостолы, расположенные за любимым учеником Христа, завуалированы при помощи воздушной перспективы — менее контрастной разработкой объемов. Они сливаются с действующими персонажами второго плана и морским пейзажем.

Немецкий романтик — Филипп Отто Рунге, написавший картину «Петр в море» (Филипп Отто Рунге. Петр в море. 1806–1807 гг. холст, масло. 116 × 157 см, Кунстхалле, Гамбург) немного меняет римскую иконографическую схему: он также использует горизонтальный формат, но смещает корабль со смятенными Апостолами вправо и пишет его идущим за пределы картины, почти в центре полотна изображает Христа и тонущего Петра. Его буря несколько символична, поскольку бурные волны несут только корабль, и Спаситель с первоверховным Апостолом стоят на гребне волны, но при этом море спокойно и отражает полную луну, плывущую в облаках.

«Назареец» Юлиус Шнорр фон Карольсфельд в 1852–1860 гг. издает «Библию в картинах» [23, р. 216], где содержится иллюстрация к сюжету «Иисус спасает тонущего Петра на море». Композиция является зеркальным отражением римской иконографической схемы, но при этом фигуры Христа и Петра приоб-

ретают больший масштаб. Корабль, напротив, уходит на второй план. Спаситель развернут от зрителя, помогая Апостолу, он предлагает ему Свои объятия, которые принимает ученик. Вероятно, это последнее произведение в немецком искусстве XIX столетия, где сцена вписана в горизонтальный формат и корабль с Апостолами имеет большое композиционное и смысловое значение.

В 1858 г. «назареец» Йозеф фон Фюрих, разработавший иконографическую программу для церкви Альтлерхенфельд в Вене, изображает «Спасение Апостола Петра» (ил. 6) на южной стене пресбитерия [26, р. 72]. Он использует не только вертикальный формат, но и увеличивает масштаб фигур Христа и Апостола Петра, которых пишет на фоне ветренного утреннего неба. Ученики сидят в лодке, вздымаемой волнами, ветер треплет их волосы. Один из них издалека протягивает руки ко Христу. Но размер судна и Апостолов сильно уменьшен, художник использовал воздушную перспективу, чтобы подчеркнуть удаленность второстепенных персонажей.

Спустя два года в 1860 г., Эдуард фон Штейнле создает акварель в духе Рафаэля (Эдвард фон Штейнле. Христос спасает тонущего Петра. 1860 г. Бумага, черно-коричневый мел, акварель, золото. 642 × 413 мм. Штеделевский Музей, Франкфурт-на-Майне, Inventarnummer 7220). Он также использует вертикальный формат и выводит на первый план фигуры Спасителя и Апостола Петра, оставляя других учеников в корабле далеко позади. Более того, художник их изображает фрагментарно, следовательно его волнуют отношения Христа и Петра, а значение Церкви, которому придавали огромную роль в раннехристианском искусстве и которое сохранили итальянские мастера, нивелируется. Однако Господь изображен в мандорле, края Его гиматия украшены золотой линией — символом сияния Божественной славы, следовательно он все-таки придерживается западноевропейской традиции толкования сюжета, основанной на высказываниях отцов Западной Церкви. При этом море изображено спокойным, как и Сам Спаситель. Его поза напоминает многочисленные изображения Мадонны.

Густав Штефер в 1873 г. создает картину «Христос и Петр на море» для церкви Вустроу на полуострове Фишланд-Дарс-Цингст в земле Мекленбург-Шверин [25, S. 836, № 24]. Практически все пространство полотна занимают фигуры Христа и тонущего Апостола Петра, стоящие на бурных волнах, освещенных восходящим солнцем, а ученики на корабле изображены в виде неясной тени.

Бернгард Плокгорст несколько раз обращался к этой теме, при чем художник четко дифференцировал «Хождение по водам» и «Спасение Апостола Петра на море». «Хождение Христа по водам» он создал в технике гризайль вместе с другими тринадцатью евангельскими сюжетами, затем опубликованными в книге «От Вифлеема до Голгофы» в 1883 г. [22, S. 87.] Художник выбрал необычный ракурс: он изобразил спасение Петра в глубине сцены, которая просматривается со стороны корабля Апостолов, заливаемого



Ил. 7. Бернгард Плокгорст. Спаси меня! 1883 г. Находилась в алтаре церкви Троицы в Ганновере. Германия.

волнами. Один из Апостолов также простирает руки ко Христу.

Картина «Спаси меня!» было написана мастером в 1883 г. для алтаря церкви Троицы в Ганновере (ил. 7). Это монументальное полотно вертикального формата. Фигура Спасителя изображена фронтально на фоне сумрачного неба. Христос держит за руку утопающего Апостола, который воздевает к Нему левую руку. Вдали изображена терпящая бедствие лодка с учениками. Художник избирает самый драматический момент, когда Апостол идет ко дну. Его страх выражает фигура и жест.

Позднее Бернгард Плокгорст осуществил второй вариант (ил. 8), экспонировавшийся на Большой Берлинской выставке в 1899 г. [27, S. 52, № 844]. Художник смещает акцент с фигуры Христа на соединение рук Господа и тонущего Петра. В этом варианте Спаситель облачен в светлые одежды, Его фигура обращена к Петру, небо и море не окрашены в темные цвета шторма. Позы действующих лиц остаются теми же, но меняется ракурс. Здесь уже не такой большой масштаб фигур и возрастает роль второго плана. Целиком изображен корабль с Апостолами, поднята линия горизонта. Вертикаль фигуры Христа и горизонталь волн Тивериадского моря создают устойчивую композицию.



B. Plockhorst. Herr hilf mir!

Ил. 8. Бернгард Плокгорст. Спаси меня! 1899 г. Каталог Большой Берлинской выставки.

Фигура Христа уравнивается фигурой Апостола Петра и корабля над ним. На обоих произведениях позы Христа и Апостола Петра одинаковы, художник меняет только ракурс и освещение.

Генрих Гофманн создал три серии карандашных рисунков, которые были опубликованы. В одной из них — «Friede sei mit euch» 1887 г. [23, S. 261], среди прочих, помещен рисунок «Петр на море» (ил. 9). Петр в панике обеими руками хватается за Спасителя, изображенного также, как и на холсте Плокгорста — фронтально. Гиматий Иисуса развеивается под порывами ветра. Фигура Петра охвачена волной.

Ранее упомянутая роспись в берлинской католической церкви Святого Сердца Иисуса (1911 г.) следует немецкой традиции: композиция посвящена двум главным лицам сюжета — Спасителю и Его любимому ученику — Апостолу Петру.

Рассмотрев произведения немецких мастеров, можно сделать вывод о том, что художники германского мира меняют иконографию «Хождения по водам», вычлняя образы Христа и Апостола Петра, иных учеников они делают малозаметными на своих произведениях. Причину этого изменения назвать трудно. Йозеф фон Фюрх, как и Эдвард фон Штейнле были австрийцами, следовательно исповедовали католицизм,



Илл. 9. Генрих Гофманн. Петр на море. 1887 г. Из альбома «Friede sei mit euch».

но Юлиус Шнорр фон Карольсфельд [29, р. 228, 229] и его ученик — Бернгард Плокгорст [28, р. 277] были лютеранами, также, как и Генрих Гофманн Корнелиус Гурлитт называет их «протестантскими церковными художниками». Он отмечает стилистическое единство этих мастеров с представителями дюссельдорфской школы, а также венским живописцем — Леопольдом Купельвизером [28, р. 277].

Иными словами, немецкая иконографическая традиция существовала вне конфессиональных рамок. Возможно, она была связана с движением «назарейцев», или несла определенный символ для разделенной немецкой нации. Тем не менее, нельзя не сослаться на мнение Дитриха Бохёффера, который истолковывая учение Лютера, разъясняет «Спасение Апостола Петра на море», как ситуацию, которая сделала возможным проявление веры Апостола: «Петр должен шагнуть из лодки на зыбкую воду, чтобы узнать свое бессилие и всеисилие своего Господа. Не шагнув, он не научился бы вере» [5, с. 30]. В свете этих слов становится ясным, почему немецкие художники акцентировали внимание на образах Спасителя и Апостола Петра.

В середине XIX столетия, Н. М. Алексеев на аттике в юго-восточной части Исаакиевского собора написал «Иисус Христос спасает утопающего Петра» (Н. М. Алексеев. Иисус спасает утопающего Петра. 1850 г. Исаакиевский собор). Известно, что иконографическую программу Исаакиевского собора создавал Митрополит Московский Филарет (Дроздов), при этом главным руководителем проекта был император Николай I [2, с. 293], соответственно этот сюжет должен был быть одобрен как государем, так

и правительствующим Синодом. Известно, что для написания икон для иконостаса были приглашены художники немецкого происхождения: Тимолон Нефф, Конрад Дорнер — ученик, Питера фон Корнелиуса и Юлиуса Шнорра фон Карольсфельда в Мюнхенской Академии Художеств писавший иконы для иконостаса [21, с. 246] и Мария фон Гесс создавший рисунок для витража с изображением воскресшего Христа — аналога запрестольной иконы [7]. Таким образом, в Исаакиевском соборе были созданы условия для слияния западноевропейской и русской церковной культуры. При этом он оставался авторитетным образцом для провинциальных церквей.

Подводя итог, можно сказать, что сюжет «Хождение по водам» принадлежит раннехристианской Церкви и распространился по территории всей Западной Европы. Изначально он трактовался, как образ Церкви и Второго Пришествия, поэтому изображения Апостолов в корабле и Спасителя с Петром были ключевыми и равнозначными. Изменение трактовки происходит позднее, в эпоху раннего Барокко, у Аллесандро Аллори. Франсуа Буше выделяет фигуры Христа и Апостола Петра. Не меняя иконографический состав, он смещает акцент в сторону двухфигурной композиции.

В XIX столетии художники — «назарейцы» переходят к вертикальному формату, увеличивают масштаб фигур Христа и Петра и нивелируют значение других Апостолов. Тема корабля-Церкви для них более не актуальна, в то же время на первый план выходит тема веры, как полного доверия Богу. Эта иконография стала вне конфессиональной для немецких художников, что свидетельствует о ее общенациональном значении. Изобразительная традиция немецких мастеров оказала влияние на русскую монументальную живопись, поскольку именно двухфигурный извод был использован в главном соборе империи и распространен в провинциальных храмах конца XIX — начала XX вв.

Список литературы:

1. Августин Блаженный Толкования Августина. От Матфея 14 глава. [https://bible. by/aic/40/14/](https://bible.by/aic/40/14/) (дата обращения: 26.03.2022)
2. *Ананьев В. Г.* К семиотике создания Исаакиевского собора // Диалог со временем: альманах интеллектуальной истории. Вып. 35. М.: ИВИ РАН. С. 289–295.
3. *Бакушинский А. В.* Искусство Палеха. М.; Л.: Academia, 1934. 266 с.
4. *Большакова С. Е.* Немецкие образы в росписях Спасо-Преображенского собора Валаамского монастыря. // Проблемы развития зарубежного искусства Германия-Россия. Часть II: Материалы Международной научной конференции, посвященной памяти М. В. Доброклонского (24– 26 апреля 2012 г.). СПб: Ин-т им. И. Е. Репина, 2015. 276 с.
5. *Бохёффер Д.* Хождение вслед. М.: Издательский центр РГГУ, 2002. 221 с.
6. *Брокгауз Ф. А.* Энциклопедический словарь. Т. 39а: Шенья — Шуйский монастырь. СПб.: Ф. А. Брокгауз, И. А. Ефрон, 1903. II. С. 481–960.
7. *Голованова А. В.* История реставрации витража Исаакиевского собора. Государственный музей-памятник

- «Исаакиевский собор». Официальный сайт музея. Санкт-Петербург, 2019. URL: <https://web.archive.org/web/20160915084602/http://www.isaac.spb.ru/cathedra/pum4/golovanova>. (дата обращения: 26.03.2022)
8. Грибунина Н. Г. Раннехристианские образы как один из художественных элементов христианского культового действия // Вестник Костромского государственного университета им. Н. А. Некрасова. 2009. Т. 15. № 3. С. 206–214.
 9. Заиграйкина С. Мозаики баптистерия Сан-Джованни ин Фонте в Неаполе (V век). Стиль и атрибуция // Искусствознание. 2013. № 3–4. С. 262–275.
 10. Зиновьев Н. М. Искусство Палеха. – 2 — е изд. Л.: Художник РСФСР, 1975. 246 с.
 11. Иларию Пиктавийский Святитель. Комментарий на Евангелие от Матфея 14: 30. Толкования Священного Писания. URL: <http://bible.optina.ru/new: mf:14:30> (дата обращения: 26.03.2022)
 12. Иларию Пиктавийский Святитель. Комментарий на Евангелие от Матфея 14: 32. Толкования Священного Писания. URL: <http://bible.optina.ru/new: mf:14:32> (дата обращения: 26.03.2022).
 13. Иоанн Златоуст Святитель. Толкования на Ин. 20:26. Толкования Священного Писания. URL: <http://bible.optina.ru/new: in:20:26> (дата обращения: 25.03.2022)
 14. Кирилл Александрийский Святитель. Толкования на Ин. 20:26. Толкования Священного Писания. URL: <http://bible.optina.ru/new: in:20:26> (дата обращения: 25.03.2022)
 15. Кириченко Е. И. Храм Христа Спасителя в Москве: История проектирования и создания собора. Страницы жизни и гибели, 1813–1931. М.: Планета Кузнец. мост, 1992. 279 с.
 16. Колпакова Г. С. Искусство Византии в ранний и средний период. СПб.: Азбука-классика, 2004. 524 с.
 17. Мирошина Е. О. Монументальная церковная живопись рубежа XIX–XX столетий: национальное своеобразие и процессы стилиобразования: дис....канд. искусств. – Москва, 2016. – 260 с.
 18. Павлова А. Л. Русская церковная монументальная живопись XIX — начала XX в.: проблемы изучения, основные периоды развития и многообразие направлений (храмы Тверской, Рязанской, Владимирской и Калужской областей) // Традиции и современность. 2009. № 9. С. 15–35.
 19. Пожидаева А. Чудеса Иисуса Христа. Иконография Нового Завета. Магистерия. URL: <https://magisteria.ru/new-testament-iconography/miracles> (дата обращения: 7.03.2022)
 20. Тертуллиан, Квинт Септимий Флоренс Творения Кв. Септ. Флор. Тертуллиана. (Библиотека Творений святых отцов и учителей церкви западных, издаваемая при Киевской духовной академии т. 31). Киев: Петр Барский, 1915. С. 35–59.
 21. Хвостова Г. А. Материалы к биографии художника Иоганна Конрада Дорнера // Немцы в Санкт-Петербурге. Биографический аспект. XVIII–XX вв. Вып. 9. СПб.: МАЭ РАН, 2015. С. 246–252.
 22. LVI. Ausstellung der Kgl. Akademie der Künste zu Berlin im Polytechnikum an der Charlottenburgen Chaussee vom 3 Mai bis 1 Juli 1883. Mit 127 Illustrationen in Faksimile -Reproduktionen nach den Original-Zeichnungen der Künstler. Verzeichniss der Werke lebender Künstler auf der LVI. Ausstellung. — Berlin: Verlag von Rud. Schuster, 1883. 202 p.
 23. Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart: Bd. 1–37. Bd 17. Unter Mitwirkung von 300 Fachgelehrten des in- und Auslandes Hrsg. von Dr. Ulrich Thieme und Dr. Felix Becker. — Leipzig: E. A. Seemann, 1924. 604 p.
 24. Allgemeines Künstler Lexikon: Leben und Werke. Der Berühmtesten bildenden Künstler. In 5 Ban. Vierter Band. Raab — Vezzo. — Frankfurt am Main: Literarische Anstalt Rütten und Loening, 1921. p. 216.
 25. Boeticher Friedrich von. Malerwerke des Neunzenten Jahrhunderts. Beitrag zur Kunstgeschichte. (Erste Hälfte Bogen 1–32) Im 4 Bd. Bd. 2. Dresden: Fr. Boeticher, 1898. № 24. p. 836
 26. Czeike F. Historisches Lexikon Wien: in 5 Bänden. Bd. 1. Historisches Lexikon Wien. A-Da. Wien: Kremayr & Scheriau, 1992. 623 p.
 27. Große Berliner Kunst-Ausstellung 1899. Dritter Auflage. Berlin: Verlag von Rud. Schuster, 1899. 181 p.
 28. Gurlitt Cornelius. Die deutsche Kunst des Neunzenten Jahrhunderts: Ihre Zeile und Thaten. Berlin: Georg Bondi, 1907. 830 p.
 29. Künstlerische Wege und Ziel. Schriftstücke aus der Feder des Malers Julius Schnorr von Carolsfeld / herausgegeben Franz Schnorr von Carolsfeld. Leipzig: Verlag von Georg Wigand, 1909. p. 256.
 30. Von Bethlehem nach Golgatha. Das Leben unseres Herrn und Heilandes Jesu Christi nach den vier Evangelisten. Mit Bildern von Bernhard Plockhorst. Vignetten und Ornamenten von S. Reppler und F. Wanderer. Und Bedichten von Karl Gerok. 14 Lieferung. Stuttgart: Druct und Verlag von Bebrüder Kröner, 1881. 236 p.

E. V. Sergeeva

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

TO THE QUESTION OF THE ICONOGRAPHY OF THE PLOT «SALVATION OF THE APOSTLE PETER AT THE SEA» IN THE GERMAN RELIGIOUS ART OF THE XIX CENTURY

For the first time, the iconography of the Salvation of the Apostle Peter at Sea is considered in the context of the historical development of Western European art. Early Christian, proto-Renaissance monuments of painting, works of baroque and romanticism are being studied. For the iconological analysis of the works, the works of the holy fathers of the Western Church are involved, interpreting the plot as an image of the Church and the Second Coming. There is a change in the interpretation of the image in the era of the late Renaissance. On the basis of iconographic and comparative methods, the German iconographic tradition of depicting the salvation of Peter, based on a two-figure composition, stands out. The transformation of the iconography of the plot in German art is traced, associated with a new interpretation — the feat of faith of the Apostle Peter. It is indicated that the images of the plot by German artists are non-denominational in nature, being a national pictorial tradition. The penetration of the German pictorial tradition of «The Salvation of the Apostle Peter at Sea» into Russian church art through the murals of St. Isaac's Cathedral is determined.

Keywords: Christ, Peter, Apostle, Carolsfeld, Plockhorst, Hoffmann.

References:

1. Avgustin Blažennyj. Tolkovaniâ Avgustina. Ot Matfeâ 14 glava [Augustine the Blessed. Interpretations of Augustine. Matthew chapter 14.]. URL: <https://bible.by/aic/40/14/> <https://bible.by/aic/40/14/> (accessed: 2022-03-26) (in Rus.).
2. Anan'ev V. G. K semiotike sozdaniâ Isaakievskogo sobora [On the semiotics of the creation of St. Isaac's Cathedral]. Dialog so vremenem: al'manah intellektual'noj istorii. Issue. 35. M.: IVI RAN. pp. 289–295. (in Rus.).
3. Bakušinskij A. V. Iskusstvo Paleha [Art of Palekh]. M.-L.: Academia, 1934. 266 p. (in Rus.).
4. Bol'shakova S. E. Nemeckie obrazy v rospisâh Spaso-Preobraženskogo sobora Valaamskogo monastyrà [German images in the murals of the Transfiguration Cathedral of the Valaam Monastery]. Problemy razvitiâ zarubežnogo iskusstva Germaniâ-Rossiâ. Čast' II. Materialy Meždunarodnoj naučnoj konferencii, posvâšennoj pamâti M. V. Dobroklonskogo (24–26 aprilâ 2012 g.): Sb. Statej [Problems of the development of foreign art Germany-Russia. Part II. Materials of the International Scientific Conference dedicated to the memory of M. V. Dobroklonsky (April 24–26, 2012): Coll. articles]. I. E. Repin Institute. St Petersburg, 2015. pp. 49–58. (in Rus.).
5. Bohëffer D. Hoždenie vsled [Walking after]. M.: Izdatel'skij centr RGGU, 2002. 221 p. (in Rus.).
6. Brokgauz F. A. Ènciklopedičeskij slovar'. Šen'e — Šujskij monastyr' [Encyclopedic Dictionary. Chenier — Shuisky monastery]. Vol. 39a, F. A. Brokgauz, I. A. Efron, SPb.: F. A. Brockhaus, I. A. Efron, 1903. II, pp. 481–960. (in Rus.).
7. Golovanova A. V. Istoriâ restavracii vitraža Isaakievskogo sobora. Gosudarstvennyj muzej-pamâtnik «Isaakievskij sobor». Oficial'nyj sajt muzeâ [The history of the restoration of the stained-glass window of St. Isaac's Cathedral. State Museum-Monument «St. Isaac's Cathedral». Official website of the museum]. Sankt-Peterburg, 2019. URL: <https://web.archive.org/web/20160915084602/http://www.isaac.spb.ru/cathedral/num4/golovanova> (accessed: 03.26.2022) (in Rus.).
8. Gribunina N. G. Rannehristianskie obrazy kak odin iz hudožestvennyh èlementov hristianskogo kul'tovogo dejstva [Early Christian images as one of the artistic elements of the Christian cult action]. Vestnik N. A. Nekrasova Kostromskogo gosudarstvennogo universiteta. 2009. Vol. 15. No 3. pp. 206–214. (in Rus.).
9. Zaigraykina S. Mozaiki baptisteriâ San-Džovanni in Fonte v Neapole (V vek). Stil' i atribuciâ [Mosaics of the Baptistery of San Giovanni in Fonte in Naples (V century). Style and attribution] Iskusstvoznanie. 2013. No 3–4. pp. 262–275. (in Rus.).
10. Zinov'ev N. M. Iskusstvo Paleha [Art of Palekh]. 2 — e izd. L.: Hudožnik RSFSR, 1975. 246 p. (in Rus.).
11. Ilarij Piktavijskij, Svâtitel'. Kommentarij na Evangelie ot Matfeâ 14: 30. Tolkovaniâ Svâšennogo Pisaniâ [Commentary on Matthew 14:30. Interpretations of the Holy Scriptures. <http://bible.optina.ru/new:mf:14:30>]. URL: <http://bible.optina.ru/new:mf:14:30> (accessed: 03.2.2022) (in Rus.).
12. Ilarij Piktavijskij, Svâtitel'. Kommentarij na Evangelie ot Matfeâ 14: 32. Tolkovaniâ Svâšennogo Pisaniâ [Commentary on Matthew 14:32. Interpretations of the Holy Scriptures. <http://bible.optina.ru/new:mf:14:32>]. URL: <http://bible.optina.ru/new:mf:14:32> (accessed: 03.2.2022) (in Rus.).
13. Ioann Zlatoust Svâtitel'. Tolkovaniâ na In. 20:26. Tolkovaniâ Svâšennogo Pisaniâ [Interpretations on Jn. 20:26. Interpretations of Holy Scripture]. URL: <http://bible.optina.ru/new:in:20:26> z (accessed: 03.25.2022) (in Rus.).
14. Kirill Aleksandrijskij Svâtitel'. Tolkovaniâ na In. 20:26. Tolkovaniâ Svâšennogo Pisaniâ [Interpretations on Jn. 20:26. Interpretations of Holy Scripture]. URL: <http://bible.optina.ru/new:in:20:26> (accessed: 03.25.2022) (in Rus.).
15. Kiričenko E. I. Hram Hrista Spasitelâ v Moskve: Istoriâ proektirovaniâ i sozdaniâ sobora. Stranicy žizni i gibeli, 1813–1931 [Cathedral of Christ the Savior in Moscow: the history of the design and creation of the cathedral. Pages of life and death, 1813–1931]. M.: Planeta Kuznec. most, 1992. 279 p. (in Rus.).
16. Kolpakova G. S. Iskusstvo Vizantii v rannij i srednij period [Art of Byzantium in the early and middle period]. SPb.: Azbuka-klassika, 2004. 524 p. (in Rus.).
17. Mirošina E. O. Monumental'naâ cerkovnaâ živopis' rubeža XIX–XX stoletij: nacional'noe svoeobrazie i processy stil'eobrazovaniâ [Monumental church painting at the turn of the 19th — 20th centuries: national identity and style formation processes]: Thesis of PhD. — M., 2016. — 260 p. (in Rus.).
18. Pavlova A. L. Russkaâ cerkovnaâ monumental'naâ živopis' XIX — načala XX v.: problemy izučeniâ, osnovnye periody razvitiâ i mnogoobrazie napravlenij (hramy Tverskoj, Râzanskoj, Vladimirskoj i Kalužskoj oblasti) [Russian church monumental painting of the 19th — early 20th centuries: problems of study, main periods of development and a variety of directions (temples of the Tver, Ryazan, Vladimir and Kaluga regions)] // Tradicii i sovremennost'. 2009. No. 9. pp. 15–35. (in Rus.).

19. Požidaeva A. Čudesá Iisusa Hrista. Ikonografiá Novogo Zaveta. Magisteriá [Miracles of Jesus Christ. Iconography of the New Testament. Master]. URL: <https://magisteria.ru/new-testament-iconography/miracles> (accessed: 03.07.2022) (in Rus.).
20. Tertullian, Kvint Septimij Florens. Tvoreniá Kv. Sept. Flor. Tertulliana. (Biblioteka Tvorenij svátyh otcev i učitelej cerkvi zapadnyh, izdavaemaá pri Kievskoj duhovnoj akademii t. 31) [Creations Sq. Sept. Flor. Tertullian. (Library of the Creations of the Holy Fathers and Teachers of the Western Church, published at the Kiev Theological Academy, vol. 31]. Kyiv: Peter Barsky, 1915. pp. 35–59. (in Rus.).
21. Hvastova G. A. Materialy k biografii hudožnika Ioganna Konrada Dornera [Materials for the biography of the artist Johann Conrad Dörner]. Nemcy v Sankt-Peterburge. Biografičeskij aspekt. XVIII–XX vv. Issue. 9. SPb.: MAË RAN, 2015. pp. 246–252. (in Rus.).
22. LVI. Ausstellung der Kgl. Akademie der Künste zu Berlin im Polytechnikum an der Charlottenburgen Chaussee vom 3 Mai bis 1 Juli 1883. Mit 127 Illustrationen in Faksimile-Reproduktionen nach den Original-Zeichnungen der Künstler. Verzeichniss der Werke lebender Künstler auf der LVI. Ausstellung. Berlin: Verlag von Rud. Schuster, 1883. 202 p.
23. Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart: Bd. 1–37. Bd 17. Unter Mitwirkung von 300 Fachgelehrten des in- und Auslandes Hrsg. von Dr. Ulrich Thieme und Dr. Felix Becker. Leipzig: E. A. Seemann, 1924. 604 p.
24. Allgemeines Künstler Lexikon: Leben und Werke. Der Berühmtesten bildenden Künstler. In 5 Ban. Vierter Band. Raab — Vezzo. Frankfurt am Main: Literarische Anstalt Rütten und Loening, 1921. p. 216.
25. Boeticher Friedrich von. Malerwerke des Neunzenten Jahrhunderts. Beitrag zur Kunstgeschichte. (Erste Hälfte Bogen 1–32) Im 4 Bd. Bd. 2. Dresden: Fr. Boeticher, 1898. № 24. p. 836.
26. Czeike F. Historisches Lexikon Wien: in 5 Bänden. Bd. 1. Historisches Lexikon Wien. A-Da. Wien: Kremayr & Scheriau, 1992. 623 p.
27. Große Berliner Kunst-Ausstellung 1899. Dritter Auflage. Berlin: Verlag von Rud. Schuster, 1899. 181 p.
28. Gurlitt C. Die deutsche Kunst des Neunzenten Jahrhunderts: Ihre Zeile und Thaten. Berlin: Georg Bondi, 1907. 830 p.
29. Künstlerische Wege und Ziel. Schriftstücke aus der Feder des Malers Julius Schnorr von Carolsfeld / herausgegeben Franz Schnorr von Carolsfeld. Leipzig: Verlag von Georg Wigand, 1909. p. 256.
30. Von Bethlehem nach Golgatha. Das Leben unseres Herrn und Heilandes Jesu Christi nach den vier Evangelisten. Mit Bildern von Bernhard Plockhorst. Vignetten und Ornamenten von S. Reppler und F. Wanderer. Und Bedichten von Karl Gerok. 14 Lieferung. Stuttgart: Druet und Verlag von Brüder Kröner, 1881. 236 p.

Р. А. Хмелев

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

«МОЛОДЫЕ БРИТАНСКИЕ ХУДОЖНИКИ»: ВОЗНИКНОВЕНИЕ, СТАНОВЛЕНИЕ И УПАДОК ПРОВОКАЦИОННОГО КОММЕРЧЕСКОГО ИСКУССТВА 90-Х ГОДОВ

© Р. А. Хмелев, 2022

В статье автором рассматривается творчество «Молодых Британских художников» 1989–1997 гг. Исследуются социальные предпосылки становления данных художников, чье творчество тесным образом связано с коммерческой стороной искусства и образом «художника-куратора» и «художника-провокатора». Итогом работы является выделение ключевых выставок и выявление ключевых особенностей деятельности данной группы.

Ключевые слова: «Молодые Британские художники», Лондон, коммерческое искусство, современное искусство, инсталляция, Голдсмитс, Дэмьен Херст, Мэтт Коллишоу, Маркус Харви, «Сенсация», «Стоп-кадр», Марк Куинн, Рейчел Уайтрид.

Введение

«Молодые Британские художники» («Young British artists») — достаточно условное определение, под которое попадают такие художники как Дэмьен Херст (Damien Hirst), Мэтт Коллишоу (Matt Collishow), Абигейл Лейн (Abigail Lane), Гэри Хьюм (Gary Hume), Сара Лукас (Sarah Lucas), Йен Дэвенпорт (Ian Davenport), Сэм Тэйлор-Вуд (Sam Taylor-Wood), Фиона Рэй (Fiona Rae), Маркус Харви (Marcus Harvey), Ангус Фэйрхерст (Angus Fairhurst) и др. У данной группы нет конкретного манифеста или задокументированного состава, конкретной даты основания или общего направления творчества. Скорее это термин, обозначающий деятельность определенных художников на территории Великобритании в конце XX — начале XXI века.

Однако, относящиеся к данному движению художники не всегда были рождены и выросли в Великобритании. В отличие от таких терминов как «Клевая Британия» («Cool Britannia») или «брит-поп» («BritPop») они не использовали «национальное» как основу для своего творчества, хотя и прибегали к темам, которые наиболее близки и понятны на территории Британии. Влияние на художников скорее оказали произведения Д. Джадда, Дж. Кунса, З. Полке, Дж. Шнабель и А. Кифер, а также те мастера, которые продолжали и разрабатывали идеи концептуализма [1, с. 67].

Не является определяющим и слово «молодые». Критерий молодости — это социальный и культурный конструкт, который не может быть определяющим для названия группы. Скорее в этом отношении «молодые» — означает, что есть некая оппозиция между «старым» (прежде всего искусством неоконсервативной постмодернистской эстетики, например работы Ф. Бэкона и Л. Фрейда) искусством и «новым», то есть «молодым».

«Молодые Британские художники» как термин, начали применять к данной группе лишь в 1994 году после публикации статьи Майкла Корриса [2]. Именно

тогда в обиход вошли такое сокращение как «уВа». После окончательного становления в середине 90-х данный термин стал ассоциироваться с маркетинговой стратегией, которую продвигал Британский Совет для поднятия имиджа нации [3, с. 130].

Поэтому научная новизна данной статьи заключается в попытке систематизировать и комплексно исследовать творчество «Молодых британских художников» с момента его формирования в 1988 году до момента упадка в 1997 году.

В статье рассматриваются наиболее яркие примеры выставок, организованных в рамках 1988–1997 гг. Акцент ставится на трансформации отношения зрителей и коллекционеров к данному искусству. Кроме того, важным является исследовать предпосылки, необходимые для понимания творчества данной группы (такие как политика государства, образование, художественное влияние).

Цель статьи — определение художественного значения творчества «Молодых Британских художников» в рамках искусства конца XX века.

Задачи исследования — выявить ключевые предпосылки формирования искусства «Молодых Британских художников», рассмотреть наиболее значимые экспозиции данной группы на территории Великобритании и за ее пределами, проанализировать факторы институционального принятия нового Британского искусства, сформировать наиболее явные черты творчества художников, причисляемых к данной группе.

«Молодые Британские художники». Образование и его роль в становлении группы

В 80-е годы происходят существенные изменения в государственном устройстве Великобритании — период правления Маргарет Тэтчер (1979–1990), развитие консерватизма в социальной, политической и культурной жизни общества, а также общий рост



Ил. 1. Слева направо: Йен Девенпорт, Дэмьен Херст, Анджела Буллок, Фиона Рэй, Стефен Парк, Аня Галлаchio, Сара Лукас и Гэри Хьюм, Август 1988 г.

коммерциализации сфер жизни. «Молодые Британские художники» являются одновременно и результатом, и реакцией на ситуацию того периода. Политика Тэтчер в отношении искусства была направлена на уменьшение финансирования со стороны государства и в 1988 году были упразднены гранты, выдаваемые художникам, а также уменьшалось количество средств, выделяемых на развитие частных галерей, которые были вынуждены самостоятельно искать спонсоров и инвесторов.

Кроме ситуации в Великобритании, первостепенный объединяющий фактор для данной группы — образование. 22 члена группы являются выпускниками Голдсмита Колледжа (Goldsmiths College). Все участники ключевой выставки «Стоп-кадр» («Freeze») на момент открытия в 1988 года являлись либо студентами, либо закончили учебу в самое недавнее время (ил. 1).

Образование чрезвычайно важно для понимания «Молодых Британских Художников», как с визуальных и концептуальных аспектов, так и с инициатив, которые происходили при тесной поддержке преподавательского состава. Будучи Главой факультета Искусств Голдсмита, Джон Томпсон (Jon Thompson) (1936–2016) принимал на работу практикующих художников разных направлений (Ричард Уэнтворд (Richard Wentworth), более традиционалистские художники (Бэзил Битти (Basil Beattie)), представители перформанс-арта (Линдси Кемп (Lindsay Kemp)), представители феминистического направления в искусстве (Хелен Чедвик (Helen Chadwick) и Андреа Фишер (Andrea Fischer)) [4, с. 21].

В 1973 году одному из самых видных британских концептуалистов Майклу Крейгу-Мартину (Michael Craig-Martin) (р. 1941) Томпсон, предлагает присоединиться к преподавательскому составу колледжа [5]. В то время глава факультета был заинтересован во вводе свободных программ в систему образования и стремился не настаивать на том, чтобы студенты выбирали тот или иной медиум для выражения собственных идей. После консервативного образования, которое он сам получил, Томпсон отменил все иерархии и устранил разделение между дисциплинами [4, с. 19] (ил. 2).



Ил. 2. Майкл Крейг-Мартин (р. 1941)

Крейг-Мартин, вспоминая о том периоде, замечает, что колледж, расположенный на окраине Лондона, был аутсайдером и не пользовался спросом среди абитуриентов. Именно эксперименты Томпсона и Крейга-Мартина в сфере художественного образования становятся важным аргументом в росте популярности колледжа среди студентов. Именно отсутствие давления и поддержка инициатив позволила студентам Голдсмита организовать ключевую для них выставку «Стоп-кадр» (6 августа 1988–29 сентября 1988 года).

Ключевые выставки «Молодых Британских художников»

Организованная в заброшенных помещениях Администрации Лондонского порта в Суррей-Докс в восточной части Лондона именно «Стоп-кадр» зачастую рассматривается как точка начала группы. Аналогом выставки послужила экспозиция «Нью-Йорк Искусство сейчас» («New York Art Now» (Галерея Саатчи в 1987 г.)). Именно там показали работы художников, относящихся к движению «нео-гео», или более известного как неоминимализм — Питера Хейли, Джефа Кунса, Майера Вайзмана и Эшли Бикертон — художников чей образ в медиа тесно связан с коммерческим успехом [6, с 168] (ил. 3).

Однако выставке «Стоп-кадр» предшествовала и организованная в 1988 году Ангусом Фэрхерстом выставка в Галерее Блумсбэри Института образования в Бэдфорд-Уэй. Именно эта небольшая экспозиция положила основы тем дружеским и товарищеским связям, которые были задействованы для организации и реализации выставки в порту Лондона. На выставке Фэйрхерста кроме него были представлены работы Мэтта Коллишоу, Абигейл Лейн, а также Дамиена Херста.

Именно в то время закладывается самая революционная черта этого искусства, которая выражается в характере преподнесения произведений публике. Механизмы частных галерей не работали после периода стагнации, а музеи не принимали современную



Ил. 3. Зал экспозиции «Стоп-Кадр» 1988 г.

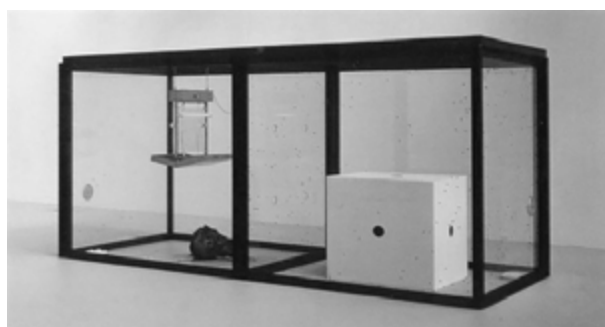
и шокирующую визуальность нового поколения художников. Именно совмещение в одном лице «художника» и «куратора» хотя и не являлось чем-то новым даже в Великобритании, стало тем необходимым двигателем популярности, которая пришла к художникам данной группы.

Выставка «Стоп-кадр» вызвала необходимую реакцию, в частности из-за того, что на нее были приглашены необходимые для этого персоналии из мира арт-рынка. При поддержке Крейга-Мартина на «Стоп-кадр» попали Ричард Шон, Норман Розенталь и Николас Серота, а также Чарльз Саатчи.

Данная выставка послужит толчком для карьеры многих художников, представленных на ней и под патронажем именно Ч. Саатчи будут созданы главные работы УВа. При поддержке Лондонского порта, фонда Саатчи & Саатчи, а также нескольких галерей организуются следующие выставки в 1990 году. Все три экспозиции («Современная медицина» («Building one: Modern Medicine» 1 марта 1990), «Игрок» («Building One: Gambler» 1 июля 1990) и «Рынок» («Building One: Market» Октябрь 1990) проходили в Строении один (Building One) — именно так была названа бывшая Фабрика Peak Freans на Клементр-Роуд. Изначально за организацию отвечали Карл Фридман, Билли Селлман и, хотя и не долго, Херст.

К моменту открытия «Игрока», на которой была представлена, пожалуй, самая популярная и важная работа Херста, он воспринимался лишь как один из группы «Стоп-кадр», поэтому нуждался в определяющем произведении. Таким произведением стала инсталляция «Тысяча лет» («A Thousand Years», 1990 г.). Работа представляет из себя стеклянный минималистический куб, внутри которого был заключен цикл жизни мух. Весь жизненный путь от рождения до смерти происходил внутри данного стеклянного экспоната (ил. 4).

Эстетика минимализма и общее настроение «холода», некой отрешенности от авторского, а также сомнения в человеческой природе создания данного произведения — являются важными темами, проходящими через все творчество Херста. Можно много размышлять о теме смерти, которая появляется в данной скульптуре, однако самое важное из того, что в ней присутствует в контексте данной статьи — способ общения со зрителем через шок, разрыв (как его называет Алексеев «прорез, cut through») [7], созданный для возможности процесса дальнейшего



Ил. 4. Д. Херст инсталляция «Тысяча Лет» 1990 г.

восприятия, который в 1990-м году еще был возможен, и, что важнее, необходим.

«Рынок» (1990 г.) является заключительным проектом в Строении Один. Лэнди было предложено устроить грандиозную инсталляцию. Он приобрел тысячи коробок и ящиков из-под фруктов и овощей в соседних лавках. Разместив их в помещении по типу реального рынка, он покрыл их искусственной травой, опять же по аналогии с витринами реальных магазинов. Однако на них ничего не выставлялось. Кроме того, в помещении было расставлено три экрана на которых демонстрировалось видео под названием «Ассигнование». На видео был показан, по сути, акт кражи, который ежедневно выполняли уличные торговцы. Они «заимствовали» коробки из-под хлеба и использовали их в качестве своих витрин для собственных торговых точек. Этот акт кражи является общепринятым и повсеместным (ил. 5).

По сути это было высказыванием про коммерческую сторону искусства. Данная тема была редкостью в кругу «Молодых Британских художников», хотя при их анализе и рассмотрении исследователи зачастую используют финансовую сторону и явный коммерческий характер данного искусства и шоу-бизнеса.

Однако несмотря на это мало кто из УВа взаимодействовал с темами денег и коммерции и вступал в рассуждения о природе капитализма. Исключением был Майкл Лэнди. После «Рынка» в 1992 году он устроил «Финальную распродажу» («Closing Down Sale») в Галерее Карстена Шуберта (Karsten Schubert London). Данная выставка представляла из себя выставленные внутри галереи тележки с хламом, обвешанные кричащими лозунгами с призывами к срочной покупке, что и демонстрировало истинную природу художественных институций.

В 1993 году он разрабатывает, а в 1996 году в Центре искусств Уокера в Миннеаполисе, а затем в Лондоне в галерее Chisenhale показывает проект «Сервис Стервятник» («Scrapheap Services»). Эта работа представляет из себя комнату, в которой на полу разбросаны тысячи маленьких фигурок людей. В течение двух лет художник собирает вторсырье (алюминиевые банки, мусорные пакеты, журналы) и по упрощенному шаблону вырезает из них человеческие фигурки. Инсталляция — это проект фиктивной клининговой компании, целью которой было убирать эту массу фигурок. Манекены, одетые в красную униформу, подметают их (ил. 6).



Ил. 5. М. Лэнди инсталляция «Рынок» 1990 г.

Данная работа олицетворяет интерес Лэнди к теме преобразования обыденного (как процесса уборки) в искусство и его реконтекстуализации. Кроме того, это и высказывание о природе политики Тэтчер, во время которой социально-политические структуры (например, психиатрические лечебницы) систематизируют людей, а после своего закрытия оставляют их и игнорируют как ненужный и использованный продукт. «Все мы участники этого процесса», утверждает художник [8].

Финальное высказывание Майкла Лэнди на тему коммерции и капитализма — «Разрушение» («Break Down») 2001 года. Проект был осуществлен в отделе магазина одежды S&A на Оксфорд Стрит, в котором на протяжении трех недель осуществлялось систематическое уничтожение имущества художника. Он произвел каталогизацию всех своих вещей, в итоге которой получился список из 7227 предметов. После этого в промышленном масштабе все было уничтожено на механизмах, напоминающих конвейерные ленты. Размер предметов не имел значения — в процессе чувствовали, например, и машина, и документы. В ходе инсталляции были представлены мешки мусора, которые не были проданы. Хотя данная работа, как и первая крупная работа Лэнди «Рынок» произвела огромное влияние и привлекла больше сорока тысяч посетителей, не была коммерчески оправдана.

В 1990 году происходит другая важная выставка East Country Yard Show (31 мая — 22 июня 1990) организованная Генри Бондом и Сарой Лукас. Данная выставка также относится к основополагающим для «Молодых Британских художников». Экспозиция была представлена в здании «East Country Yard» в Южных Доках Лондона. Под экспозицию у каждого выставленного художника было огромное пространство порядка 60 квадратных метров. На ней были представлены огромные произведения Гэри Хьюма и Ани Галлаchio, Майкла Лэнди, Сары Лукас, Генри Бонда, Вирджинии Нимаркох и Тома Тревора.

После 1990 года произошел бурный рост внимания к «Молодым Британским художникам». На промежутке длиною в год художники создали три самых



Ил. 6. М. Лэнди инсталляция «Сервис Стервятник» 1996 г.

известных произведения. Прежде всего это произведение Херста, который в то время получил договор о финансировании работы со стороны Саатчи. В рамках этого была создана «Физическая невозможность смерти в сознании живущего» (The Physical Impossibility of Death in the Mind of Someone Living, 1991 года более известная как «Акула в формальдегиде»). Со схожей стилистикой и приемом ассоциируются и другие работы художника, такие как, «Разделенные мать и дитя» («Mother and Child Divided», 1993 г.), «Отбившаяся от стада» («Away from the flock», 1993 г.) и «Золотой телец» («The Golden Calf», 2008 г.) и др. Чем больше Херст использовал подобный ход, тем меньше произведение было способно реализовать свою главную функцию — шокировать зрителя, который заходит в зал галереи. В 1993 году «Разделенные мать и дитя» обеспечили ему участие в Венецианской биеннале и международное внимание, а в 1995 году принесла премию Тернера.

Второй знаковой работой можно считать произведение «Призрак» («Ghost» 1990 г.) Рейчал Уайтрид (р. 1963) впервые представленный в Chisenhale Gallery. В отличие от многих представителей «Молодых Британских художников» она училась в Школе Изыщных искусств Слэйд (Slade School of Fine art), а не в Голдсмитс. По сути, «Призрак» — это отливка внутреннего пространства комнаты с камином, которая была частью старого особняка в Северном Лондоне. Куски данной работы, на которые ушло 3 месяца держаться на металлическом каркасе и представляет из себя монолит размером 269 x 355.5 x 317.5 см. Однако при ближайшем рассмотрении можно увидеть выключатель, плитку, которой обложен камин, детали на стенах. Сама Уайтрид характеризует данную работу как «мумификацию тишины в комнате» [9] (ил. 7).

В 1991 году популярность приходит и к Марку Куинну (Marc Quinn), который представил работу «Я» («Self» 1991) в Grob Gallery в рамках персональной выставки «Out of Time». Как и Уайтрид его нельзя назвать типичным представителем выходцев из Голдсмитс. Он изучал историю искусств в Кембриджском университете, а скульптурой стал заниматься в 1984



Ил. 7. Р. Уайтрид, «Призрак» 1990 г.

году. Исследование собственной телесности, поиск «общего знаменателя» в теле человека — является основной темой произведения «Я», которое представляет из себя отливку головы художника, сделанную из его собственной крови, которая хранилась в постоянно замороженной камере. Подобные работы художник создавал каждые пять лет в 1996, 2001, 2006, 2011 годах, показывая собственный процесс старения (ил. 8).

Все три вышеописанные работы Херста, Уайтрид и Куинна приобрел Чарльз Саатчи и именно этот факт стал основой окончательного разворота фокуса коллекционера на искусство Великобритании, а его коллекция переставала ассоциироваться Италией. К концу восьмидесятых он продал практически все свои произведения из коллекции итальянского трансавангарда, чем спровоцировал падение цен на работы, например, Сандро Чиа [7].

Три данные работы будут определяющими на выставках в галерее Саатчи с 1992 по 1996 года, что заложило основу для окончательного принятия таких художников как Херст, Куинн, Уайтрид, Хьюм, Терк и Лукас. В августе 1991 года происходит выставка в Галерее Серпентайн (Serpentine Gallery) «Broken English». Это была первая крупная выставка представителей «Молодых Британских художников» в государственном учреждении такого масштаба. На ней были представлены работы 7 человек 3 из которых стали номинантами на премию Тернера 1991 г. (Й. Девенпорт, Р. Уайтрид и Ф. Рэй). Четверым номинантом был А. Капур, который и удостоился премии. Однако событие в Серпентайн выполнило свою главную функцию — заложило основы начала изменения консервативного мнения о новых художниках, «было отброшено пресловутое национальное недоверие к новым разработкам», — как утверждалось в пресс-релизе [3, с. 49].

В 1993 году в Лондоне на 44 Дьюк Стрит открывается галерея «Белый Куб» (White Cube), управляемая Джейм Джоплингом. Несмотря на то, что уже к тому времени многие из Уба будут сотрудничать с Саатчи, Джоплингу удалось представлять интересы на арт-рынке некоторых крупных художников. Для девяностых годов это место будет обладать невероятной репутацией и связями с главными именами искусства того времени — «Молодыми Британскими художника-



Ил. 8. М. Куинн «Автопортрет» 1991 г.

ми», которые будут представляться там на протяжении следующего десятилетия. До сентября 2002 года в крошечном помещении на Дьюк Стрит будет проведено 75 выставок, после чего галерея сменит свое местоположение. Как утверждает Муир — это был важный феномен арт-сцены Лондона того времени, с которым приходилось считаться и который помог консолидации «Молодых Британских художников» [3, с. 78].

Международное признание и «Сенсация»

Наряду с локальным принятием «Молодых Британских художников», подъем внимания к ним был замечен и на международной сцене. Одним из первых шагов к этому была экспозиция «Двенадцать Британских художников», которая проходила в Нью-Йорке в сентябре 1992 года под кураторством Барбары Гледстоун в галерее Stein/Gladstone. Данная выставка пользовалась спросом среди посетителей и, в общем и целом, была тепло принята. Художники казались посетителям опытными, умными и изобретательными, в той степени, в которой это было необходимо.

Данная выставка легла в основу «Гениально! Новое искусство из Лондона» («Brilliant! New Art From London») 1995 года и представляла работы 15 художников из группы, всего было представлено 22 художника из Лондона. В этот момент утверждается их международный феномен. «Молодые Британские художники» неизбежно начали рассматриваться в общемировом контексте. Представителей данной группы начали сравнивать с Барбарой Крюгер и Джени Холере, Синди Шерман, Ричардом Принсом, и Джеффом Кунсом. Схожая ситуация происходила и в Берлине, где такие художники как Георг Базелиц и Ансельм Кифер, Зигмар Польке и Герард Рихтер в 90-е годы уступили в провокационности Мартину Киппенбергеру и группе Mülheimer Freiheit (Кёльнское отделение Новых Диких, которые проповедовали несколько иную художественную традицию в противовес тяжеловесной живописи Берлина) [10].

После «Гениально!» проходит ряд крупных выставок в Европе, например «Фулл Хаус» («Full House») в 1996 году в Художественном Музее Вольфсбурга, Германия, «Живая Жизнь» («Live Life») в 1997 году

в Музее современного искусства в Париже. Именно в момент всемирной популярности YBa эта группа начала терять даже ту небольшую степень общности. Финальной точкой распада стала выставка «Сенсация» («Sensation», 1997 год, Королевская Академия Художеств), которая проходила под руководством Нормана Розенталя (ил. 9).

В организации и выборе круга имен, которые будут представлены на «Сенсации», участвовали Н. Розенталь, Ч. Саатчи, М. Крейг-Мартин и Д. Херст.

Выставка «Сенсация» важна для изучения феномена «Молодых Британских художников» по нескольким причинам:

– Прежде всего это та точка, после которой происходит изменение в сознании публики и истеблишмента относительно этого искусства. В общей сложности выставку посетили триста тысяч человек, выставка вызвала широкий ажиотаж в СМИ и обществе. В момент ее открытия, по словам Сталлабрасса, было уже невозможно скрывать двойственность, которая выражалась с одной стороны в явной ориентированности художников на медиа и широкую аудиторию, а с другой в слишком явном оглядывании на коллекционеров и арт-критиков с их заботами и проблемами [11, с. 23]. По причине излишней коммерциализации выставка была отменена на территории Австрии, где должна была открыться после шоу в Лондоне, Берлине и Нью-Йорке;

– Международный масштаб данного шоу окончательно утверждал вес и роль художников на международной сцене;

– Третья причина заключается в том, что после «Сенсации», как таковая группа «Молодых Британских художников» и без того чрезмерно гетерогенная перестала идти по какому-бы то ни было общему курсу. После выставки в Королевской Академии стало понятно, из кого состоит наиболее продуктивное и интересное крыло YBa — Братья Чепмен, М. Коллишоу, Трейси Эмин, Сара Лукас и Сэм Тейлор-Вуд. Дэмьен Херст после «Сенсации» перестал учувствовать в групповых выставках, предпочитая соло-экспозиции;

– Кроме того, стало понятно и то, что Голдсмитс и его выпускники стали основой данной группы;

– После «Сенсации» творчество «Молодых Британских художников» становится и главным экспортным товаром Великобритании на Венецианской Биеннале. В 1999 была представлена работа Гэри Хьюма, в 2001 Марка Уоллингера, в 2003 живопись Криса Офайли, в 2007 инсталляция Трейси Эмин, в 2015 произведение Сары Лукас. В Англии после 1997 года пошла волна институционального признания творчества «Молодых Британских художников» [6, с. 173].

На «Сенсации» были представлены все значимые работы из коллекции Ч. Саатчи. Там была выставлена «Акула» Херста, автопортрет Куинна, «Палатка» Трейси Эмин, «Святая Дева Мария» («The Holy Virgin Mary» 1996) Криса Офайли, «Майра» («Myra» 1995) Маркуса Харви, «Метрвый отец» («Dead Dad» 1996) Рона Мьюека, «Пулевое отверстие» Мэтта Коллишоу, «Тысяча Лет» Херста, а также живопись Хьюма и многое другое.



Ил. 9. Зал под экспозицией «Сенсация». Произведения «Физическая невозможность смерти в сознании живущего» 1991 г. Д. Херста и «Майра» 1996 г. М. Харви

Интересно, что в момент показа некоторых работ их главная функция уже не работала. «Акула» была уже изрядно изменена временем, а «Пулевое отверстие» было знакомо зрителям. Если в начале своего творческого пути «Молодые Британские художники» еще могли шокировать, то на «Сенсации» этот потенциал был практически исчерпан. А после выставки их новаторский задор был окончательно потерян и постепенно уходил в плоскость коммерции все сильнее.

Однако, несмотря на это несколько работ вызвали бурное обсуждение и даже скандалы. Наибольшего негативного внимания удостоилась в Лондоне работа Маркуса «Майра» (1996). Работа представляла из себя внушительного размера (2,7 на 3,4 метра) портрет Майры Хиндли, которая совершила ряд жесточайших убийств детей в Манчестере в период с 1963 по 1965. Снимок, с которого и был создан портрет, был сделан при аресте в 1965 году и широко тиражировался в СМИ. Работа создана с помощью бесчисленных отпечатков слепков ладони младенца, с обманчивой невинностью обернутых в монохромный белый, серый и черный акрил. Подобная работа с двойным миром невинности детей и омраченным и грешным миром взрослых вызвала чрезвычайно бурную реакцию. Обсуждения и даже осуждения внутри Великобритании наилучшим образом иллюстрируют суть данной картины, основное значение которой заключено в снимке убийцы. Его популярность и чрезмерная растиражированность добавляют произведению Харви всю ту ценность или анти-ценность, которую ему приписывают. Впрочем, хорошей иллюстрацией этого служит полное игнорирование данного произведения в Нью-Йорке, куда «Сенсация» доехала лишь в 1999 году, в отличии от «Святой Девы Марии» Криса Офайли. Очевидно, что для зрителей по другую сторону Атлантики ужасающие события, связанные с убийцей детей, попросту не были известны.

Грант Поук утверждает и факт того, что ретроспективно это выставка скорее может рассматриваться, как демонстрация пика влияния Ч. Саатчи [12, с. 27]. Схожую позицию высказывает Айдан Уайл, говоря о том, что «Сенсация» — окончательная легитимация

Саатчи и огромная прибыль для Королевской Академии без существенных затрат [13, с. 260].

Перри Андерсон в книге «Истоки Постмодерна» утверждает, что сознательная отталкиваемость «Сенсации» может быть связана с окончательным уходом буржуазного мира и его эстетического фона [14, с. 110].

Среди отечественных исследователей относительно «Молодых Британских художников» и «Сенсации», в частности, можно встретить очень точные замечания. Так, например, А. Алексеев отмечает факт того, что столь крупное событие, «выстроенное шоу на основе в общем мало кому интересного современного искусства — событие крупное» [7]. О. Копенкина, которая пишет о Нью-Йоркской экспозиции, отмечает пафос выставки, «победоносную риторику и намерение быть знаменем современного авангардизма» [15]. И. Бакштейн пишет о том, что ключевые слова, встречающиеся в риторике YBa — «молодые, современные, новые, шокирующие, антисоциальные, трансгрессивные, те, кто rebranding Britain» [16]. Ряд исследователей очень точно подмечают «культивирование антиинтеллектуальной, антирефлексирующей позиции» [17]. Отличительными особенностями «Молодых британских художников» Джулиан Сталлабрас называет «явный современный оттенок», «новые, четко выраженные связи с медиа» и «концептуальные работы в визуально доступной, зрелищной форме» [11, с. 15]. А. О. Котломанов отмечает очевидность в идеях, нарочито вызывающий характер работ и явную коммерческую составляющую. [18, с. 138]

1997 год мы лишь условно можем назвать точкой при котором фокус рассмотрения «Молодых Британских художников» меняется. После выставки в Королевской Академии Искусств многие из них стали отдавать предпочтение индивидуальным выставкам, некоторое из представителей данной группы были номинантами и лауреатами Премии Тернера, а также представляли Великобританию на Венецианской Биеннале. Кроме того внушительно количество из когда-либо причисляемых к YBa были избраны пожизненными членами Королевской академии искусств (например, Гэри Хьюм в 2001, Фиона Рэй в 2002, Трейси Эмин в 2007, Дженни Севилл в 2007, Майкл Лэнди в 2008) [19]. Занимательно, что многие художники, имеющие возможность приписывать к своему имени RA (аббревиатуру «королевских академиков») зачастую отдают явное предпочтение живописи.

Все это свидетельствует о том, что тот дух бунтарства, который присутствовал в их работах с 1988 по 1997 годы, начал неизбежно теряться. Многие художники нашли собственные приемы, которые хорошо ценились на арт-рынке и ассоциировались с конкретными персоналиями художников, и начинали использовать исключительно их.

Что касается «британского» характера данного искусства, то отсылки к телешоу, детским программам из 1970-х, общее настроение ностальгии по поп-культуре прошлого, фотографии, растиражированные в СМИ и на телевидении, британский сленг, география районов Лондона, узнаваемые Британские курорты — все это общее обращение к культуре Великобритании,

которая, может быть и не полностью, но в большинстве случаев остается непонятной для зарубежного зрителя. Важно также и то, что большинство образов взяты из культуры среднего класса, хотя его количество и само определение трансформируется в 90-е годы.

Заключение

Таким образом, «Молодые Британские художники» — каким бы условным не было это определение, основоположники коммерчески-ориентированного искусства для среднего класса, а затем и «лакмусовая бумажка» поддержания данного запроса. Они, очевидно, обладали определенным влиянием, хотя о его последствиях можно спорить. Их коммерческий успех, позволил им выстроить впечатляющую карьеру в арт-среде, начиная путь от студенческих выставок в складских помещениях до всеобщего принятия их искусства истеблишментом и публикой. Пожалуй, в изменении образа британского художника и спектра выбора тем, а также механизме взаимодействия с публикой и зрителями кроется их наиболее интересная черта. «Молодые Британские художники» иногда очень точно умели сформировать вопрос, однако в крайне редких случаях делали даже малейшую попытку дать на него ответ, пусть даже субъективный. Синтез концепций и визуальной зрелищности для достижения коммерческих целей помогли многим художникам отделиться от сопереживания с группой и начать успешную карьеру в отрыве от коллег. Однако не все произведения, которые несут интерес для исследований, были созданы в границах 1988–1997 года и, далеко не для каждой реализации произведения было необходимо обращаться к новым средствам выражения и визуальным решениям.

Список литературы

1. *Blanché U.* Damien Hirst: Gallery Art in a Material World. Baden-Baden.: Tectum Verlag, 2018.
2. *Corris M.* British? Young? Invisible? w/Attitude? // ArtForum. 1992. V. 30. p. 106
3. *Muir G.* Lucky Kunst: The Rise and Fall of Young British Art. London.: Aurum, 2010.
4. *Fullerton E.* Artrage!: The Story of the BritArt Revolution. London.: Thames&Hudson, 2016.
5. *Craig-Martin M.* On Being an Artist. London.: Art/Books, 2015.
6. *Арутюнова А. Г.* Арт-рынок в XXI веке: пространство художественного эксперимента. М.: Изд. Дом Высшей школы экономики, 2020. 232 с.
7. *Алексеев А.* Лондон. Октябрь 1997 года // Художественный журнал. 1998. No 21. URL: <http://moscowartmagazine.com/issue/70/article/1508> (дата обращения: 14.10.2021)
8. *Michael Landy.* Scrapheap Services 1995. URL: <https://www.tate.org.uk/art/artworks/landy-scrapheap-services-t07221> (дата обращения: 10.09. 2021)
9. *Rachel Whiteread.* Ghost. URL: <https://www.nga.gov/collection/art-object-page.131285.html#overview> (дата обращения: 12.11. 2021)
10. *Mülheimer Freiheit.* URL: <https://www.kettererkunst.de/lexikon/mulheimer-freiheit.php> (дата обращения: 09.08.2021)

11. *Сталлабрасс Дж.* Высокое искусство, версия облегчённая. Взлет и падение брит-арта 90-х. М.: Ад Маргинем, 2015. 464 с.
12. *Pooke G.* Contemporary British Art: An Introduction. London.: Routledge, 2012.
13. *While A.* Locating Art Worlds: London and the Making of Young British Art // *Area*. 2003. V. 35. pp. 251–263.
14. *Андерсон П.* Истоки Постмодерна / пер. А. Апполонова. М.: Издательский дом Территория будущего, 2011. 208 с.
15. *Копенкина О.* Сенсация и трансгрессия // *Художественный журнал*. 2000. No 30–31. URL: <http://moscowartmagazine.com/issue/80/article/1762> (дата обращения: 09.06.2021)
16. *Бакутейн И.* Глядя из Лондона // *Художественный журнал*. 2002. No 41. URL: <http://moscowartmagazine.com/issue/90/article/1984> (дата обращения: 14.05.2021)
17. *Эрнандес-Наварро М. А., Критчли С.* Индивидуальность художника и культурное наследие. 2017. Ч. 2. С. 133–145.
18. Royal Academicians. URL: <https://www.royalacademy.org.uk/royal-academicians> (дата обращения: 14.01.2022).

R. A. Khmelev

A. L. Stieglitz St. Petersburg State Academy of Arts and Industry
191028 Russia, St. Petersburg, Solyanoi line, 13

«YOUNG BRITISH ARTISTS»: THE EMERGENCE, FORMATION AND DECLINE OF PROVOCATIVE COMMERCIAL ART OF THE 90s

In the article the author examines the work of «Young British artists» 1989–1997. The article examines the social prerequisites for the formation of these artists, whose work is closely connected with the commercial side of art and the image of the «artist-curator» and the «artist-provocateur». The result of the work is the identification of key exhibitions and the identification of key features of the activities of this group.

Keywords: «Young British artists», yBa, London, commercial art, contemporary art, installation, Goldsmiths, Damien Hirst, Matt Collishaw, Marcus Harvey, «Sensation», «Freeze», Mark Quinn, Rachel Whiteread.

References

1. Blanché U. Damien Hirst: Gallery Art in a Material World. Baden-Baden.: Tectum Verlag, 2018.
2. Corris M. British? Young? Invisible? w/Attitude? // *ArtForum*. 1992. V. 30. p. 106
3. Muir G. Lucky Kunst: The Rise and Fall of Young British Art. London.: Aurum, 2010.
4. Fullerton E. Artrage!: The Story of the BritArt Revolution. London.: Thames&Hudson, 2016.
5. Craig-Martin M. On Being an Artist. London: Art/Books, 2015.
6. Arutyunova A. G. Art-rynok v XXI veke: prostranstvo hudozhestvennogo eksperimenta [The art market in the XXI century: the space of artistic experiment]. M.: Izd. Dom Vyshej shkoly ekonomiki, 2020. 232 p. (in Rus.).
7. Alekseev A. London. Oktyabr' 1997 goda [London. Oktober 1997] // *Hudozhestvennyj zhurnal*. 1998. No 21. URL: <http://moscowartmagazine.com/issue/70/article/1508> (accessed: 14.10.2021) (in Rus.).
8. Michael Landy. Scrapheap Services 1995. URL: <https://www.tate.org.uk/art/artworks/landy-scrapheap-services-t07221> (accessed: 10.09. 2021)
9. Rachel Whiteread. Ghost. URL: <https://www.nga.gov/collection/art-object-page.131285.html#overview> (accessed: 12.11. 2021)
10. Mülheimer Freiheit. URL: <https://www.kettererkunst.de/lexikon/mulheimer-freiheit.php> (accessed: 09.08.2021)
11. Stallabrass Dzh. Vysokoe iskusstvo, versiya oblegchyonnaya. Vzlet i padenie brit-arta 90-h. [High art, lightweight version. The Rise and Fall of 90's British Art]. M.: Ad Marginem, 2015. 464 p. (in Rus.).
12. Pooke G. Contemporary British Art: An Introduction. London: Routledge, 2012.
13. While A. Locating Art Worlds: London and the Making of Young British Art // *Area*. 2003. V. 35. pp. 251–263.
14. Anderson P. Istoki Postmoderna [The origins of postmodernism] / per. A Appolonova. M.: Izdatel'skij dom Territoriya budushchego, 2011. 208 p. (in Rus.).
15. Kopenkina O. Sensaciya i transgressiya [Sensation and transgression] // *Hudozhestvennyj zhurnal*. 2000. No 30–31. URL: <http://moscowartmagazine.com/issue/80/article/1762> (accessed: 09.06.2021) (in Rus.).
16. Bakshtejn I. Glyadya iz Londona [Looking from London] // *Hudozhestvennyj zhurnal*. 2002. No 41. URL: <http://moscowartmagazine.com/issue/90/article/1984> (дата обращения 14.05.2021) (in Rus.).
17. Ernandes-Navarro M. A, Kritchli S. Sozdavaya promezhutki: etika, politika i kuratorstvo [Creating gaps: ethics, politics and curatorship] // *Hudozhestvennyj zhurnal*. 2011. No 83. URL: <http://moscowartmagazine.com/issue/14/article/196> (accessed: 01.12. 2020). (in Rus).
18. Kotlomanov A. O. Kto boitsya Demiena Hersta? Osobennosti zhizni i smerti iskusstva konca XX — nachala XXI veka [Who is afraid of Damien Hirst? Features of the life and death of art of the late XX — early XXI century] // *Individual'nost' hudsonika i kul'turnoe nasledie*. 2017. Ч. 2. pp. 133–145. (in Rus.).
19. Royal Academicians. URL: <https://www.royalacademy.org.uk/royal-academicians> (accessed: 14.01.2022).

К. Е. Чемезова

Галерея One's Mind

191186 РФ, Санкт-Петербург, Шведский пер., 2

РОЛЬ ДАТСКОЙ АРХИТЕКТУРЫ В РАЗВИТИИ КАМЕННОГО ЗОДЧЕСТВА НОРВЕГИИ В XII В.

© К. Е. Чемезова, 2022

В статье рассматривается вопрос, связанный с влиянием датских соборов, построенных в XII столетии в Лунде, Виборге и Рибге, на развитие каменного храмостроительства в четырех норвежских городах: Бергене, Осло, Хамаре и Ставангере. Анализ показал неравномерное воздействие датской архитектуры в разных норвежских диоцезах. Активная деятельность мастеров, имевших представление о датской архитектуре, наблюдается в Западной Норвегии — Бергене и Ставангере. В Юго-Восточной Норвегии связь с датским зодчеством менее очевидна, однако отмечается значительное влияние датской архитектуры на появление иноземных черт в регионе Вик.

Ключевые слова: Скандинавское искусство, соборы Дании, средневековое зодчество, церкви Норвегии, норвежская архитектура.

Вопрос о внешних влияниях в развитии норвежской средневековой архитектуры неоднократно поднимается в исследованиях как отечественных, так и зарубежных ученых. Исследование датского компонента в норвежском искусстве в той или иной степени осуществляется как в общих трудах, посвященных истории скандинавской архитектуры средних веков, так и в статьях, рассказывающих о культовых сооружениях отдельных регионов Норвегии. В публикациях утверждается, что в XII в. каменные храмы юго-восточной части страны были возведены мастерами, знакомыми с немецкой, ломбардской и датской архитектурой, в то время как в Западной и Центральной Норвегии храмостроительство было ориентировано на англо-нормандскую традицию. Кроме того, в историографии отмечается наличие внешних влияний в норвежском зодчестве, но не рассматривается более подробно, каким путем они могли проникнуть. Таким образом, вопрос о воздействии датской архитектуры на культовое зодчество Норвегии ранее не выделялся учеными в отдельную проблематику и оставался без должного внимания.

Между тем, если более подробно обратиться к изучению этой темы, то совершенно очевидно, что соборная архитектура Дании XII в. сыграла определенную роль в истории норвежского средневекового зодчества. В этой связи в статье особое внимание будет уделено трем кафедральным храмам средневековой Дании, расположенным в Лунде¹, Виборге и Рибге. Выбор этого круга памятников обуславливается высоким положением перечисленных городов среди остальных датских поселений и использованием каменной техникой кладки: в отличие от других кафедральных храмов Дании, перечисленные соборы были возведены из камня, а не кирпича. Кроме того, в локальном

исследовании планируется рассмотреть храмовое зодчество в четырех норвежских городах — Бергене, Осло, Хамаре и Ставангере² — в контексте развития архитектуры средневековой Скандинавии. Это позволит нам не только обозначить круг повторяющихся элементов и структур, но и выявить степень воздействия датского зодчества на развитие каменного строительства в Норвегии, а также определить его значение в истории норвежского искусства Средних веков в целом.

Главным сооружением Лундской епархии явился собор Св. Лаврентия, возведенный на месте небольшой каменной церкви 1080-х гг. [1, р. 38] после проведения церковной реформы в начале XII столетия. Строительные работы были осуществлены под руководством мастера Донатуса, вероятно, итальянского происхождения, прибывшего в Лунд из Шпайера [1, р. 38]. Планировка храма — трехнефная базилика с небольшим трансептом, криптой, мощной апсидой на западе — во многом напоминает имперский собор в Шпайере (ил. 1).

Прежде всего обращает на себя внимание трехчастная структура апсиды, венчающаяся фронтоном с небольшим аркатурным фризом. Аналогичное оформление восточной части, за исключением введения дополнительного ряда аркатурного пояса, использованного в Лунде, встречается в соборе в Шпайере (ил. 2). Система организации внутреннего пространства храма — один пролет центрального нефа соответствует двум пролетам боковых нефов — также отсылает к архитектуре имперских соборов.

Влияние рейнской архитектурной школы на Лундский храм может быть обусловлено деятельностью зодчего Донатуса, который, скорее всего, работал над строительством собора в Шпайере. Кроме того, согласно исследованиям, ориентация Лунда на не-

¹ В Средние века Лунд входил в состав датского королевства. В 1658 г. по условиям Роскильского мира провинция Сконе, в котором располагался Лунд, отошел к Швеции.

² Перечисленные города являются центрами норвежских диоцезов.



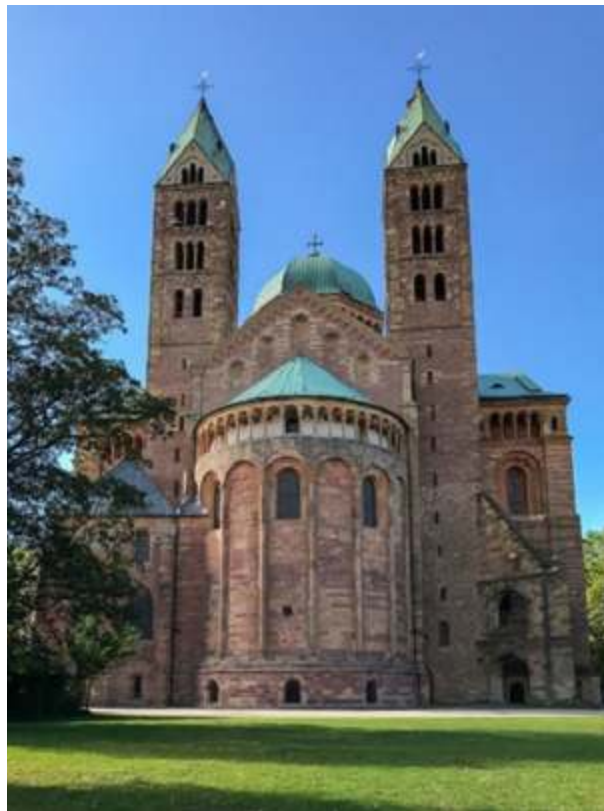
Ил. 1. Церковь Св. Лаврентия в Лунде. Апсида. Современный вид. Фото Е. В. Ходаковского. 2015.

мецкие образцы связана с личными предпочтениями архиепископа Эскилла, воспитанного в немецком городе Хильдесхайме [2, р. 167], и датского короля Эрика I Доброго (1095–1103), поддерживавшего связь с императором Священной Римской империи и совершившего до строительства храма в Лунде путешествие по немецким землям [3, р. 525].

Отдельного внимания заслуживает крипта храма Св. Лаврентия, поддерживаемая шестью опорами, часть из которых декорирована рельефами в виде гротескных фигур. Разработанный Донатусом зальный тип крипты довольно часто встречается в средневековом зодчестве Ломбардии и немецких земель. Определить точный архитектурный прототип для этой части собора не представляется возможным, однако, по мнению Х.-Э. Лидена, в качестве образца выступила церковь Сан Микеле в Павии [4, р. 118]. Кроме того, исследование декоративных деталей храма Св. Лаврентия указывает на связь с ломбардским зодчеством [5, р. 166]. Тем не менее, итальянское происхождение мастера Донатуса еще не говорит о прямом влиянии этой архитектурной школы. Не следует забывать о том, что в источниках он представляется ломбардцем, прибывшем из Шпайера. Этот факт позволяет нам предположить, что в круг возможных прототипов входят не только итальянские храмы, но и немецкие соборы.

Влияние немецкого и ломбардского зодчества существенно отразилось на формировании архитектурного облика и системы декора кафедрального храма Св. Лаврентия. В то же время, взяв за основу определенные образцы, мастерам удалось создать оригинальный пример романского храма. Планировочная схема собора в Лунде напоминающая храм в Шпайере, выделяется простотой и лаконичностью, а также обладает рядом особенностей, в частности мастера отказались от башен не только на западном фасаде³, но и над средокрестием.

³ Башни, фланкирующие западный фасад, являются более поздним добавлением (начало XIII в.) и их строительство



Ил. 2. Собор Св. Марии и Св. Стефана в Шпейере. Апсида. Современный вид. 2017.

Типология, использованная в храме Св. Лаврентия, во многом повторяется в соборе Девы Марии в Виборге, в Северной Ютландии⁴. Кафедральный храм, возведенный между 1125 и 1175 г. на месте каменной церкви, датированной второй половиной XI в., был наделен трехчастным наосом, коротким трансептом и апсидой с полукруглым завершением (ил. 3).

Как и в соборе Св. Лаврентия, в Виборгском храме, была построена сводчатая крипта в виде вытянутого прямоугольника, поддерживаемого шестью опорами. От Лундского прообраза с богато украшенной апсидой на востоке и изобилием декоративных элементов храм в Виборге отличается простотой планировочной структуры и сдержанным оформлением. Свойственный Виборгскому собору аскетизм и брутальность во многом продиктованы строительным материалом: «с трудом поддающийся обработке гранит — предопределил сдержанное расчленение наружных стен строгими по формам и скупыми по профилировке лопатками и карнизами» [6, р. 473]. Среди датских храмов собор в Виборге выделяется многобашенной структурой, отсылающей к немецким прототипам, скорее всего, к собору в Шпайере. Интерьер Виборгского храма, в отличие от собора в Лунде, имел трехчастную пла-

связано с деятельностью архиепископа Абсалона.

⁴ После крупного пожара в 1720-е гг. собор Девы Марии в Виборге был значительно разрушен. В XIX в. сохранившиеся детали храма были уничтожены, а на месте собора была возведена новая церковь, планировка которой вторила средневековому оригиналу.



Ил. 3. Собор Девы Марии в Виборге. Западный фасад. Современный вид. 2011.



Ил. 4. Собор Девы Марии в Риббе. Современный вид. 2017.

нировку с центральной аркадой, трифорием и рядом клерестория.

В первой половине XII в. на территории Дании был возведен еще один каменный собор — храм Девы Марии в Риббе, — структура которого также напоминает собор Св. Лаврентия в Лунде: трехнефная базилика с трансептом и высокой апсидой на западе (ил. 4).

Как в Лундском храме, собор в Риббе был лишен башен на западном фасаде и над средокрестием⁵. Трехчастная структура восточной части и ее оформление, с одной стороны, отсылают к Лундскому прототипу, с другой стороны, подтверждает возможное влияние немецкого зодчества — собора в Шпайере. Связь с Рейнским регионом прослеживается не только на уровне планировочной структуры и декора, но и технических характеристик собора: в отличие от других храмов, собор в Риббе был построен из вулканического туфа, привезенного из Рейнской области.

Кратко рассмотрев строительные этапы, конструктивные и стилистические особенности трех датских храмов, необходимо определить их значение в истории норвежского соборного зодчества. Благодаря оформлению Лундского архиепископства город Лунд становится одним из крупных религиозных центров на Скандинавском полуострове, а архитектура главного храма определенным образом повлияла на развитие культового строительства в других диоцезах. «Следы» лундской архитектуры в той или иной степени прослеживаются в каменном зодчестве разных норвежских регионов, в том числе удаленных от датского архиепископства — Бергене и Ставангере.

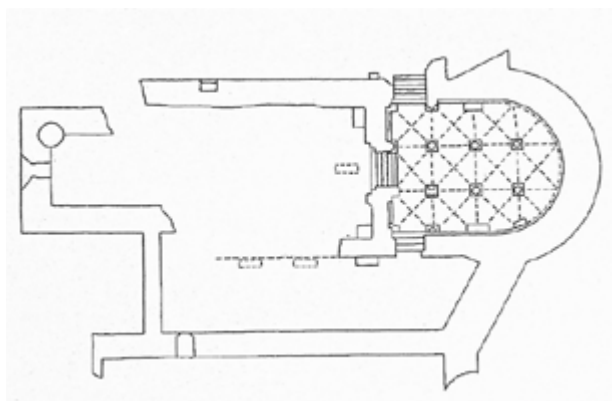
Несмотря на географический фактор, в церковном зодчестве Бергена наблюдаются черты датской архитектуры. Согласно исследованиям, в 1120–1160-е гг. над строительством каменных храмов в Бергене трудились

мастера из Лунда [7, р. 49]. В круг памятников, построенных в это время, относится церковь монастыря Мункелив, посвященная Св. Михаилу (ил. 5).

Аббатство было возведено по приказу короля Эйстейна I Магнуссона около 1110 г. [8, р. 554]: «Он велел построить Церковь Микьяля. Это была самая великолепная из каменных церквей» [9, с. 487]. Во время Реформации монастырь был разрушен, однако обнаруженные фрагменты церкви позволяют осуществить сравнительный анализ и сделать предварительные выводы. Согласно реконструкции, основанной на археологических материалах, планировка церкви представляла собой однефный наос с полукруглым завершением восточного конца. Привлекает внимание структура крипты — вытянутый прямоугольник с шестью опорными столбами и крестовым перекрытием сводов. Двенадцать пилястр, которые, вероятно, располагались по периметру стен [10, р. 151], усиливают введенный опорами ритм вертикалей и подчеркивают статичность всей композиции. В связи с отсутствием аналогичной структуры в храмовом зодчестве Норвегии следует обратиться к архитектуре Скандинавского полуострова. Результаты сравнительного и стилистического анализов показывают, что возможным прототипом для этой части сооружения мог стать собор Св. Лаврентия в Лунде: в датском храме, равно как в норвежской церкви, используется зальный тип крипты, поддерживаемый шестью опорами.

Влияние со стороны датской архитектуры — собора Св. Лаврентия — обнаруживаются при изучении скульптурного декора храма Св. Михаила. Найденные во время раскопок фрагменты аттического профиля, коринфских капителей и слепой аркатуры [10, р. 151–152] во многом напоминают аналогичные элементы в кафедральном храме в Лунде. Сохранившиеся в норвежской церкви скульптурные детали с растительным орнаментом выделяются прежде всего простотой и более грубой обработкой материала: листья

⁵ Башни на западном фасаде храма Девы Марии в Риббе были построены в XIII в.



Ил. 5. Церковь Св. Михаила в монастыре Мункелив в Бергене. XII в. План-реконструкция Н. Николайсена. 1860. Масштаб 1:500.

аканта менее проработаны, в то время как в Лундском храме аналогичные элементы отличаются большей живописностью и пластичностью форм. Прямая связь с датским храмом также подтверждается наличием единой композиционной структуры некоторых капителей, обнаруженных в храме Св. Михаила в Бергене. Перечисленный скульптурный декор, используемый в соборе Св. Лаврентия в Лунде, как известно, является результатом работы приглашенных мастеров из Ломбардии и долины Рейн.

К числу архитектурных памятников Бергена, отмеченных печатью датского зодчества, относится церковь Девы Марии, построенная в 1140–1180 гг. (ил. 6).

Планировка храма — трехнефная базилика с повышенным центральным нефом и пониженными боковыми, а также квадратным хором и двумя башнями на западе — выделяла его на фоне остальных культовых построек города. Трехчастная структура церкви — единственная среди приходских храмов в Бергене XII в. — отсылает к главному городскому собору, посвященному Христу. При внимательном изучении технических особенностей, конструктивных и декоративных элементов, использованных в приходской церкви, становится очевидным, что Бергенский храм имеет много общего с собором в Лунде. Во-первых, привлекает внимание каменная кладка, выполненная из больших квадратов, которая также встречается в Лунде [11, р. 8]. Во-вторых, фасады приходской церкви украшены арочными поясками, напоминающими датские соборы, в том числе кафедральный храм Св. Лаврентия. В-третьих, углы церкви Девы Марии, равно как в Лундском храме, отмечены выступающими пилястрами с профилированной базой, а цоколь выделен небольшим профилем, проходящим по периметру всего здания [11, р. 8] (ил. 7).

Открытым остается вопрос, связанный с истоками появления двубашенного западного фасада в церкви Девы Марии. Во второй половине XII в. из трех рассматриваемых нами датских соборов только храм в Виборге был наделен двумя башнями на западе. В его образе, в отличие от остальных кафедральных храмов, более отчетливо проявилась идея романской многобашенности. Следов, указывающих на непосредственное



Ил. 6. Церковь Девы Марии в Бергене. Современный вид западного фасада. Фото автора. 2015.



Ил. 7. Церковь Девы Марии в Бергене. Фрагмент южной стены. 1140–1180 гг. Фото автора. 2015.

влияние этого храма, обнаружить не удалось, однако мы не исключаем эту возможность.

Влияние датского соборного зодчества XII столетия обнаруживается при внимательном изучении декоративных деталей, сохранившихся на месте кафедрального храма Христа в Бергене⁶. Во время археологических исследований на территории городского собора были найдены фрагменты аркатурного пояса, который используется во многих приходских и мона-

⁶ Собор Христа был построен в последней четверти XI в. Во время Реформации храм был полностью разрушен и не восстановлен.



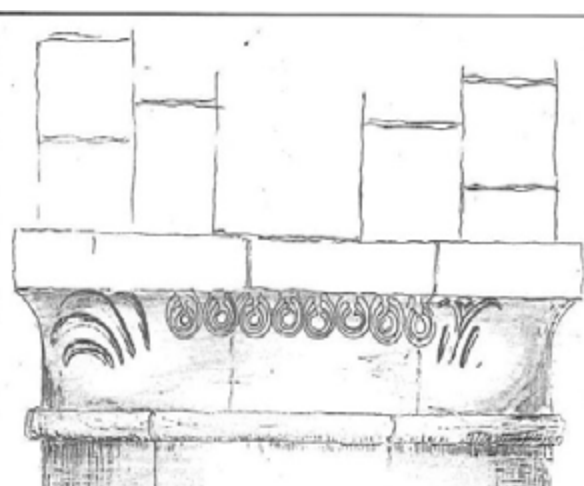
Ил. 8. Собор Св. Свитуна в Ставангере. Современный вид центральной аркады. Фото автора. 2013.

стырских церквях Бергена — в упомянутой церкви Девы Марии, а также в храмах Св. Николая аббатства Ноннесетер и Св. Михаила монастыря Мункелив. Аркатурный фриз на фасадах — довольно распространенный способ декорирования стен, встречающийся в трех датских храмах, из чего мы можем сделать предварительное заключение, что лундские мастера принимали участие не только в строительстве монастырских церквей Бергена, но и кафедрального храма.

Отголоски немецкого и ломбардского зодчества в той или иной степени прослеживаются в архитектуре Ставангерского диоцеза — кафедральном храме Св. Свитуна (ил. 8).

Прежде всего отметим аттический профиль, использованный в оформлении опор центральной аркады, а также рельефы в виде пальметт в капителях, которые, согласно исследованию Г. Фишера, указывают на влияние рейнской архитектуры [12, р. 36]. Появление «немецких» элементов и конструкций обуславливаются деятельностью лундских мастеров, работавших в Бергене в 1120–1160-е гг., которые, по нашему мнению, прибыли в Ставангер по нескольким причинам. Во-первых, этому способствовала территориальная близость двух епархий, а, во-вторых, подчиненное положение Ставангера, которое сохранялось вплоть до основания диоцеза: этот регион долгое время входил в состав Бергенской епархии. Наконец, в-третьих, два кафедральных храма являют подобную типологическую структуру. Они становятся центральными памятниками, благодаря которым в Западной Норвегии развивается базиликальный тип церкви.

В то же время в системе декора храма Св. Свитуна встречаются сюжеты, которые прямым образом указывают на влияние датского зодчества. В этой связи стоит упомянуть рельеф в капители центральной



Ил. 9. Собор Христа в Хамаре. Капитель. XII в. Рисунок К. Линдмана.

аркады, изображающий борьбу человека со львом. Примечательно расположение фигур: главные герои сцены стоят отдельно друг от друга и расположены на разных сторонах капители, а не на одной из них. Такая композиция, по мнению Е. Холер, является характерной чертой ютландской скульптуры XII столетия, сложившейся под влиянием ломбардского искусства [13, р. 28]. Кроме того, согласно исследованию Е. Холер, изображения зверей в медальонах, использованные в оформлении капители собора в Св. Свитуна, часто встречаются в Ютландии [13, р. 28]. Ярким примером, в котором представлен этот мотив, является Лисбьергский антепендиум, состоящий из двух частей, одна из которой датирована 1150–1200 г.

Если в Западной Норвегии отголоски датского соборного зодчества обнаруживаются во многих каменных культовых сооружениях, то в восточной части страны влияние датской архитектуры весьма ограничено. Главными памятниками этого региона, повлиявшими на развитие каменного храмостроительства, стали соборы Св. Халльварда в Осло и Христа в Хамаре. В силу фрагментарной сохранности памятников исследование датского компонента в храмовой архитектуре Вика носит неполный характер. Однако на примере сохранившихся материальных свидетельств можно сделать предварительные выводы о влиянии датского храмового зодчества на развитие архитектуры Вика.

Связь Юго-Восточной Норвегии с датским королевством обуславливается прежде всего географическим фактором и историческими предпосылками. Регион Вик, расположенный в непосредственной близости от Дании, являлся стратегически важной территорией для обоих государств, что, безусловно, отразилось на его истории: в X столетии сменяемость власти была очень быстрой. Известно, что по указу датского короля Харальда Синезубого (930-е — 986) в Вик были отправлены миссионеры для обращения местного населения в новую веру [9, с. 132]. Окончательное включение этой территории в состав Норвегии осуществилось в конце X — начале XI в. Однако

вторжения датчан на территорию Вика отмечаются в более позднее время.

Исследование архитектурных особенностей храмового зодчества Вика приводит к выводу о том, что типология и система декора соборов Норвегии тесным образом связаны с зодчеством «школы Хирзау»⁷. Став одним из главных бенедиктинских монастырей в Германии, аббатство Хирзау оказало заметное влияние на развитие каменного культового зодчества страны, что в итоге привело к появлению региональной архитектурной школы, черты которой встречаются в других странах, в том числе в Норвегии. Вопрос об истоках появления определенных особенностей немецкого зодчества в норвежских храмах до сих пор остается открытым в силу неполной сохранности памятников и отрывочных сведений в письменных источниках. В то же время анализ трех культовых построек средневековой Дании показал, что они были построены с ориентацией на немецкие образцы — прежде всего храм в Шпайере. Кроме того, известно, что в строительную артель собора в Лунде входили мастера, прибывшие из немецких земель. Нам думается, что несмотря на отсутствие «следов», указывающих на прямое воздействие Лундской архитектуры на развитие каменного зодчества Юго-Восточной Норвегии, собор Св. Лаврентия мог стать проводником, связавшим немецкое зодчество с норвежским искусством этого региона.

Черты «рейнско-ломбардской»⁸ стилистики отмечаются при изучении декоративных деталей норвежских храмов. Прежде всего стоит обратить внимание на использование профилированного цоколя, получившего широкое распространение в каменном культовом зодчестве Юго-Восточной Норвегии. Многие приходские церкви, равно как кафедральные храмы Вика, были наделены этой особенностью. В контексте внешних влияний нельзя не отметить рельефы в капителях храма Христа в Хамаре, напоминающие пальметты (ил. 9). Характер оформления декоративных деталей существенно выделяется на фоне лундских и, шире, ломбардских примеров простотой форм и значительным упрощением образов.

Проведенное исследование позволило выявить связь между норвежским храмовым зодчеством и датской соборной архитектурой XII столетия. Храмы, построенные в Лунде, Рибе и Виборге, в той или иной степени оказали влияние на развитие каменных церквей средневековой Норвегии. Лаконичность,

⁷ «Школа Хирзау» — отдельное явление в истории немецкой архитектуры второй половины XI–XII в., связанное с деятельностью бенедиктинского монастыря в Хирзау.

⁸ В скандинавской историографии под термином «рейнско-ломбардский стиль» подразумевается совокупность деталей и архитектурных особенностей, свойственных рейнской и ломбардской школам, которые проявились в определенных памятниках.

свойственная стилистике декоративного оформления собора в Шпайере, строгая моденатура и монументальность архитектурного образа во многом повторяются в датских церквях.

При этом анализ показал неравномерное воздействие датской архитектуры в разных норвежских диоцезах. Активная деятельность мастеров, имевших представление о датском зодчестве, отмечается в Западной Норвегии. В церквях, расположенных в Бергене, встречаются как конструктивные, так и скульптурные детали, отсылающие к датским храмам. В Ставангере заимствования отмечаются на уровне декора. Связь Бергена с Данией обуславливается историко-культурными предпосылками, в частности, в исследованиях отмечается, что епископы из Бергена довольно часто приезжали в Лунд [14, р. 95]. В этой связи ключевым памятником становится собор Св. Лаврентия в Лунде, архитектура которого, с одной стороны, показывает влияние ломбардской традиции, а с другой — немецкого зодчества.

В Юго-Восточной Норвегии влияние датского зодчества менее очевидно, однако оно выражено в использовании определенных декоративных деталей. Кроме того, предполагается, что благодаря воздействию датской архитектуры в зодчестве этого региона появились черты, свойственные немецкой традиции — прежде всего монастырскому строительству. Таким образом, датские соборы выступили в качестве проводников нового художественного языка, позволившего сформировать особый образ каменных храмов Норвегии.

Список литературы:

1. *Paulsson T.* Scandinavian Architecture. Buildings and Society in Denmark, Finland, Norway, and Sweden from the Iron Age until Today. London: Leonard Hill Books, 1958. 256 p.
2. *Bumpus T. F.* The Cathedrals and Churches of Norway, Sweden and Denmark. London: T. Werner Laurie, 1908. 347 p.
3. *The Cambridge History of Scandinavia.* Vol. 1 / ed. by K. Helle. Cambridge: Cambridge University Press, 2003. 872 p.
4. *Lidén H.-E.* Mariakirken: Romansk Kirkebygningkunst i Bergen: en Undersøkelse av Kirkebygningvirksomheten i Bergen i 1100 — Årene med Utgangspunkt i Mariakirken. Bergen: Det Hanseatiske Museum, 1961. 134 s.
5. *Cinthio E.* Lunds domkyrka under romansk tid: akademisk avhandling. Lund, 1957. S. 166.
6. Всеобщая история искусств. Искусство Средних веков. Т. 2. Кн. 1 / ред. коллегия: Б. В. Веймарн [и др.]. М.: Искусство, 1960. 509 с.
7. *Lidén H.-E.* Kirkearkitektur By-Land // By og Land i Middelalderen. Onsdagskvelder i Bryggens Museum IX. 1994. pp. 44–63.
8. *Ommundsen Å.* Nonneseter i Bergen — eit benediktinarkloster // Historisk tidsskrift. 2010. Vol. 3. S. 547–571.
9. *Снорри Стурлусон.* Круг Земной. М.: Науч.-изд. центр «Ладомир»-Наука, 1995. 685 с.
10. *Lidén H.-E., Magerøy E. M.* Norges Kirker. Bergen. Bind I. Oslo: Gyldendal Norsk forlag, 1980. 179 p.

11. *Lidén H.-E.* Mariakirken i Bergen. Bergen: Mangschou, 2000. 62 p.
12. *Fischer G.* Domkirken i Stavanger. Kirkebygget i Middelalderen. Oslo: Dreyer, 1964. 87 s.
13. *Hohler E. B.* The Capitals of Urnes Church and Their Background. // *Acta Archaeologica*. 1975. Vol. 46. 786 p.
14. *Lidén H.-E., Magerøy E. M.* Norges Kirker. Bergen. Bind III. Oslo: Land og kirke, 1990. 381 p.

K. E. Chemezova

One's Mind gallery

191186 Russia, Saint-Peterburg, Svedsky ave., 2

THE ROLE OF DANISH ARCHITECTURE IN THE DEVELOPMENT OF STONE CHURCHES IN NORWAY IN THE 12TH CENTURY

The article deals with the issue related to the influence of Danish cathedrals built in Lund, Viborg and Ribe in the 12th century on the development of stone church architecture in four Norwegian cities: Bergen, Oslo, Hamar and Stavanger. The analysis showed the uneven impact of Danish architecture in different Norwegian dioceses. The active work of craftsmen with knowledge of Danish architecture is noted in Western Norway — Bergen and Stavanger. In Southeast Norway, the connection with Danish architecture is less obvious, but we note a significant influence of Danish architecture in the spread of foreign features in Viken.

Keywords: Scandinavian art, Danish cathedral, medieval architecture, Norwegian churches, Norwegian architecture.

References

1. Paulsson T. *Scandinavian Architecture. Buildings and Society in Denmark, Finland, Norway, and Sweden from the Iron Age until Today*. London: Leonard Hill Books, 1958. 256 p.
2. Bumpus T. F. *The Cathedrals and Churches of Norway, Sweden and Denmark*. London: T. Werner Laurie, 1908. 347 p.
3. *The Cambridge History of Scandinavia*. Vol. 1 / ed. K. Helle. Cambridge: Cambridge University Press, 2003. 872 p.
4. Lidén H.-E. *Mariakirken: Romansk Kirkebygningskunst i Bergen: en Undersøkelse av Kirkebygningsvirksomheten i Bergen i 1100 — Årene med Utgangspunkt i Mariakirken*. Bergen: Det Hanseatiske Museum, 1961. 134 p.
5. Cinthio E. *Lunds domkyrka under romansk tid: akademisk avhandling*. Lund, 1957. p. 166.
6. *Vseobshchaya istoriya iskusstv. Iskusstvo Srednih vekov. V. 2. Book 1* /ed. B. V. Vejrnar and others. M.: Iskusstvo, 1960. 509 p. (in Rus).
7. Lidén H.-E. *Kirkearkitektur By-Land // By og Land i Middelalderen. Onsdagskvelder i Bryggens Museum IX*. 1994. pp. 44–63.
8. Ommundsen Å. *Nonneseter i Bergen — eit benediktinarkloster // Historisk tidsskrift*. 2010. Vol. 3. pp. 547–571.
9. Snorri Sturluson. *Krug Zemnoj. M.: «Ladomir»-Nauka*, 1995. 685 p. (in Rus).
10. Lidén H.-E., Magerøy, E. M. *Norges Kirker*. Bergen. Bind I. Oslo: Gyldendal Norsk forlag, 1980. 179 p.
11. Lidén H.-E. *Mariakirken i Bergen*. Bergen: Mangschou, 2000. 62 p.
12. Fischer G. *Domkirken i Stavanger. Kirkebygget i Middelalderen*. Oslo: Dreyer, 1964. 87 p.
13. Hohler E. B. *The Capitals of Urnes Church and Their Background. // Acta Archaeologica*. 1975. Vol. 46. 786 p.
14. Lidén H.-E., Magerøy E. M. *Norges Kirker*. Bergen. Bind III. Oslo: Land og kirke, 1990. 381 p.

ФИЛОЛОГИЯ

УДК 821.133.1.05

DOI 10.46418/2079-8202_2022_2_14

С. Г. Горбовская¹, Т. В. Нужная²¹Санкт-Петербургский государственный университет
199034, Санкт-Петербург, Университетская наб. 7–9²Российский государственный гидрометеорологический университет
195196 РФ, Санкт-Петербург, Малоохтинский пр., 98

ПОЭТИКА «ТРАНСМУТАЦИЙ» ОБРАЗА «МИСТИЧЕСКОЙ РОЗЫ» В ЕВРОПЕЙСКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ ОТ СРЕДНИХ ВЕКОВ ДО XX ВЕКА. ЧАСТЬ 2

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

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

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

Нюансы мистицизма розы в XVII–XVIII вв.

В XVII в., в связи с возникновением многочисленных мистических орденов, появляется такой феномен, как язык для посвященных в культовые и символические тайны этих орденов. Речь идет о разных вариантах масонских и розенкрейцеровских тайных обществ. Имели место тайные общества, берущие основания в рыцарских орденах времен Крестовых походов (мальтийские, тамплиеры, францисканцы и т. д.) Безусловно, различные тайные общества существовали и в более ранние времена, но в данный период это явление становится массовым. В любом крупном городе Европы обязательно присутствовали те или иные ложи. Тексты, связанные с деятельностью этих обществ, нередко сопровождающиеся аллегорическими рисунками, представляли собой шифровки. Только посвященный в символизм того или иного ордена мог прочесть подобную шифровку. Без знания ключей чтение такого текста не имеет смысла. Роза, безусловно, не была исключением в тайном символизме этих рисунков и текстов. Она изображалась на гербах, входила в тайный символизм иконологий. Чтобы понять смысл данных знаков, нужно было стать посвященным и знать точные ключи. Порой таинственность, зашифрованность розы переносились и в светскую поэзию.

Самым знаменитым изображением розы в тот период является многолепестковая роза на кресте — символ тайного общества Розы и Креста. В третьем манифесте розенкрейцеров «Химическая свадьба» («*Chymische Hochzeit Christiani Rosencreutz anno 1459*», 1616) [1] (впервые издано в Страсбурге, автором называл себя богослов Иоганн Валентин Андреэ) две белые розы и четыре красные украшают шляпу С. Р. С. и затем он отдает эти четыре розы Вирго Люцифере. И эти цветы применяются в общем алхимическом процессе. Мистицизм розы в шифровках тайных обществ связан с христианской символикой, каббалистической, пифагорейской, платонической и т. д., обозначает, как и в предыдущие эпохи, нечто крайне возвышенное: Истину, Бога, Церковь, Дух и т. д.

Как известно, в XVIII в. в европейской литературе большую роль играет научный аспект. Создаются и публикуются всевозможные энциклопедии и словари. Самая известная — Энциклопедия Даламбера и Дидро. Большой популярностью пользуется «Естественная история» Ж.-Л.-Л. де Бюффона («*Histoire Naturelle*», 1749–1789). В этом строго научном жанре, казалось бы, не должно найтись места для мистического восприятия цветов, за которыми наблюдает писатель-естествоиспытатель той эпохи. Тем не менее

такие примеры встретить можно. В «Этюдах о природе» Ж.-А. Бернарден де Сен-Пьера есть фрагмент, посвященный розе. На первый взгляд речь идет о простом описании этого растения, но, все же, автор отклоняется от строгого научного стиля и вспоминает его символическую связь с вечными религиозными и мистическими ценностями. Бернарден де Сен-Пьер называет это растение подарком Провидения человеку и признается, что предпочитает живые цветы — цветам из гербариев: «Кто может узнать в засушенной розе королеву цветов? Чтобы она стала, одновременно, символом любви и философии, необходимо увидеть, как, выглядывая из расщелины влажной скалы, она блестит среди зеленой листвы, как легкий ветерок раскачивает ее на стебле, усеянном шипами...» (Перевод наш. — С. Г.) («*Qui est-ce qui peut reconnaître dans une rose sèche la reine des fleurs? Pour qu'elle soit à la fois un objet de l'amour et de la philosophie, il faut la voir lorsque, sortant des fentes d'un rocher humide, elle brille sur sa propre verdure, que le zéphyr la balance sur sa tige hérissée d'épines...*») [2. С. 9–10] Данный отрывок очень ясно иллюстрирует типичную атрибутивную символику «мистической розы»: куст, цветок и шипы, также фигурирует понятие «королевы цветов», «цветка цветов», то есть нечто возвышенного, того, что находится над всем. Бернарден де Сен-Пьер, как естествоиспытатель, показывает, что роза занимает самое высокое место не только в философии, но и в иерархии (или номенклатуре) цветов.

Образ розы в XIX веке

На рубеже XIX — XX вв. происходят коренные изменения в репрезентации художественного образа. Точнее, зарождается новая парадигма образа, в основе которого заложено отсутствие точной семантики. Не многозначность, а именно отсутствие каких-либо ключей. Методологией подобного образа становится переход от диегезиса к мимесису, то есть указание на образ, его объявление без каких-либо пояснений, а порой и с вопросом — Что это такое? Одним из первых образцов такого образа-символа стал «голубой цветок» из незавершенного романа Новалиса «Генрих фон Офтердинген» (1800) [3]. Новалис, намеренно или ненамеренно, нигде точно не пояснил, что имел в виду под «голубым цветком». Сам Генрих в романе только спрашивает: «что такое голубой цветок?» и ответа не находит. Возможно, в силу того, что роман не закончен, Новалис не успел дать подробные объяснения. Некоторые объяснения даны Людвигом Тиком, но факт остается фактом — «голубой цветок» — это загадка, тайна, недосказанность. Многие литературоведы (Н. Я. Берковский, Б. Г. Реизов, В. Б. Микушевич, А. Л. Вольский) предлагают свои характеристики данного образа, пытаются понять, что он обозначает. Но, по сути, любые предположения ведут к рождению лишь еще большего числа версий. Потенциальная абстрактность образа — в его гипонимии, а также в том, что он есть метафора — слитое воедино существительное и колоронимическое прилагательное. С немецкого

слово «Blume» переводится не только как «цветок», но и как «поверхность воды». Слово «blau» переводится не только как «голубой», но и «синий». То есть эффект множественности семантик заложен в самой конструкции образа. Эта иррациональность семантики повлияет на образную систему XIX и XX веков [4].

Однако одно остается бесспорным — голубой цветок — это символ чего-то крайне возвышенного, связанного с космосом, с небом (от его ночной цветовой гаммы до утренней и дневной). Это новый вариант «мистической розы». Вариант крайне абстрактный, но узнаваемый. Новалис был мистиком. В романе «Генрих фон Офтердинген» в главе, где Клингсор исполняет свою песню, он вводит текст, имитирующий мистический манифест, нечто напоминающее «Химическую свадьбу». Ключей, расшифровывающих символику, в романе нет. Многие исследователи отмечают интерес Новалиса к мистицизму Якоба Бёме, к софиологии, к различным демиургическим теориям и т. д. «Голубой цветок» чаще всего называют символом Души мира.

Для немецких романтиков, в частности для Новалиса, Средневековье и средневековая литература становятся богатым источником обращений: к сюжетам, мотивам, символам. Романтики активно использовали и интерпретировали мифологические и сказочно-фольклорные сюжеты, библейские мотивы, исторический и научный материал [5. С. 7]. Большое значение романтики предают древнему мифу [6]. Многие сюжеты средневековых поэм, романов, героических произведений были связаны со всевозможными жанрами народного, анонимного, безличного творчества. Интерес они испытывали и к восприятию средневековых авторов религиозных сюжетов: из Библии, Священного писания, различных апокрифов, панагирической литературы и т. д. Образ «мистической розы» очень гармонично вписывается в общее романтическое восприятие древних символов. Подобие «голубого цветка» Новалиса встречается в более поздней немецкой романтической литературе (Й. фон Эйхендорф стихотворение «Die Blaue Blume»), а также в английском романтизме: «желтый цветок» У. Вордсворта, цветок из сна у С. Т. Кольриджа в стихотворении «Что если...» («*Ah, what then?*»).

В литературе XIX в. появляется много вариантов трансформированной «мистической розы». Один из самых оригинальных приемов трансфигурации в этот период — минимальный размер фитонима. Подобная трансмутация обнаруживается в творчестве В. Гюго, Ж. де Нерваля и Т. Готье. На этот раз речь идет о маленьком цветке, растущем в горах. У Гюго речь идет о маргаритке или ромашке, растущей на земле, но, соединенной с космосом, с далекой звездой. Гюго называет ее «сестрой звезды» [7. pp. 232] или отражением светила. Глядя на этот цветок, человек словно бы соединяется с космосом. У Гюго этот образ связан с интересом к образу Аполлона или Феба, со знаменитой церемонией поклонения Солнцу на вершине Собора Парижской богородицы. У Нерваля идет речь о незабудке, связанной не только с космосом (она растет высоко в горах), но и за счет одинакового во всех языках наименования

этого цветка (на латинском *myosotis*) и почти во всех языках в виде риторической фигуры, означающей «не забывай меня» [8. pp. 199]. Для Нерваля идея соединения мира, культурной глобализации была одной из основополагающих. М. Пастуро, анализируя знаменитый сонет Нерваля «*El desdichado*» [9. pp. 317–325], усматривает в образе «цветка дорогого моему сердцу» реплику образа розы из поэзии немецких миннезингеров, а именно из цикла, вошедшего в «Манесский кодекс». То есть усматривается связь с мистической розой из средневековой лирической поэзии. Наконец, у Готье появляется «Маленький розовый цветок» [10. pp. 109] — тоже на высокой горе под открытым небом. Идея образа объединяет вариант Гюго и Нерваля: соединение с космосом, объединение мира, Красоты мира и т. д. Допустимо сравнить этот вариант небесной розы с ноуменом Канта или монадой Шеллинга. Это нечто малое, что объединяет всеобщее, это нечто неизвестное, заключающее в себе бесконечную глубину идей и смыслов. Малое-неизвестное, в котором скрыта истина или первопричина.

В конце XIX в. и на рубеже XIX–XX вв. образ «мистической розы» снова был очень актуальным. С одной стороны, это было связано с интересом к неоромантизму или, наоборот, критикой романтизма, с другой же стороны, с активной деятельностью различных окултных обществ, некоторые из которых имели прямое отношение к литературе и изобразительному искусству.

Пример критического восприятия «голубого цветка», как символа нечто возвышенного, но недостижимого (то есть романтического идеализма), встречается в поэзии Редьярда Киплинга, в его стихотворении «Синие розы» («*Blue Roses*», 1890). Рыцарь сетует на то, что поиски синей розы забрали почти всю жизнь. За это время Прекрасная дама умерла. А он мог дарить ей красные и белые розы и быть рядом с ней. «Голубой цветок» подвергается критике в романе О. Мирбо «Дневник горничной» (1900). В пьесе Леси Украинки «Голубая роза» («*Блакитна троянда*», 1908), наоборот, героиня тоскует по утраченным романтическим идеалам. Она сама (в глубине души) становится тем рыцарем, которого больше нет в окружающих ее мужчинах. Таким образом, мистическая роза либо становится предметом злой иронии, либо констатируется утрата ее, как символа возвышенного идеала.

Но, тем не менее, образ «мистической розы» очень активен в литературе, связанной с окултными учениями и возрождением розенкрейцства в ту эпоху. Примеры возрождения «мистической розы» встречаются в творчестве Жозефа Пелладана, создателя общества «Роза+Крест», Александра Блока (пьеса «Роза и крест», 1912–13), в творчестве нобелевского лауреата У. Б. Йейтса. Идет ли речь о стихотворениях, появившихся в 1892 г. под названием «Роза», или о повестях, собранных в 1897 г. в сборник «Таинственная Роза», но один и тот же символ служит выражению культа вечной Красоты. Сюда следует добавить и очень рано заинтересовавший поэта оккультизм, что отражено, например, в стихотворении «Горная могила», — дани

уважения Розенкрейцу, основателю ордена Розы и Креста: «Ликуйте все, в ком честь еще жива./Сегодня розам место на столе!/Гул водопада заглушил слова:/Отец наш Розенкрейц лежит в земле» (Пер. Р. Дубровкина). Образ розы объединяет в этот исторический период и художников. В начале XX в. прошли две знаменитые выставки «Голубая роза» и «Красная роза».

Образ розы в XX веке

«Мистическая роза» в литературе XX в. отличается индивидуальным или крайне субъективным авторским исполнением. Каждый пример — это явление. Прежде всего стоит назвать розу из стихотворения «Священная Эмили» (1913) Гертруды Стайн: «Роза это роза это роза это роза». Данный символ говорит о множественности семантик розы, о ее долгой истории, о ее разных вариациях. Допустимо здесь вспомнить и уже процитированную фразу У. Шекспира «Что имя? Роза пахнет розой...» Даже если розу обозначить иным именем, она все равно останется розой. Связь с древней «Песней Песни» у Стайн очевидна: она — во множественности семантик и, одновременно, в явном намеке на особое, наивысшее положение розы (как символа и как цветка).

Еще одна «мистическая роза» принадлежит перу Антуана де Сент-Экзюпери. Роза с далекой планеты Маленького Принца. Принц сначала не знал, что заботится именно о розе, называл ее именем «цветок». Только спустя долгое время он проник в сад роз и был разочарован, что его цветок — это всего лишь роза. Затем он понял, что она не просто роза, а только его роза. Другой такой нет. У Экзюпери чувствуется, одновременно, и связь с «Песней Песни» (цветок, который потом был назван розой), и со свойственным XX веку индивидуализмом — это не просто роза, а роза Маленького принца. Но, тем не менее — она где-то там, на далекой планете, она и теперь символизирует нечто высокое, далекое, сокровенное, возможно, и недостижимое. Она, бесспорно, один из вариантов «мистической розы».

Еще одной версией мистической розы в литературе XX в. можно назвать мистерию розы в романе Жана Жене «Чудо о Розе» («*Miracle de la rose*», 1946) [11]. Она появляется как удивительное свечение, фантазмагория, сон. Она дает возможность герою, заточенному в тюрьму, почувствовать себя немного свободнее. Жене соединяет образ «мистической розы» с легендой «чуда о розе»: легенда повествует о женщине, скрывающей от скупого мужа, кормление бедных хлебом; она носила корзину с розами, под которыми был спрятан хлеб. У Жене под бедными и убогими подразумеваются заключенные. Благодаря свечению, исходящему от розы, герой Жене понимает, что тюремные стены — лишь иллюзия. Для души человека нет никаких преград. Рано или поздно он соединится с чем-то иным, неведомым. Намеком на это соединение является фотография танцора балета В. Нижинского в костюме розы из знаменитого балета М. Фокина. Балет был поставлен, как известно, по сюжету стихотво-

рения Т. Готье «Фантом розы». Увядшая, мертвая роза у Готье соединяет в своем образе всю историю розы: от Шумера, от «Песни Песней» до наших дней. Она высвобождается из своего тела розы и становится духом. Для Жене эта роза символизирует веру в освобождение, это символ свободы не только за пределами тюрьмы, но и за пределами тела, своей земной личины. Роза у Жене, как у средневековых алхимиков, как у Данте, представляет собой огненное свечение. Фигуру Прекрасной Девы у Жене замещает приговоренный к смертной казни юный Аркамон. Жене мечтает о нем как о чем-то недостижимом. Он есть фантазмагория. Жене придумывает себе его образ, ибо он не может его видеть, с ним общаться. Но Аркамон занимает все его мысли. Ведь он недостижим, а значит — он прекраснее остальных. Мистерия Розы у Жене соединяет в себе и розу из «Романа о розе» и Небесную розу из «Божественной комедии». С одной стороны — она есть свечение, но с другой — Жене и тюремщики видят, как свечение превращается в куст розы с множеством прекрасных бутонов. Таким образом, Аркамон объединяет и куртуазный, божественный образ возлюбленной, и второй — в духе Жана де Мёна — вариант сладострастной Венеры. Или, скорее, в данном случае, обращение к истории взаимоотношений Ахилла и Патрокла или Аполлона и Гиацинта. В случае с розой Жене дело идет о метаморфозе — превращении Аркамона в мистическую розу. А также превращении условной, символической Беатриче из женской сущности в мужскую, а в самом Аркамоне (в представлении Жана) — из мужской в женскую.

Еще одним ярким обращением к мистицизму розы станет роман Умберто Эко «Имя розы» («Il nome della rosa», 1980) [12]. В действиях романа о розе нет ни слова, кроме самой последней строки: «Роза при имени прежнем, с нами мы впредь именами» («Stat rosa pristina nomine, nomina nuda tenemus.»). Главное ее место — в заглавии, означающем бесконечность и неопределенность. Это еще одна апелляция к давно забытым, а то и не раскрытым тайнам прошлого. Роза таит в себе множество загадок, первая из которых — в самом ее имени. Если обратиться к «Песне Песней», то первоначальное имя розы («цвет полевой») совсем не роза, а нечто никому не ведомое. Но, одновременно, она — все то многое, что подразумевает этот безымянный цветок.

Заключение

Итак, «мистическая роза» претерпевает трансмутации не только по цвету или виду растения, но и по сущности самого иносказания. Древний символ резко отличается от символа в «эпоху после Канта». Во времена «Песни Песней» священный цветок имеет название растения, которое сегодня трудно установить. Сложно установить и первоначальный символизм «цветка полевого и лилии долины». Символизмом, соотносенный с Богом, Церковью, Иисусом, Девой Марии, этот цветок из Ветхого завета наделяется лишь в период раннего христианства. В дальнейшем

он приобретает наименование «роза» и соотносится с целым рядом священных понятий (Дева Мария, Бог, Иисус, Дух). В позднем средневековье «мистическая роза» приобретает целый ряд коннотаций, связанных с символизмом алхимических братств, античной (греческой и римской) символикой и различных мистических орденов. В XIX в. этот символ становится крайне неопределенным, ассоциативным, а в XX в. — крайне субъективным, индивидуальным.

Меняются из века в век и видовые нюансы мистической розы. В Средние века — это цветок без названия, лилия, роза; в Ренессансе и новое время — роза; в XIX в. — абстрактный «голубой цветок», «желтый цветок», маленькие ромашка, незабудка, «розовый цветок» и многие другие варианты.

В литературе самых последних лет образ «мистической розы» тоже востребован. Речь идет о двух основных коннотациях: цветок, символизирующий великое прошлое человечества, старые ценности; мир как таковой, саму жизнь, все священное в мире.

К первому варианту можно отнести обращение к образу розы у Гертруды Стайн «Роза это роза, это роза, это роза» в романе американской писательницы Ванессы Диффенбах «Язык цветов» («The Language of Flowers», 2011). Символизм розы здесь связан именно со старыми ценностями, которые хочет вспомнить и восстановить героиня романа — Виктория. Также к первому варианту относится «маленький цветок», обнаруженный под толстым слоем штукатурки, цветок из прошлого, который несет в наш мир давно забытые ценности. Этот образ появляется в романе британской писательницы Али Смит «Как быть двумя» («How to be both», 2015).

Ко второму варианту относится белое стихотворение бельгийского поэта Филиппа Жаккотте «Этой ночью» («En cette nuit», 1990). Поэт описывает мир на пороге ядерной катастрофы или какого-то глобального коллапса, который может произойти в любой момент. Если «боги взорвут этот мир» [13. Р. 70], то он возродится в виде огромной розы. Мистическая роза — это сама жизнь. Она связывает нас с далеким прошлым. И она же дает надежду на продолжение.

Список литературы

1. *Андрез И. В.* Химическая свадьба/ Пер. с нем. *Ярин А. Я., Микушевич В. Б. М.*: Энигма, 2011. 288 с.
2. *Bernardin de Saint-Pierre H.* Etudes de la Nature. Paris: Fermin Didot Frères, 1859. 563 p.
3. *Новалис Генрих фон Офтердинген* Фрагменты. Ученики в Саисе. СПб: Евразия, 1995. 239 с.
4. *Горбовская С. Г.* Формирование художественного образа «голубой цветок» в мировой литературе XVII–XX вв.: от Жана де Лабрюйера к Раймону Кено // Вестник Томского государственного университета. Филология. 2018. № 54. С. 160–181.
5. *Нужная Т. В.* Природные образы в романе Ж. де Сталь «Коринна, или Италия» / Т. В. Нужная // Научный диалог. 2017. № 2. С. 115–126.
6. *Мелетинский Е. М.* Поэтика мифа. Серия «Исследования по фольклору и мифологии Востока». М.: Наука, 1976. 407 с.
7. *Hugo V.* Poésie. Paris: Hachette, 1909. P. 232.

- | | |
|--|--|
| <p>8. <i>Nerval G. Aurélia</i>. P.: Lachenal & Ritter, 1985. 160 p.</p> <p>9. <i>Pastoureau M. Le vegetal // Pastoureau M. Une histoire symbolique du Moyen Age occidental</i>. Paris: Seuil, 2004. pp. 317–327.</p> <p>10. <i>Gautier Th. Poésies complètes // Poésies diverses, poésies nouvelles et inédites, poésies posthumes</i>. Paris: G. Charpentier, 1889–1890. 369 p.</p> | <p>11. <i>Jenet J. Oeuvre complete</i>. Paris: Gallimard, 1951. V. 2. 406 p.</p> <p>12. <i>Эко У. Имя розы</i>. М.: Книжная палата, 1989. 496 с.</p> <p>13. <i>Jaccottet Ph. Chaier de verdure</i>. Paris: Gallimard, 1994. 198 p.</p> |
|--|--|

S. G. Gorbovskaia¹, T. V. Nuzhnaya²

¹Saint Petersburg State University
199034 Russia, St. Petersburg, University emb., 7–9

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

POETICS OF «TRANSMUTATIONS» OF THE «MYSTICAL ROSE» IMAGE IN EUROPEAN LITERATURE FROM THE MIDDLE AGES TO THE XX CENTURY. PART 2

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

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

References

- | | |
|--|---|
| <p>1. Andree I. V. <i>Himicheskaya svad'ba</i> / [Chemical Wedding] / Per. s nem. Yarin A. YA., Mikushevich V. B. M.: Enigma, 2011. 288 p. (in Rus.)</p> <p>2. Bernardin de Saint-Pierre H. <i>Etudes de la Nature</i>. Paris: Fermin Didot Frères, 1859. 563 p.</p> <p>3. Novalis Genrikh fon Ofterdingen. <i>Fragmenty. Ucheniki v Saise</i> [Genrih fon Ofterdingen. Genrih fon Ofterdingen. Fragmenty]. SPb: Evraziya, 1995. 239 p. (in Rus.)</p> <p>4. Gorbovskaia S. G. <i>Formirovanie hudozhestvennogo obraza «goluboj cvetok» v mirovoj literature XVII–XX vv.: ot Zhana de Labryujera k Rajmonu Keno</i> [Formation of the artistic image of the «blue flower» in the world literature of the 17th–20th centuries: from Jean de La Bruyère to Raymond Quenot blue flower] // <i>Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Filologiya</i>. 2018. № 54. pp. 160–181 (in Rus.)</p> <p>5. Nuzhnaya T. V. <i>Prirodnye obrazy v romane Zh. de Stal' «Korinna, ili Italiya»</i> [Natural images in the novel by J. de Stael «Corinna, or Italy»] // <i>Nauchnyj dialog</i>. 2017. № 2. pp. 115–126 (in Rus.)</p> | <p>6. Meletinskiy E. M. <i>Poetika mifa. Seriya Issledovaniya po fol'kloru i mifologii Vostoka</i> [The poetics of myth. Series «Studies on folklore and mythology of the East»]. M.: Nauka, 1976. 407 c.; Hugo V. <i>Poésie</i>. Paris: Hachette, 1909. p. 232 (in Rus.)</p> <p>7. Nerval G., Aurélia. P.: Lachenal & Ritter, 1985. 160 p.</p> <p>8. Pastoureau M. <i>Le vegetal // Pastoureau M. Une histoire symbolique du Moyen Age occidental</i>. Paris: Seuil, 2004. pp. 317–327.</p> <p>9. Gautier Th. <i>Poésies complètes // Poésies diverses, poésies nouvelles et inédites, poésies posthumes</i>. Paris: G. Charpentier, 1889–1890. 369 p.</p> <p>10. Jenet J. <i>Oeuvre complete</i>. Paris: Gallimard, 1951. V. 2. 406 p.</p> <p>12. Eko U. <i>Imya rozy</i> [Rose's name]. M.: Knizhnaya palata, 1989. 496 p. (in Rus.)</p> <p>13. Jaccottet Ph. <i>Chaier de verdure</i>. Paris: Gallimard, 1994. 198 p.</p> |
|--|---|

УДК 80

Г. В. Петрова

Институт русской литературы (Пушкинский Дом) РАН
199034 РФ, Санкт-Петербург, наб. Макарова, 4

ОБ ИЗДАТЕЛЬСКИХ СТРАТЕГИЯХ НАЧАЛА XX ВЕКА

© Г. В. Петрова, 2022

Статья носит обзорно-аналитический характер: речь идет об эстетических и книготворческих стратегиях литературных издательств начала XX века. В поле зрения попали известные литературные издательства, представляющие новый реализм, символистские и футуристские издательства, которые форсировали процесс вхождения модернистских писателей и поэтов, а позже и представителей авангарда в читательское сознание. Утверждается, что потенциал издательских книготворческих опытов до сих пор не исчерпан и определяет специфику современного подхода к книге как исключительному феномену культурно-исторического процесса.

Ключевые слова: эпоха модернизма, прагматика литературной жизни, издательское дело, книготворчество.

В разговоре об издательской жизни начала XX века следует иметь в виду, что она явилась результатом многих факторов социальной, исторической, культурной, научно-технической, экономической жизни России конца XIX — начала XX века и представляла собой лавинообразно развивающийся поток печатной продукции качественно очень разного содержания и оформления. Литературные издательства, возникшие в начале XX века и сыгравшие важную роль в истории литературы, занимали лишь небольшую нишу в культурной жизни России начала XX века, подчиняясь общим тенденциям развития издательского дела, поэтому и их издательские стратегии балансируют между целым рядом факторов, среди которых следует отметить коммерческий интерес, социальный запрос и собственно эстетическую задачу.

Известно, что еще в 1880–1890-е годы сложилась ситуация своеобразного внутреннего раскола между литераторами и издателями. В издательское дело в России во второй половине XIX века приходит частный капитал и массовый читатель [см.: 1]. Деятельность издателей меняет свой статус и содержание: из факта культурного высказывания и инструмента культурного строительства оно превращается в своеобразный бизнес-процесс. Это вовсе не значит, что издатели отказываются от идеи просветительства, культурного подвижничества и мессианства, и все же социально-экономическая составляющая оказывается, чуть ли, не доминирующей и определяющей их деятельность.

Традиционно из этого факта делался достаточно предвзятый вывод о том, что в конечном итоге возникает ситуация своеобразного противостояния писателя и издателя. Издатели ищут писателей и творцов, а творцы своих издателей: и оба лагеря не удовлетворяют друг друга.

Не случайно, что в 1880–1890-е годы возникают разнообразные проекты по преодолению кризисной ситуации, сложившейся в литературно-издательской жизни. 25 января 1897 года начал свою деятельность организованный при Русском литературном обществе,

«Союз взаимопомощи русских писателей». В уставе «Союза», утвержденном Министерством внутренних дел в декабре 1896 года, так была обозначена одна из целей организации: посредничество между авторами, сотрудниками периодических изданий и переводчиками с одной стороны, издателями и редакторами — с другой. В списке учредителей первоначально значилось 143 человека, но в течение двух лет его ряды пополнились существенно. В «Союз» вступил 381 новый член организации [см.: 2].

Состав союза был очень разнороден, но по преимуществу он состоял из «ветеранов литературы», достаточно назвать его руководящий состав: Л. Ф. Пантелеев, Н. Ф. Анненский, князь Э. Э. Ухтомский, П. Н. Милюков, Л. Е. Оболенский, С. А. Венгеров, В. А. Мякотин, К. С. Баранцевич, П. Н. Исаков, П. И. Вейнберг, а также П. Д. Боборькин, М. А. Загуляев, Д. Н. Мамин, В. И. Семецкий, А. М. Скабичевский, И. Н. Потапенко, К. М. Станюкович, Н. А. Котляревский, Н. К. Михайловский и Н. И. Кареев. Из молодого поколения в состав Союза вошли И. Ф. Анненский и И. А. Бунин.

В этой ситуации молодое поколение писателей и поэтов оказывалось не только в ситуации идеологического противостояния «отцам», но и фактически лишенным издательской поддержки. Как правило, первые издательские проекты осуществляются ими за счет собственных средств или в силу счастливого стечения обстоятельств.

Как бы остро не складывалась ситуация неудовлетворенности в литературно-издательском мире, в 1880–1890-е годы молодое поколение все же смогло заявить о себе, выступив в том числе и с отдельными самостоятельными издательскими проектами.

В этот период смогли увидеть свет первые книги Д. С. Мережковского, и З. Н. Гиппиус, Ф. Сологуба и И. Бунина, Л. Андреева и М. Горького, В. Брюсова и К. Бальмонта. Публикация книг молодого поколения писателей и поэтов в этот период не носит какого-то централизованного характера и чаще всего держится на личных связях и протекциях.

Так, в 1890-е годы увидели свет и первые книги К. Бальмонта — речь идет о своеобразной «лирической трилогии»: «Под северным небом», «В безбрежности», «Тишина». Первые поэтические книги поэта были изданы весьма известными и авторитетными издателями: соответственно М. Стасюлевичем, товариществом скоропечатни А. Н. Левенсона и А. С. Сувориным. Первыми публикациями в больших крупных издательствах Бальмонт был обязан своему переводческому таланту. Связи Бальмонта с издательскими конторами М. Стасюлевича и А. Суворина, безусловно, первоначально способствовала переводческой работе поэта. Так в 1893 году у М. Стасюлевича выходит первый выпуск сочинений П.-Б. Шелли в переводе Бальмонта [3], а в 1894 году в этом же издательстве появляется его поэтическая книга «Под северным небом»; в том же 1893 году в издательской серии «Дешевая библиотека», основанной издательским концерном А. Суворина, выходит первый перевод на русский язык «Житейских воззрений кота Мура» Э.-Т. Гофмана [4], а в 1896 году в том же издательстве появляется сборник Бальмонта «Тишина». Сложно не поставить этих литературных событий в определенную зависимость друг от друга.

Как оказался связан Бальмонт с издательским предприятием А. Н. Левенсона, в котором в 1895 году появилась его поэтическая книга «В безбрежности», сказать однозначно затруднительно. Однако с определенной долей уверенности можно предположить, что не в последнюю очередь этой публикации способствовало встреча поэта в 1893 году со своей будущей женой Е. А. Андреевой, представительницей известной московской купеческой семьи.

Одновременно отметим, что в типографии и скоропечатне А. Н. Левенсона, книжным отделом которой руководил И. Кнебель при участии Карзинкина, публиковались книги А. П. Чехова и И. Бунина.

Подобным образом складывалась судьба первых книжных изданий петербургских литераторов — Мережковского, Гиппиус, Сологуба.

Изданием первой книги («Стихотворения (1883–1887)». СПб., 1888), Мережковский был обязан «Типографии Тренке и Фюсно». Что касается его знаковой книги «Символы», то ее выход в издательстве А. С. Суворина становится, безусловно, результатом личной встречи издателя и литератора в 1891 году в Венеции [5]. В 1890-е годы книги Мережковского выходят также в издательствах П. П. Перцова (речь идет о книге «Вечные спутники», 1899), Ледерле (перевод «Дафнис и Хлоя» Лонга и «Новые стихи» — 1896), тип. М. Меркушева («Вечные спутники», 1897), акционерного общества «Издатель» (рассказы «Ангел», 1899, «Любовь», 1899). С акционерным обществом «Издатель» были связаны также публикации книг Гиппиус (роман «Победитель», 1898), а в издательстве М. Меркушева появился ее сборник рассказов «Новые люди» (1896) и «Рассказы и стихи» Сологуба.

Свою роль в публикации книг молодого поколения поэтов и писателей сыграли и другие как крупные, так и менее заметные издательства. У Н. М. Геренштейн в 1895 году выходит знаменитый сборник Гиппиус

«Зеркала». Издательство И. Д. Сытина и типография Вильде связаны с многократным изданием ее «Злосчастной». Типография Э. Лисснера и Ю. Романа издает переводы Сологуба из «Романсов без слов» П. Верлена и «Шедевры» Брюсова. Роман «Тяжелые сны» Сологуба опубликован в типолитографии А. Е. Ландау, а товарищество Мамонтова издает книги Брюсова: «Meum esse» и сборник статей «Об искусстве». Отметим и издание Бунина «На край света и другие рассказы», которое появилось в 1897 году в известном издательстве О. Н. Поповой.

Важную роль сыграли и провинциальные издательские конторы, которые начали активно развиваться на рубеже XIX–XX веков, и осознанно или нет, становились проводниками нового искусства. В качестве примера достаточно сослаться на публикации в Орле сборника Бунина «Стихотворения 1887–1891», и упомянуть харьковский сборник 1893 года, изданный обществом распространения в народе грамотности, «Голодный год» с произведениями того же Бунина и Л. Андреева. Известны и другие провинциальные издательские центры Ростова-на-Дону, Одессы, Самары и др.

Однако нельзя не сказать, что первые книжные публикации поколения молодых поэтов и писателей еще не являются ни свидетельствами их популярности, ни признания издателями их дарований и талантов. По преимуществу они носят частных и отчасти случайный характер.

При этом к концу 1890-х годов в массовом читательском сознании возникает запрос на хорошую качественную книгу, а молодые литературные силы чувствуют себя окрепшими, готовыми к консолидации. Кроме того, к этому моменту накапливается определенная критическая масса литературного материала, творческих замыслов, требующих своего издателя. Эти и другие процессы обуславливают и потребность в новых форматах издательской деятельности.

Момент появления первых литературных объединений молодых писателей и поэтов совпадал с возникновением и нового явления в издательской жизни — литературного издательства, деятельность которого подчинена определенной эстетической идее, реализует определенную стратегию. Этот новый тип издательства реализует представление об издателе как сотоварище по литературе.

Круг этих новых издательств не был велик, век их жизни не был долгим, а между тем значение их для литературного процесса и для развития книжного дела в России трудно переоценить. Они определили специфические очертания литературного облика эпохи.

Речь идет об издательствах к настоящему времени неоднократно становившихся предметом специальных научных исследований: «Знание» (1898–1913), «Скорпион» (1899–1916/1918), «Гриф» (1903–1914), «Факелы» (1906–1908), «Оры» (1907–1914), «Гиперборей» (1914–1918), «Шиповник» (1906–1922), «Пантеон» (1907–1910), «Мусaget» (1909–1917), «Сирин» (1912–1915), «Алконост» (1918–1923), «Альциона» (1910–1923), «Парус» (1915–1918) и др.

На фоне уже упомянутых издательских империй А. В. Суворина, И. Д. Сытина, П. П. Сойкина, А. Ф. Маркса, В. В. Думнова, А. Ф. Девриена и др. объем выпущенной продукции литературных издательства «с направлением» не был велик, но утилитарное и функциональное значение их и не ограничивалось стремлением наполнить книжный рынок модернистской литературой и занять на нем ведущее место. Их значение определяется, прежде всего, способностью к организации литературной жизни посредством объединения вокруг себя писателей-единомышленников и выпуска периодических изданий.

По отношению к названным издательствам принято говорить об их «идейности», т. е. программе, которая основана на четко определенных художественно-мировоззренческих принципах.

Так, издательство «Знание» объединило вокруг себя представителей нового реализма; издательства «Скорпион», «Гриф», «Оры», «Сирин», «Мусажет», «Алконост», «Альциона» традиционно считаются символистскими; «Факелы» — связаны с именем Г. Чулкова и его учением о «мистическом анархизме», «Гиперборей» — с появлением на литературной арене в 1910-х годах акмеизма. Отдельно следует сказать о «Шиповнике» и «Пантеоне», которые в отличие от вышеназванных издательских предприятий, считаются издательствами не идейными, а коммерческими. Действительно, на страницах их изданий в равной степени печатались представители разных литературных направлений. Однако, как следует из опубликованных в настоящее время материалов, и эти издания отличала определенная стратегия.

Одним из первых новых явлений в области издательского дела — стало паевое издательское товарищество «Знание». Организовано оно было К. П. Пятницким, который являлся главой издательской комиссии Петербургского комитета грамотности. Как уже было сказано, вокруг «Знания» группировались писатели по преимуществу реалистического направления, связанные с деятельностью литературного кружка «Среда» (Л. Н. Андреев, И. А. Бунин, С. Г. Скиталец, А. И. Куприн, А. С. Серафимович, Н. Д. Телешов и др). Под маркой издательства «Знание» за 15 лет существования вышло более 500 изданий художественной литературы, публицистики, книг по искусству, переводов. Только в беллетристическом цикле серии «Дешевая библиотека» было издано 156 произведений; огромными тиражами выходили знаменитые «Сборники товарищества “Знание”».

Особую роль в судьбе издательства сыграл А. М. Горький, который фактически превратил его в весьма успешное профессиональное коммерческое дело, причем с доходом в пользу писателей [6, с. 115]. Издательство выпускало переводную литературу, а также собрания сочинений представителей уже нового литературного поколения. В общем виде издательскую стратегию «Знания» можно обозначить как открытие новых художественных тем, поиски новых героев: жизнь в новом ракурсе творческого анализа. По этому поводу критики писали о том, что Максим Горький, совершает общественное служение.

В 1906 году в Санкт-Петербурге заявило о себе издательство «Шиповник», руководителями которого стали З. И. Гржебин и С. Ю. Копельман. Издательская программа «Шиповника» была обозначена очень широко и в сжатом виде сформулирована З. Гржебиным так: «Шиповник» — издательство, которое «должно отражать две стороны жизни — социализм и красоту» [цит по: 7, с. 2]. Издательство выпустило собрания сочинений русских писателей-модернистов — Андреева, Сологуба, Зайцева, Сергеева-Ценского, а так же зарубежных авторов — К. Гамсуна, Г. Уэллса, Г. Д'Аннунцио, Г. Флобера, Ги де Мопассана. В разное время с издательством вступали в деловые и творческие отношения А. С. Серафимович, И. А. Бунин, В. В. Муйжель, А. П. Чапыгин, С. С. Юшкевич, А. Н. Толстой, М. М. Пришвин, В. Я. Брюсов, А. А. Блок, А. Белый, Н. М. Минский, Ф. К. Сологуб.

В свою очередь имя З. И. Гржебина как издателя связывается и с другим предприятием, известным под именем «Пантеон» [см.: 8], хотя официально его и возглавлял М. С. Фарбман. Свое внимание «Пантеон» сосредоточил на издании шедевров мировой литературы, но в восприятии и творческой рефлексии литераторов-модернистов Бальмонта, Блока, Брюсова, Волошина, Вяч. Иванова, Морозова, Чуковского, Эфроса и мн. др. Одно из известнейших и знаковых предприятий, осуществленных «Пантеоном» — издание «Зовов Древности» К. Бальмонта с подзаголовком «Гимны, песни и замыслы древних».

Но конечно, во многом образцовой с точки зрения постановки и реализации издательской стратегии в начале XX века стала деятельность символистских издательств.

Так в 1899 году группа литераторов, в том числе Бальмонт, Балтрушайтис, Поляков, Семенов, обсуждает замысел нового издательского предприятия, которое станет известно под названием «Скорпион». Однако сразу следует сказать, что фактически руководителями его были Брюсов и Поляков.

Издательская программа «Скорпиона» так была обозначена в первом Каталоге: «Книгоиздательство «Скорпион» имеет в виду преимущественно художественные произведения, а также область истории литературы и эстетической критики. Желая стать вне существующих литературных партий, оно охотно принимает в число своих изданий все, где есть поэзия, к какой бы школе не принадлежал автор. Но оно избегает всякой пошлости <...> Широкое место отводит «Скорпион» изданию переводов тех авторов, которые служат так называемому «новому искусству» <...> Пора дать читателям возможность составить самостоятельное мнение о новых течениях в литературе» [9, с. 5–6]. Как видим, издательская стратегия «Скорпиона» изначально строилась на проповеди и продвижении «нового искусства» как феномена европейской культурной жизни в целом. Поэтому включение иностранной литературы в репертуар издательства было обязательным. Дебютное издание «Скорпиона» — выход в марте 1900 года драмы Г. Ибсена «Когда мы, мертвые, восстанем» в переводе С. Полякова и Ю. Балтрушайтиса. Всего в «Скорпионе»

вышло 126 книг, из них 86 изданий отечественных авторов (Бальмонта, Андрея Белого, А. А. Блока, З. Н. Гиппиус, М. А. Кузмина, Д. С. Мережковского, Ф. Сологуба, Н. Гумилева и др.) и 40 — зарубежных (Э. По, П. Верлена, Э. Верхарна, К. Гамсуна, Г. Ибсена, М. Метерлинка, О. Уайльда и др.). За деятельностью «Скорпиона» не случайно закрепилось определение главной «цитадели» русского символизма.

Однако масштаб самого русского символизма не мог быть охвачен деятельностью одного специализированного издательства, существующего на средства меценатов и во многом зависящего от личного выбора харизматичного Брюсова.

В 1903 году начинает действовать издательство «Гриф», отчасти ориентирующееся на идеи и эстетику русского «аргонавтизма». Его создатель С. А. Соколов (известный под псевдонимом С. Кречетов) ориентируется на молодое поколение русских символистов, пришедшее в литературу в 1900-е годы. Издательство выпустило около сорока изданий [см.: 10], среди которых первые книги А. Блока «Стихи о Прекрасной Даме», С. Ауслендера «Золотые яблоки» (1908), М. Волошина «Стихотворения» (1910), А. Толстого «За синими реками» (1911) и книги самого С. Соколова «Алая книга» (1907) и «Летучий голландец». «Грифу» читатель был обязан знакомством и с особым явлением русской литературы поэтической книгой Анненского «Кипарисовый ларец», подготовленной к посмертному изданию сыном поэта, известным под псевдонимом В. Кривич.

Определенный резонанс в литературном мире в 1900-е годы был связан с деятельностью издательства «Факелы», инициированного Г. Чулковым, основателем и проповедником «мистического анархизма». Деятельность издательства не получила широкого развития и исчерпалась выпуском поэтической книги самого Чулкова «Весной на Север» (1908) и трех выпусков альманаха под одноименным названием «Факелы».

Между тем судьба «Факелов» весьма показательна и продемонстрировала, что стратегия, построенная только на локальной идеологической догме, лишенной корпоративной поддержки, не состоятельна.

Отчасти этот можно отнести и к «камерному» издательству Вяч. Иванова «Ор», возникшему в 1907 году. Единоличный выбор, подчиненный идее соборного начала в искусстве и культуре, конечно, не мог обеспечить экстенсивного масштаба развития издательского предприятия. И все же деятельность «Ор» оставила заметный след в истории литературы. Под маркой «Ор» вышло 16 книг, в том числе, книги Вяч. Иванова («Эрос», 1907; «По звездам», 1909; «Нежная тайна. — Лепта», 1912), а так же «Тридцать три урода» и «Трагический зверинец» Л. Зиновьевой-Аннибал, «Снежная маска» Блока, «Тайга» Г. Чулкова, «Лимонарь» А. Ремизова, «Перун» С. Городецкого, альманах «Цветник Ор: Кошница первая» (все — 1907), «Комедии» М. Кузмина (1908), «Идиллии и элегии» Ю. Верховского (1910) и др.

Для понимания судьбы издательства «Ор» важным оказывается факт того, что издательскую деятель-

ность Вяч. Иванов пытался связать с идеей духовного братства.

В 1910-е годы появляется издательство, масштаб деятельности которого отчасти сопоставим с заслугами «Скорпиона» — это «Мусагет» Э. К. Метнера, поддержанного В. В. Пашуканисом, Андреем Белым и Эллисом (Л. Л. Кобылинским), А. С. Петровским, М. И. Сизовым и др. Идейная часть издательской стратегии была сформулирована Метнером следующим образом: «...противопоставить царящему в современном искусстве дионисизму принцип гармонического аполлонизма; показать, что издательство принимает все девять муз, включая музу науки, понимаемой артистически, как культурная сила...» [цит по: 11]. При этом задача издательства конкретизировалась через особое понимание культуры, в основе которой «лежит религиозная истина». Как и для «Скорпиона» для деятельности «Мусагета» важным оказывается европейский контекст. По определению М. Безродного «Мусагет» — «главный орган русского германофильства эпохи модерна» [12, с. 157–198].

За годы существования «Мусагет» выпустил 44 издания, из них 14 переводов, 6 — в мистической серии «Орфей». Из наиболее значимых изданий «Мусагета» укажем на книги Андрея Белого «Символизм» (1910) и «Арабески» (1911), Эллиса «Русские символисты» (1910), Бориса Садовского «Русская Камена» (1910), Ал. Блока — Собрание стихотворений в трех книгах (1911–1912), «Фрагменты» (1911) Гераклита Эфесского, «Проповеди и рассуждения» (1912) Мейстера Экхарта [13].

В 1910-е годы выделилось в качестве специального литературного издательства и предприятие, получившее имя «Сирина» [см.: 14]. Основателем издательства стал финансист М. Терещенко, а идейным вдохновителем его следует признать А. Ремизова, привлечшего к деятельности издательства Андрея Белого, Блока, Брюсова, публициста Иванов-Разумника.

Издательская стратегия «Сирина» была связана с реанимацией и отчасти реконструкцией «строгой символистской линии». На самом же деле издательство начало процесс подведения итогов и продвижения результатов символизма. Издательство «Сирин» выпустило порядка 50 томов поэзии и прозы ведущих русских символистов, в том числе собрания сочинений — Ф. Сологуба, А. М. Ремизова, В. Я. Брюсова. Но развитию деятельности издательства критическим образом воспрепятствовало в июле 1914 года начало Первой мировой войны.

Уже на излете «серебряного века» с развитием «символистского проекта» отчасти была связана и деятельность С. М. Алянского и его издательства «Алконост». Первая книга издательства — «Соловьиный сад» А. Блока представляет нам и главного вдохновителя издательских проектов. «Алконост» выпустил 58 книг, в том числе почти все послереволюционные произведения Блока. Особенностью деятельности издательства являлась установка на переиздание наиболее значительных книг первых десятилетий отечественного и европейского модерна: вновь увидели свет ранние

стихотворения А. Блока и А. Белого, сборники стихотворения Вяч. Иванова и Ф. Сологуба, книги К. Эрберга (К. А. Сюннерберга), А. М. Ремизова, Р. В. Иванова-Разумника, «Белая стая» и «Четки» Ахматовой.

Деятельностью названных издательств картина литературной издательской жизни, конечно, не исчерпывается. Общий обзор был бы не полон без упоминания, по крайней мере, еще нескольких издательских предприятий.

В 1914 году на литературной арене появляется издательство «Гиперборей», преобразовавшееся из одноименного ежемесячника, и связанное с именем М. Лозинского. В общем виде издательскую программу гиперборейцев сформулировал В. М. Жирмунский в 1916 году в критическом анализе выпущенных издательством книг. Жирмунский писал: «Наиболее явные черты этого нового чувства жизни — в отказе от мистического восприятия и в выходе из лирически погруженной в себя личности поэта-индивидуалиста в разнообразный и богатый чувственными впечатлениями внешний мир» [15, с. 53]. «Гиперборей» специализировался на издании поэзии и издал 12 стихотворных сборников и поэм, среди которых «Четки» Ахматовой, «Горница» Г. Иванова, «Облака» Адамовича, «Камень» (2-ое издание) Мандельштама, «Четырнадцать стихотворений» М. Зенкевича, поэма «Мик» Н. Гумилёва и его же «Фарфоровый павильон» и др.

В 1910 году начинается работать издательство «Альциона», основанное А. М. Кожебаткиным, основной репертуар которого составили «Счастливый домик» В. Ходасевича, «Старая сказка» Н. Львовой, «Orientalia» и две книги эссе М. Шагинян, две книги С. Клычкова, «Самовар» Б. Садовского, «Весна после смерти» Т. Чурилина, две книги В. Эльснера и др. С издательством сотрудничали и символисты, уже в ранге классиков. Здесь появляется книга Гиппиус «Лунные муравьи» и знаменитый «Луг зеленый» Андрея Белого.

Но не только символизм нуждался в реконструкции и удержании интереса читателя. Стоит отметить еще одну издательскую инициативу Горького, который в 1915 году основывает издательство «Парус» в том числе и с целью продолжения «знаньевских» традиций. Правда, программа издательства была заявлена как универсальная, т. е. с включением книг философских, научных, политических. Однако с литературной точки зрения следует отметить как минимум, две инициативы «Паруса»: презентация национальных литератур (сборники армянских, финских и латышских авторов) и первые публикации молодого поэта-футуриста В. В. Маяковского («Простое как мычание» и «Война и мир»).

Подводя итоги общему обзору издательской жизни начала XX века, стоит вспомнить высказывание Н. В. Котлерова, который при публикации юбилейного письма Андрея Белого С. А. Полякову «в день 25-летия со дня возникновения К-ва “Скорпион”» отметил: «Значение «Скорпиона» было не столько в том, что он обеспечивал литераторов материально: постоянного и достаточного гонорара издательство обеспечить не смогло, оно было бесприбыльно. «Скорпион» обе-

спечил присутствие символистов на книжном рынке, устойчивый контакт с читателями. «Скорпион» позволил символистам утвердиться и занять независимую позицию в профессиональной среде, дал им субъективное чувство полноценности в социальной роли, объективно — заставил профессиональную среду всерьез считаться с новой писательской группой» [16, с. 654–655]. Думается, что замечание исследователя о значении издательской деятельности символистского «Скорпиона» вполне может быть распространено и на другие «идейные» литературные издательства начала XX века, которые обеспечили присутствие писателей-модернистов на книжном рынке и постоянный контакт с читателями, позволили им утвердиться и занять независимую позицию в профессиональной среде, дали им ощущение полноценности социальной роли и заставили культурное сообщество считаться с их ценностями.

Однако любая издательская стратегия, поставленная на путь реализации, предполагает наличие значительного количества ресурсов. Вообще атмосфера издательской жизни начала XX века была лишена идиллическости и представлялась больше в виде борьбы. Не случайно, прозорливый Брюсов еще в начале деятельности «Скорпиона» в 1903 году, характеризуя деятельность издательства, использовал своего рода милитаристские образы и писал 31 июля Андрею Белому: «Важно то, что сейчас мы издаем 6 стихотворных сборников <...> Вся русская поэзия будет в “Скорпионе”. Эта осень — что-то вроде генерального сражения. Ватерлоо или Аустерлиц?» [17, с. 360].

На протяжении всех десятилетий начала века литературно-издательский мир потрясают конфликты, тяжбы, интриги, расколы. Самый известный конфликт, получивший форму публичного разбирательства — это противостояние «Скорпиона» и «Грифа» в 1903 году [18].

Во многом именно эти конфликты и расколы, помимо финансовых причин, привели к тому, что ни одна идейная программа литературных издательств не была реализована полноценно.

Между тем, сводить издательские стратегии начала XX века только к «идейности» литературных объединений и к разным художественным идеологиям не следует. Для литературных издательств начала XX века была характерна установка на выработку нового отношения к книге как таковой. В представлении большинства из вышеназванных издателей книга фактически перестает быть предметом торга и средством извлечения прибыли. Перед издателями остро стояла проблема поиска новых форматов воплощения издания, что на практике привело к реализации разного рода книготворческих стратегий [19].

Уже в каталогах издательства «Скорпион» особым образом подчеркивалось это новое отношение к книге. Так, в каталоге № 4 читаем: «Цель книгоиздательства «Скорпион» — знакомить с новыми течениями в русской и европейской литературе. Значительную долю внимания уделяет книгоиздательство внешности книг, заботясь, чтобы она стояла в строгом соответствии с содержанием. Обложки книг, выпущенных

книгоиздательством «Скорпион», большей частью исполнены выдающимися художниками и представляют самостоятельный художественный интерес» [20, с. 1]. А в каталоге № 8 это отношение к книге получило свою конкретизацию и утверждалось в качестве важнейшего принципа позиционирования издательства «Скорпион»: «Книгоиздательство «Скорпион» одно из первых в России посвятило свою деятельность преимущественно новым течениям в литературе <...>. Книгоиздательству «Скорпион» принадлежит в России почин в заботе о соответствии внешности книг с их содержанием» [21, с. 1].

Действительно, для литературных издательских стратегий было принципиально важно оформление книги. «Скорпионовская книга» (включая в это понятие и его периодические издания: журнал «Весы» и альманахи «Северные цветы»), отличается особым специальным подходом к иллюстративной составляющей. По замыслу издателей содержание книги должно получить творческую визуализацию в ее облике. С этой целью к деятельности издательства были привлечены выдающиеся отечественные и зарубежные художники-модернисты: К. А. Сомов, Л. С. Бакст, Н. П. Фефилаков, С. Ю. Судейкин, В. Э. Борисов-Мусатов [22].

Книготворческими практиками отмечена и деятельность других литературных издательств начала XX века. Книги «Знания» также иллюстрировали лучшие графики своего времени — М. В. Добужинский, А. Н. Бенуа, С. В. Чехонин, Ю. П. Анненков, В. В. Лебедев и др.

К оформлению изданий «Шиповника» были привлечены И. Я. Билибин, М. В. Добужинский, А. Н. Бенуа, Л. С. Бакст, Н. К. Рерих, С. В. Чехонин [23]; с «Грифом» сотрудничали художники М. А. Дурнов, М. В. Сабашникова, Н. Н. Сапунов; изящество «орских» книжек, связано с М. В. Добужинским и Л. С. Бакстом; в оформлении книг «Алконоста» участвовали Ю. П. Анненков, А. Я. Головин, М. В. Добужинский, В. Д. Замирайло, Н. М. Купреянов, А. Н. Лео. Даже аскетичный «Мусaget» особое внимание уделял изяществу шрифтов, набора, качеству бумаги.

Об изданиях «Альционы» писал С. Г. Кара-Мурза: «...внешнее оформление издаваемых им <А. М. Кежебаткиным — Г. П. > книг было превосходное. Александр Мелентьевич несомненно обладал художественным чутьем и тонким пониманием полиграфического искусства. Все его издания и в отношении бумаги, шрифта, обложки, краски и иллюстраций отмечены печатью благородного типографского вкуса и высокого технического мастерства» [24]. К работе «Альционы» были привлечены С. Судейкин, Н. Гончарова, М. Сарьян, Г. Якулов, Н. Крымов, А. Арапов, С. Коненков.

Крайняя степень книготворчества как главной базовой характеристики издательской стратегии в начале XX века нашла свое экспериментальное выражение в издательской практике русских футуристов.

Среди наиболее крупных футуристических издательств следует назвать

издательство «Журавль» (1909–1918), деятельность которого связана с личным и творческим со-

юзом Е. Гуро и М. Матюшина. Издательский дебют «Журавля» — выход в свет в 1910 году сборника поэтов-будетлян «Садок Судей». Всего издательством было выпущено около двадцати книг и брошюр, а также партитуры музыкальных произведений Матюшина «Победа над Солнцем», «Осенний сон», «Дон Кихот».

В 1912–1914 году И. В. Игнатъев основал для выпуска книг и альманахов русских футуристов издательство «Петербургский глашатай», выпустившего в свет целый ряд футуристических альманахов («Оранжевая урна», «Стеклянные цепи», «Орлы над пропастью»; «Дары Адониса», «Засахаре кры», «Бей!.. Но выслушай!!», «Всегдай», «Небокопы», «Развороченные черепа») и сборник стихов самого издателя «Эшафот. Эгофутуры».

В том же 1912 году А. Е. Крученых было организовано издательство ЕУЫ. Издательство выпускало литографированные книжки, которые футуристы-«гилейцы» называли «самописьма». При этом художники рисовали не только иллюстрации, но и шрифты, а издания походили на древние летописи.

В связи с футуристическими объединениями следует упомянуть и издательство «Лирика», идейным лидером которого был С. П. Бобров, одновременно выступая и лидером литературной группы, в которую вошли Н. Асеев, Б. Пастернак, Ю. Анисимов, В. Станевич, С. Дурьлин, С. Рубанович. Издательство «Лирика» опубликовало первые сборники Асеева («Ночная фиалка») и Б. Пастернака («Близнец в тучах»), а также переводы Анисимова из творчества Райнера Марии Рильке.

Книготворческие эксперименты были направлены на разрушение привычного шаблона восприятия книги, как средства знакомства с текстом. Для футуристов подчас творчество художественного текста и творчество книги — единый целостный процесс, единый творческий акт. Как отмечают исследователи книги футуристов были направлены на сознательное разрушение эстетических шаблонов, в них слово и изображение оказывались равноправными элементами книги [25].

В заключение отметим, что деятельность литературных издательств начала XX века форсировала процесс вхождения модернистских писателей и поэтов, а позже и представителей авангарда, в читательское сознание, превратив их в живых классиков, а потенциал их книготворческих опытов до сих пор не исчерпан и определяет специфику современного подхода к книге как исключительного феномена культурно-исторического процесса.

Список литературы

1. *Рейтблат А. И.* От Бовы к Бальмонту и другие работы по социологии русской литературы. М.: Новое литературное обозрение, 2009. 448 с.
2. Отчет о деятельности Союза взаимопомощи русских писателей за 1897 и 1898 года. СПб., 1899.
3. *Шелли П.-Б.* Сочинения. Вып. I / Пер. с англ. К. Д. Бальмонта. СПб.: тип. М. Стасюлевича, 1893.
4. Житейские воззрения кота Мурра вместе с отрывками биографии капельмейстера Иоганна Крейсера, из-

- ложенной в добавочных макулатурных листах / Пер. с нем. К. Д. Бальмонта. Кн. 1–3. СПб.: А. С. Суворин, 1893. (Дешевая библиотека. № 244–246).
5. *Зобнин Ю. В.* Дмитрий Мережковский: Жизнь и деяния. М.: Молодая гвардия, 2008. 436 с. (*Жизнь замечательных людей*: сер. биогр. вып. 1091).
 6. *Телешов Н.* Записки писателя. Рассказы. М.: Правда, 1987. 464 с.
 7. *Ромайкина Ю. С.* Литературно-художественный альманах издательства «Шиповник» (1907–1917): тип издания, интегрирующий контекст. Саратов: Саратовский источник, 2018. 224 с.
 8. *Голлербах Е. А.* Петербургское издательство «Пантеон» (1907–1912) и его место в истории символистского книгоиздания // *Наука о книге: Традиции и инновации*. М., 2009. С. 113–115.
 9. Каталог книгоиздательства «Скорпион». К началу 1902 г. М., 1902.
 10. Гриф: Юбилейный альманах, 1903–1913. М., 1914.
 11. *Гусева А. А.* Некоторые термины Гераклита в переводе В. О. Нилендера // *VOX*. Философский журнал. 2010. № 9. URL: <http://vox-journal.org/html/issues/vox9/141>
 12. Безродный Михаил. Из истории русского германофильства: изд-во «Мусагет» // *Исследования по истории русской мысли. Ежегодник за 1999 год* / Под ред. Н. А. Котлера. М., 1999. С. 157–198.
 13. Каталог издательства «Мусагет» в Москве. М., 1913
 14. *Спивак М. Л.* Издательство «Алконост»: к вопросу о семантике названия // *Известия РАН. Сер. Литературы и языка*. 2008. Т. 67. № 5. С. 16–28.
 15. *Жирмунский В. М.* Преодолевшие символизм // *Русская мысль*. 1916. № 12. С. 25–56.
 16. Андрей Белый. Проблемы творчества. Статьи. Воспоминания. Публикации. М.: Советский писатель, 1988. 832 с.
 17. Литературное наследство. Т. 85. Валерий Брюсов. М.: Наука, 1976. 854 с.
 18. Переписка Андрея Белого и Вячеслава Иванова (1904–1920) / Вступит. статья, подгот. текста и коммент. Н. А. Богомолова и Дж. Малмстада // *Русская литература*. 2015. № 2. С. 29–103.
 19. *Толстых Г. А.* Прижизненные стихотворные сборники русских символистов: книготворчество поэтов // *Книга: Исследования и материалы*. Сб. 62. М., 1991. С. 147–158.
 20. Каталог книгоиздательства «Скорпион» // *Весы*. 1907. № 1. Отд. пагинация С. 1–15.
 21. Каталог книгоиздательства «Скорпион» // *Весы*. 1908. № 12. Отд. Пагинация. С. 1–15.
 22. *Кузнецов О. В.* Книжная графика художников-символистов издательства «Скорпион» в России начала XX века // *Наука и общество в современных условиях*. 2016. № 1. С. 7–18.
 23. *Корвацкая Е. С.* К истории оформления сборника «Жар-птица. Сборник первый» издательства «Шиповник» (1911–1912) // *Новое искусствознание*. 2021. № 1. С. 68–75.
 24. *Берков П. Н.* История советского библиофильства (1917–1967). М.: Книга, 1971. URL: <https://www.lib100.com/ru/bibliophilia/html/?page=91>
 25. *Ковтун Е.* Русская футуристическая книга. М.: Книга, 1989. 248 с.

G. V. Petrova

Institute of Russian Literature (Pushkin House) RAS
199034 Russia, St. Petersburg, Makarova emb., 4

ABOUT PUBLISHING STRATEGIES OF THE EARLY TWENTIETH CENTURY

The article is of a review and analytical nature: we are talking about aesthetic and book-making strategies of literary publishers of the early twentieth century. Famous literary publishing houses representing new realism, symbolist and futurist publishing houses, which forced the process of modernist writers and poets, and later representatives of the avant-garde, to enter the reading consciousness, came into view. He claims that the potential of publishing book-making experiments has not yet been exhausted and defines the specifics of the modern approach to the book as an exceptional phenomenon of the cultural and historical process.

Keywords: era of modernism, pragmatics of literary life, publishing, book-making.

References

1. Reitblat A. I. Ot Bovy k Balmontu i drugie raboty po sotsiologii russkoy literatury [From Bova to Balmont and other works on the sociology of Russian literature]. M.: New Literary Review, 2009. 448 p. (in Rus.).
2. Otchet o deyatelnosti soyuza vzaimopomoshchi russkikh pisateley za 1897 i 1898 gody [Report on the activities of the Union of Mutual Assistance of Russian Writers for 1897 and 1898]. St. Petersburg, 1899 (in Rus.).
3. Shelley, P.-B. Sochineniya Writings. Issue 1 /Per. C. D. Balmont. St. Petersburg: typ. M. Stasyulevich, 1893 (in Rus.).
4. Zhiteyskie vozreniya kota Murra, vmeste s otryvkami biografii kapelmeystera Johanna Kreislera, izlozhennoi v dobavochnykh makulaturnykh listakh [The everyday views of the cat Murra, together with excerpts of the biography of the bandmaster Johann Kreisler, set out in additional waste paper sheets] /Trans. from German C. D. Balmont. Ch. 1–3. St. Petersburg: A. S. Suvarin, 1893. (Cheap Library. No. 244–246) (in Rus.).
5. Zobnin Yu. V. Dmitrii Merzhkovskii: zhizn I deyaniya [Dmitry Merezkhovsky: Life and deeds]. M.: Young Guard, 2008. 436 p. (Life of wonderful people: ser. biogr. No. 1091) (in Rus.).
6. Teleshov N. Zapiski pisatelya. Rasskazy [Notes of the writer. Stories]. M.: True, 1987. 464 p. (in Rus.).
7. Romaikina Yu. S. Literaturno-khudozhestvennyi alvanakh izdatelstva Shipovnik (1907–1917): tip izdaniya, integriruyushchii kontekst [Literary and artistic almanac of the publishing house «Rosehip» (1907–1917): a type of publication that integrates the context]. Saratov: Saratov source, 2018. 224 p. (in Rus.).
8. Gollerbach E. A. Peterburgskii izdatelskii dom «Panteon» (1907–1912) I ego mesto d istorii

- Simvolistskogo knigoizdaniya [Petersburg publishing house «Pantheon» (1907-1912) and its place in the history of symbolist book publishing] //Book science: Traditions and innovations. M., 2009. pp. 113–115 (in Rus.).
9. Catalog knigoizdatelstva «Skorpion». K nachalu 1902 goda [Catalog of the book publishing «Scorpion.» By the beginning of 1902]. M., 1902 (in Rus.).
 10. Grif: Yubileinyi akmanakh, 1903–1912 [Neck: Jubilee Almanac, 1903–1913]. M., 1914. (in Rus.).
 11. Guseva A. A. Nekotorye terminy Geraklita v perevode V. O. Nilendera [Some terms of Heraclitus translated by V. O. Nilender] //VOX. Philosophical Journal. 2010. № 9. URL: <http://vox-journal.org/html/issues/vox9/141> (in Rus.).
 12. Bezrodnyy Mikhail Iz istorii russkogo germanofilstva: izdatelskii dom Musaget [From the history of Russian Germanophilism: Musaget Publishing House] //Studies on the History of Russian Thought. Yearbook for 1999/ Ed. N. A. Kotlerov. M., 1999. pp. 157–198 (in Rus.).
 13. Katalog izdatelskii dom Musaget v Moskve [Catalog of the Musaget Publishing House in Moscow]. M., 1913 (in Rus.).
 14. Spivak M. L. Izdatelstvo «Alkonost»: k voprosu o semantike nazvaniya [Publishing House «Alkonost»: to the question of the semantics of the name] //Izvestia RAS. Ser. Literature and language. 2008. V. 67. № 5. pp. 16–28.
 15. Zhirmunsky V. M. Preodolevshie simvolizm [Overcoming symbolism] //Russian thought. 1916. № 12. pp. 25–56 (in Rus.).
 16. Andrey Bely Problemy tvorchestva. Statii. Vospominaniya. Publikatsii [Creative issues. Articles. Memories. Publications]. M.: Soviet writer, 1988. 832 p. (in Rus.).
 17. Literaturnoe nasledstvo [Literary inheritance]. V. 85. Valery Bryusov. M.: Nauka, 1976. 854 p. (in Rus.).
 18. Perepiska Andrey Belogo i Vyacheslava Ivanova (1904-1920) [Correspondence of Andrei Bely and Vyacheslav Ivanov (1904-1920)] / Enter article, text preparation and comment. N. A. Bogomolova and J. Malmstad //Russian literature. 2015. № 2. pp. 29–103 (in Rus.).
 19. Tolstoy G. A. Prizhiznennye stikhotvornye sborniku russkikh simvolistov: knigivorchestvo poetov [Lifetime poetry collections of Russian symbolists: book-making of poets] //Book: Research and materials. Col. 62. M., 1991. pp. 147–158 (in Rus.).
 20. Catalog knigoizdatelstva «Skorpion» [Catalog of book publishing «Scorpion»] //Libra. 1907. № 1. Det. pagination pp. 1–15 (in Rus.).
 21. Catalog knigoizdatelstva «Skorpion» [Catalog of book publishing «Scorpion»] //Libra. 1908. № 12. Det. pagination. pp. 1–15 (in Rus.).
 22. Kuznetsov O. V. Knizhnaya grafika khudozhnikov-simvolistov izdatelstva Skorpion v Rossii v nachale dvadtsatogo stoletiya [Book graphics of symbolist artists of the Scorpio publishing house in Russia at the beginning of the twentieth century] //Science and society in modern conditions. 2016. № 1. pp. 7–18 (in Rus.).
 23. Korvatskaya E. S. K istorii oformleniya sbornika «Zhar-ptitsa. Sbornik pervyi» izdatelstva «Shipovnik» (1911-1912) [To the history of the design of the collection «Firebird. Collection of the first «publishing house «Rosehip»(1911-1912) // New Art Studies. 2021. № 1. pp. 68–75. (in Rus.).
 24. Berkov P. N. Istoriya sovetskogo bibliofilstva (1917-1967) [History of Soviet bibliophilia (1917-1967)]. M.: Book, 1971. URL: <https://www.lib100.com/ru/bibliophilia/html/?page=91>
 25. Kovtun E. Russkaya Futuristicheskaya kniga [Russian futurist book]. M.: Book, 1989. 248 p. (in Rus.).

О. И. Чарина

Институт гуманитарных исследований и проблем малочисленных народов Севера СО РАН
677027 Республика Саха, Якутск, Петровского, 1**НЕКОТОРЫЕ ОСОБЕННОСТИ РУССКОЙ ЛОКАЛЬНОЙ ТРАДИЦИИ
ЯКУТИИ: ИСТОРИЧЕСКИЕ ПЕСНИ О СКОПИНЕ**

© О. И. Чарина, 2022

В статье рассматриваются вопросы, связанные с сюжетами двух исторических песен, бытовавших на Северо-Востоке Якутии с конца XIX в. по семидесятые гг. XX в. Особое внимание уделяется текстам песен, которые были записаны сотрудниками Института языка и культуры при Совнаркоме ЯАССР в 1940-е гг. XX в. Новизна работы связана с тем, что впервые анализируются отдельные мотивы и образы северных вариантов текстов русских исторических песен. Актуальность исследования видится в том, что после уточнения сбора и классификации русских песен настало время последовательного и вдумчивого изучения вопросов локальных особенностей фольклорных текстов русских старожилов Якутии. Автор останавливается на некоторых особенностях исторических песен, когда на Индигирке отдавалось предпочтение одному сюжету о Скопине — Скопин просит помощи у шведского короля; а на Колыме другому сюжету — об отравлении Скопина. Сравниваются тексты песен, когда два сюжета сопоставляются во всех записях: нижнеколымские, среднеколымские и русскоустыинские песни. Уточняются особенности подачи главных и второстепенных персонажей: матери Скопина, шведского короля, Малюты Скуратова и его дочери. Уделяется внимание отдельным приемам и средствам, создающим локальную особенность произведениям. Выясняется характер влияния якутского языка, выраженный в малом заимствовании некоторой лексики. Уточняются пути утраты сюжетов исторических песен.

Ключевые слова: локальная традиция; экспедиции; тексты; контаминация; исторические песни; образы; мотивы; влияние; рождественские песнопения

Освоение северных территорий Российского государства начинается с XVII в. Русские первопроходцы активно вступали в языковые и культурные контакты. Были основаны поселения в устьях рек Колымы и Индигирки, где поселились русские арктические старожилы — походчане и русскоустыинцы.

Актуальность исследования обусловлена тем, что в настоящее время фольклорные тексты изучаются с точки зрения функциональной значимости их назначения, а также определяется характер локальной специфики фольклорных материалов старожилов, проживающих в соседних поселениях. Некоторые исторические песни, как и былины, были зафиксированы во время работы экспедиций Института языка и культуры при Совнарком ЯАССР в 40-е гг. XX в.

Целью настоящей работы является изучение некоторых особенностей фольклорного текста русских исторических песен старожилов Якутии. Отсюда определены задачи исследования, проявившиеся в выборе сюжетов, зафиксированных в двух местах бытования: Русское Устье на Индигирке и в нескольких поселениях на Колыме. Будут рассмотрены два сюжета исторических песен о Скопине: просьба о помощи у шведского короля, отравление Скопина. Уточняется роль основных и второстепенных образов, которые создают общую направленность исторических песен. Подчеркиваются местные особенности, а также — характер утраты текстов песен.

Источниками послужили труды отечественных ученых, сборники научных трудов. Так, основными для нас являются исследования В. Я. Проппа [1], Б. Н. Путилова [2, с. 15–22] и др. С. Н. Азбелев, рас-

сматривая возможности перехода исторической песни о Скопине в былину, относил к основной редакции три версии «беломорскую, колымскую, предбылинную» [3, с. 50]. Ю. И. Смирнов и Т. С. Шенталинская собрали и опубликовали эпические произведения русских Северо-Востока Сибири [4, с. 48–56]. О влиянии аборигенной культуры на традиции русской культуры русскоустыинцев пишет В. Л. Кляус [5, с. 3–17]. Для изучения исторических песен привлекалась работа А. Г. Игумнова «Поэтика русской исторической песни», где автор исследовал исторические песни с точки зрения общности фабульно-сюжетных основ [6, с. 130–154].

Автор опирается на методы, которые помогают уточнить особенности текста: описательный, сравнительно-сопоставительный метод, некоторые приемы лексико-семантического анализа. Несмотря на малое количество записей, будет проводиться как синхронный анализ текста, так и диахронный.

Материалом исследования стали произведения эпического фольклора, собранные во время работы Сибиряковской экспедиции конца XIX в., этнографолингвистической экспедиции 1946 г. Было зафиксировано две песни о просьбе помощи у шведского короля [4, с. 328–330], колымские варианты об отравлении Скопина — четыре записи [4, с. 330–332; 7, с. 183–184. 424; 8, с. 281–282; 9, с. 183–184]. Тексты не одинаковы по своей сохранности, записаны в разное время. Помимо того, что мы имеем две записи о просьбе помощи у шведского короля с разницей в записи в 36 лет; две записи о гибели Скопина, зафиксированные в конце

XIX в., один вариант в начале XX в. один вариант — в 1973-м г. XX в.

Особенности построения произведений, образной системы и характер связей в исторических песнях о Скопине

Краткая история заселения и изучения Северо-Востока Якутии: русского фольклора Походска Нижнеколымского района; Русского Устья Аллаиховского района

Долгое время в низовьях Индигирки и Колымы продолжали рассказывать былины, и сейчас бытуют некоторые следы сказок, преданий, легенд, быличек, устные рассказы. В районе Нижней Индигирки, как писал Ю. И. Смирнов, русские обосновывались «поодиночке или мелкими группами. Общий фольклорный материал у них поэтому формировался постепенно, по мере установления тесных, зачастую, родственных связей друг с другом. Их репертуар, несомненно, пополнялся и за счет кратковременных контактов с посещавшими их лицами» [4, с. 27].

Низовья реки Колыма стали заселять примерно в середине XVII в. Так, например, Ю. И. Смирнов писал: «Поречье Колымы заселялось русскими, почти одновременно с нижней Индигиркой, хотя состав русского населения на ней менялся чаще, чем на Колыме» [там же, с. 32]. Сбор русского фольклора в Походске и Среднеколымске связан с работой Сибиряковской экспедиции в 1890-е гг. Так, в 1893 г. Д. И. Меликов — прокурор Якутской области в рамках работы Сибиряковской экспедиции в Среднеколымске записал несколько былин и песен, в том числе историческую песню «Скопину-то родна матушка говаривала» [9, с. 424]. В. Г. Богораз также для Сибиряковской экспедиции собирал основной материал в Походске, зафиксировал в годы ссылки в 1895–1896 гг. Это былины «Добрыня и Змеинище Горынище», «Алеша Попович и Тугарин Змеевич», «Илюша и Идолище», «Дюк Степанович» и др. [4, с. 81–83, 92–94, 103–104, 106]. Также он записал «Скопина песню» [8, с. 281–282].

Примерно с XVII в. с. Русское Устье становится местом длительного бытования традиционной русской духовной культуры, поскольку обособленная жизнь русскоустыинцев долгое время оставалась нетронутым самобытным явлением в окружении других этносов.

В научной литературе довольно подробно общается о времени записи былин на Индигирке, указываются имена собирателей. Так, фиксации фольклора на Индигирке в конце XIX — начале XX вв. осуществляли В. М. Зензинов, Н. Д., Д. Д. Травины, М. А. Кротов, А. Л. Биркенгоф [4, с. 9–12].

Изучение русского фольклора сотрудниками Института в период с 1940 по 2022 гг.

Сразу же после создания института языка и культуры была создана Программа по фиксации фольклора в ЯАССР. Поэтому С. И. Боло, записывая в основном якутский фольклор, собирал и русский фольклор в с. Походск Нижнеколымского района (1940), с. Русское Устье Аллаиховского района (1941) в рамках Северной

экспедиции. В с. Походск Нижнеколымского района зафиксированы 2 былины, 4 сказки, 13 песен (в основном исторические). А в с. Русское Устье Аллаиховского района — 1 былинку, 9 сказок, 6 песен [10, с. 70], [11, pp. 353–362].

Затем по программе «этнографо-лингвистической экспедиции» под руководством Т. А. Шуба в 1946 г. в Русском Устье работали Н. А. Габышев и Н. М. Алексеев. На основе записей фольклора выясняется, что известными сказителями были: Ф. П. Н. Чикачев, А. Н. Шкулева и др. Известный краевед А. Г. Чикачев рассказал о деятельности С. И. Боло и Н. А. Габышева по сбору фольклора в Русском Устье [12, с. 62–65], [13, с. 91–94].

Также в 1977 г. в ходе подготовки академического издания «Фольклор Русского Устья» проводилась большая совместная экспедиция Института языка, литературы и истории Якутского филиала СО АН СССР и Института русской литературы (Пушкинский Дом) АН СССР. Совместно работали сотрудники обоих институтов: С. Н. Азбелев, Ю. Н. Дьяконова [14, с. 13]. Ю. И. Смирнов записал песню о Скопине в Русском Устье в 1982 г. [4, с. 325–326].

Позднее исследование текстов фольклора русскоустыинцев продолжалось, так, Л. Н. Скрыбыкина рассматривала особенности бытования былин русского населения Северо-Востока Сибири [15]. Ж. К. Лебедева, используя записи В. Г. Богораз, сообщала о бытовании русских песен не только у потомков казаков-первопроходцев, но и у воспринявших эти песни ительменов, чуванцев [16, с. 36–48].

В 2001, 2005, 2013 гг. сотрудники Института гуманитарных исследований и проблем малочисленных народов Севера СО РАН в рамках совместных экспедиций побывали в Походске и Русское Устье.

Общие исследования по русскому фольклору Северо-Востока Якутии

В свою очередь исследователи Иркутска, Вильнюса, ИМЛИ (Института мировой литературы) продолжают изучать особенности русского фольклора Русского Устья. Сотрудникам БИОН СО АН СССР удалось записать песню «Скопине-че матушка наказывала» в 1973 г. в п. Черский Нижнеколымского района [9, с. 183–184].

Ю. И. Смирнов и Т. С. Шенталинская подготовили том «Русская эпическая поэзия Сибири и Дальнего Востока» [4]. Р. Н. Базилишина исследовала фольклорную традицию в жанре сказки в Русском Устье [17].

Ю. А. Новиков рассматривает особенности былин, в частности, он обратил внимание на изменение текста русскоустыинских былин согласно местному климату [18; 19]. Также он отметил, что некоторые былины встречаются только на Русском Севере и на Индигирке [20, с. 7–10].

Некоторые особенности локальной традиции исторических песен на Северо-Востоке Якутии

Анализ исторических песен репертуара старожил Севера-Востока Якутии опирается на иссле-

дования А. Н. Веселовского [21]. Следует напомнить, что в сборнике Кирши Данилова Скопин является героем произведения, которое представляет из себя контаминацию двух песен о Скопине. Здесь Скопин действует в рамках одной песни, когда показаны эпизоды последовательно: просьба помощи у шведского короля, отравление Скопина. Встречаются строки:

Что есён сокол вон вылетал,
Как бы белой кречет вон выпархивал,
Выезжал воевода московский князь,
Скопин-князь Михайла Васильевич
Выезжал воевода московский князь,
Скопин-князь Михайла Васильевич —
Он поход чинил ко Нову-городу
[22, с. 147].

В данном случае наблюдается инверсия, когда синтаксические повторы, характеризующие выезд Скопина, вставлены перед именем главного героя. Другой важной особенностью исторической песни, представленной в сборнике Кирши Данилова, выступают северо-восточные народы, которые по сюжету помогают в борьбе:

А и те калмыки с башкирцами,
А и те чукши с олюторами
[там же, с. 147].

Здесь наряду с калмыками и башкирами — представителями центральной России заявлены этносы северо-востока России: чукчи и аллюторцы, и они, являясь географическими соседями русскоустыинцев и походчан, вовсе не отражены в местных, северо-восточных вариантах песен о Скопине.

Фольклорный репертуар низовьев Колымы и Индигирки, как показывают исследования Ю. И. Смирнова [4, с. 433–434], Ю. А. Новикова [20], имеет древнее происхождение. Б. Н. Путилов относительно песни о Скопине писал: «Здесь нет развернутого сюжета, нет эпизодов, воссоздающих подвиги Скопина, как нет и драматических эпизодов его гибели. Песня об отравлении Скопина складывается из реплик по поводу неожиданной смерти князя, принадлежащих представителям различных социальных сил («гости-москвичи», «князя-бояре», «светские немцы»). В этих репликах сталкиваются противостоящие позиции, обнажается различное отношение к происшедшему» [22, с. 27].

Историческая песня «Скопин просит помощи у шведского короля» бытовала в Русском Устье; песня «Отравление Скопина» фиксировалась как рождественское песнопение «виноградье» на Колыме [там же, с. 434–435]. Ю. И. Смирнов писал, что происхождение текста первой исторической песни о просьбе помощи у шведского короля было связано с текстами, бытовавшими в Пошехонском районе Ярославской губернии [4, с. 433]. Кстати, Е. А. Строгова, исследуя характер построек на нижней Колыме, некоторые артефакты, обнаруженные на раскопках, пишет, что здесь [в Походске Нижнеколымского района] обосновались «жители Великого Устюга и Архангельска» [23, с. 149]. Далее она расписывает, что это были устюжане, важенины, вычегжане, пинежане, холмогорцы, а также «сургутец, олончане, усть-цылемцы, карел, тоболяк, кайгородцы, пустозерц,

владимирцы и калужанин» [там же]. Следовательно, образы, населяющие песни о Скопине на Северо-Востоке Якутии, свидетельствуют о связи с сюжетами песен, бытовавших в Архангельской губернии.

Характер песни о том, как Скопин просит помощи у шведского короля

Хотя жители и Походска, и Русского Устья постоянно поддерживали связь, ездили друг к другу в гости, встречались на Анюйской ярмарке (существовал острог Анюй в месте слияния Анюя и Колымы), где помимо торговли приезжие купцы, певцы знакомили местных с новыми произведениями. В указанных селах осталась приверженность одному сюжету. Представленный вариант песни «Скопин просит помощи у шведского короля» бытовал в пределах одной семьи. Первый вариант исполнил С. П. Киселев, в 1946 г. записал Н. А. Габышев:

Скакал тут Скопин горы на гору,
Он быстрые речки перепрыгивал,
Он гража, болота хвостом застилал
[14, с. 247].

Текст составляет 27 стихов.

Во втором тексте есть стихи:

Скакал Скопин да с горы на гору.
Еще гражи он, болота он хвостом застилал,
Ишо мелки-ти протоки перебригавол [перепрыгивал]

[4, с. 330].

Текст составляет 19 стихов. Если первый вариант записан в 1946 г. от отца, то второй вариант зафиксирован от его сына в 1982 г., записал Ю. И. Смирнов.

Наблюдается связь текстов на Северо-Востоке Якутии с исходными, зафиксированными на Русском Севере. Так, по словам Ю. И. Смирнова, «странно до изумления было слышать здесь распев, очень похожий на те, которые собиратель слышал двадцатью годами раньше на Русском Севере» [там же, с. 434].

Особенности песни об отравлении Скопина

Приводимый как пример вариант из сборника Кирши Данилова часть текста, относимого к теме отравления Скопина никак не отражает отношения матушки к сыну до мотива отравления. Ее переживания показаны в концовке произведения:

Он садился, Скопин, на добра коня,
Побежал к родимой матушке —
А только успел проститься.
А матушка ему пенять стала:
«Гой еси, мое чадо милое,
Скопин-князь, Михайла Васильевич!»
[22, с. 150].

Следует отметить, что такое единое фольклорное произведение фиксировалось редко, существовали две отдельные песни, где первая — просьба помощи у шведского короля.

Тексты об отравлении Скопина записывались только на Колыме. Так, в Среднеколымске в отдельной

песне — «Отравление Скопина», в варианте, записанном в 1983 г., видим следующие строки:

Скопину-то родна матушка говаривала.
Виноградье красно-зеленое!..
Вот поехал-то Скопинушка во матушку-Москву
[7, с. 424].

Текст насчитывает 35 стихов (без повтора припева).

Ранее записывал эту песню от М. Бережной В. Г. Богораз, но в его варианте нет слов, связанных с рождественскими виноградьями:

Скопину-то рано матушка говаривала:
«Ты не езд, Скопин, во каменну Москву»
[8, с. 281–282].

В этом варианте насчитывается 33 стиха.

В следующем варианте песни «Отравление Скопина», записанном в Среднеколымске Поповым в 1905 г., также нет мотива о перемещении Скопина, есть только строка перед отъездом:

Собирался Скопин во каменну Москву,
Скопину родна матушка наказывала,
Еще сударыня-боярыня заказывала...
Он путь держал во каменну Москву
[4, с. 331].

Текст также насчитывает 35 строк, припева с указанием на виноградье нет.

Следующий вариант записывался в 1973 г. от Е. М. Камбаевой в п. Черский Нижнеколымского района в период работы экспедиции Бурятского института общественных наук СО АН СССР под руководством Е. Л. Элиасова:

Скопине-че родна матушка
Наказывала.
Виноградье, красно-зеленое.
Ой, наказывала, наговаривала
[9, с. 183].

Текст насчитывает 54 стиха с короткой разбивкой, не считая припева «Виноградье, красно-зеленое».

Заметно, что сюжет «Отравление Скопина» исполнялся не в одном населенном пункте, а мигрировал вдоль по реке Колыме от Походска до Черского (недалеко от Нижнеколымска) и вверх до Среднеколымска.

Главные и неосновные образы песен о Скопине

Далее рассмотрим особенности, связанные с упоминанием образов, имеющих некоторое значение в организации сюжетов двух песен. Ясно, что основным образом является Михайло Скопин в обоих песнях, а также — его мать во второй песне — «Отравление Скопина». Текстов немного, варианты не перенасыщены дополнительными образами, которые могли бы объяснять поступки героя, замедлять повествование. Также в первой песне появляется образ шведского короля, а во второй песне — представлены образы отравителей.

Основные образы песен о Скопине

Во все вариантах песен Михаил Скопин — это положительный и страдающий герой. Если в первой песне он просит помощи у шведского короля, то потом

незамедлительно справляется с насевшими на Москву силами. В русскоустыинском варианте отсутствует картина боя:

Выходил Скопин во швятую Русь
Воходит Скопин во большу церковь,
Служит он молебны великие
[4, с. 328].

Не удивительно, что в варианте его сына — Е. С. Киселева, отсутствует картина боя, но также уже утрачена картина служения в церкви [там же, с. 430].

Во второй песне — Скопин сначала показан через речь его матушки, затем — в действиях на пиру. Например:

Его «родная матушка наказывала,
Еще сударыня-боярыня заказывала:
Ты не езд, Скопин, во каменну Москву»
[там же, с. 330].

Или мать обращается к сыну:

«Ты не езд, сыночек, во каменну Москву, да»
[там же, с. 332].

Могла матушка говаривать:

«Ты не иди-ко, Скопинушка, во матушку-Москву»
[7, с. 424].

Далее идет речь матери:

«Ты не езд, Скопин, во каменну Москву»
[8, с. 281].

Песня об отравлении Скопина записывалась в Среднеколымске [там же, с. 424; 4, с. 330–332; 8, с. 281]. Один вариант зафиксирован на Анадыри [4, с. 332–333].

Таким образом, Скопин предстает в песнях Северо-Востока Якутии настоящим богатырем, умным, образованным, верным своему слову, любящим мать и верящим в Бога. Мать Скопина показана не только как самая верная его представительница, любящая сына женщина, но и как предсказательница.

Образы короля шведского, Малюты Скуратова, его дочери

В первой песне образ шведского короля предстает в индигирских вариантах только как объект эпистолярного жанра в письме Михаила Скопина:

— Ты, шведской мой король, будь мой старший брат,

Дай мне вспоможенье великое!

[там же, с. 328].

Здесь приводится текст, сообщенный С. П. Киселевым.

При всей необходимости образа шведского короля в песне, этот персонаж является проходным и практически исчезает из текста в варианте, исполненным Е. С. Киселевым:

Он писал-то королю, да королю шведскому
[там же, с. 330].

Антагонисты Скопина широко представлены в песне об отравлении. Главный отравитель — дочь Малюты Скуратова:

В варианте, записанном Богоразом:
Покумился он с дочерью Малютиной...
Доставала-то чашу в полтора ведра
[8, с. 281].

В одном варианте песни, зафиксированном в 1905 г., Скопина поит отравленным вином сам Малюта Скуратов:

Выносил Малюта чашу зелена вина
[там же, с. 331].

Есть вариант песни, где отравительницей является дочь Малютова:

Покушал со дочерью Малютовой...
Наливала чару зелена вина
[7, с. 424].

Мы видим, что образы «бояр» [27, с. 150], «купцов запороцких» [4, с. 333] не имеют большого значения. Таким образом, основным антигероем становится дочь Малюты Скуратова. А в части вариантов песни уточняется роковая роль самого Малюты Скуратова без посредничества его дочери [4, с. 330–331].

Изменения, отражающие местный колорит и утрату текстов

Ряд текстов песен позволяют показать изменения, связанные с исполнением песни на протяжении ряда лет. Так, становятся заметны локальные особенности, основанные на внесении в текст местной лексики. Также совершенно очевидным становится факт утраты произведений. Имеются записи текста исторической песни о просьбе помощи у шведского короля в пределах одной семьи с разницей в 36 лет от отца и сына Киселевых в 1946 и 1982 гг. Как известно, часть вариантов песни об отравлении Скопина фиксировали еще в конце XIX в. (записи Д. И. Меликова, В. Г. Богораза), один вариант зафиксирован в 1905 г., есть вариант, записанный Ю. И. Смирновым в 1982 г. Такие разновременные записи позволяют отследить процесс утраты фольклорного текста из репертуара исполнителя Нижней Колымы и Индигирки.

Изменения, связанные с местной традицией

Важным для вариантов, записанных на Индигирке, является то, что в тексте песни встречаются якутизмы, например:

Приезжал Скопин во посольской дом,
В *юрту* съезжую (повтор слова «дом» по-якутски)
[4, с. 328].

Важно, что песня записана от С. П. Киселева, который легко вставлял якутизмы в текст произведения. При этом его сын — Е. С. Киселев спустя 34 года также исполнял песню с указанным строением — *юртой*:

Приезжаёт Скопин да во посольской дом,
Во посольское дом-то да *юрту* съезжую
[там же, с. 330].

Как видим, использование иноязычной лексики единично, встретилось в рамках исполнения песни в одной семье. Таких примеров влияния якутского языка на данные исторические песни о Скопине более не встретилось.

Изменения, связанные с утратой текста

Как показывает почти восьмидесятилетняя история фиксации песен о Скопине на Северо-Востоке Якутии, уже в первых записях отразился факт утраты

образов, что видно по варианту, представленному Д. И. Меликовым:

Надевал он на ноженьки зелен кафтан
[7, с. 424].

Л. П. Кузьмина, З. А. Миронова привели запись от Е. М. Камбаевой в 1973 г., которая усвоила текст от своих предков, что заметно в сравнении с текстом, зафиксированным В. Г. Богоразом.

Надо отметить, что песни о Скопине утрачивались на всей территории бытования. Так, А. С. Астахова привела пример печорской исторической песни, где Скопин едет в Москву, но здесь наблюдается редкий случай выздоровления Скопина после отравления у кумы [27, с. 353–354]. Дальнейшая утрата сюжетов о похождениях и гибели Скопина прослеживается на всех этапах фиксации текстов в 1901, 1946, 1973, 1982 гг. Позже 1982 г. песни о Скопине не фиксировались.

Видно, что в Походске, Среднеколымске на Колыме предпочитали песню об отравлении Скопина, а в Русском Устье — исполняли песню о просьбе помощи у шведского короля. Возможно, выбор сюжета песни о Скопине связан с корнями на Русском Севере, желанием не повторять песни соседнего поселения. Именно эти предпочтения создают локальную специфику, отражающую разницу между соседними селами, отстоящими друг от друга довольно далеко, что составляет 496 км.

Выводы

Таким образом, можно отметить, что фольклорные материалы северных экспедиций сохранили бытовавший до середины XX в. разнообразный фольклор русских старожилов Якутии. Прослеживается четкая связь исторических песен, которые исполнялись на Колыме и Индигирке с определенными сюжетами, зафиксированными на Русском Севере, например, в районе Великого Устюга. Важной становится направленность функционального использования песен про Скопина на Колыме в качестве рождественских песнопений.

Выявляется, что песни о Скопине на Колыме и Индигирке утрачивали свое назначение — показывать героя на фоне тяжелых исторических событий. Герой редко выступал как историческая личность, исполнители показывают любовь к своему герою. Так, в соседних селах Северо-Востока Якутии русские песни были усвоены и продолжали бытовать в разных сюжетах.

Основным вторым образом в песне о Скопине является его любящая мать. Шведский король, у которого Скопин просит помощи подан через восприятие Михайлы Скопина. Другие образы песен о Скопине, либо показаны как участники общего действия, либо являются отравителями Скопина — Малюта Скуратов или его дочь.

При уточнении специфики фольклорных традиций отдельных локальных мест наблюдается использование конкретных приемов и средств: исполнение одних сюжетов, упоминание одних действующих лиц, постоянных образов из мира природы, утвари, которые

и создают особенный стиль в вариантах сюжетов, с особыми персонажами, редким употреблением якутской лексики, что характерно для сюжетов из Русского Устья.

Список литературы

1. *Пропи В. Я.* Морфология сказки. Л.: Наука, 1969. 168 с.
2. *Путилов Б. Н.* Фольклорный процесс и этническая история Сибири и Дальнего Востока // Фольклорное наследие народов Сибири и Дальнего Востока. Горно-Алтайск: Алтайское книжное издательство, 1986. С. 15–22.
3. *Азбелев С. Н.* Историзм былин и специфика. Л.: Наука, 1982. 327 с.
4. Русская эпическая поэзия Сибири и Дальнего Востока / Составитель Ю. И. Смирнов. Новосибирск: Наука, 1991. 499 с. (Памятники фольклора народов Сибири и Дальнего Востока).
5. *Кляус В. Л., Супряга С. В.* Песенный фольклор русскоустыинцев в Якутии и семейских Забайкалья. Материалы к изучению бытования в иноэтническом окружении. Курск: Изд-во Регионального открытого социального института, 2006. 213 с.
6. *Игуменов А. Г.* Поэтика русской исторической песни. Новосибирск: Наука, 2007. 252 с.
7. *Чарина О. И.* Записи фольклора, произведенные Д. И. Меликовым в Нижнеколымском крае в 1893 г. // Из истории русской фольклористики / Отв. ред. Ю. И. Марченко. СПб: Наука, 2013. Вып. 8. С. 419–437
8. *Богораз В. Г.* Областной словарь колымского русского наречия / Собрал на месте и составил В. Г. Богораз. СПб.: ОРЯС: Типография Императорской Академии Наук, 1901. Т. 68. No 4. 346 с.
9. *Кузьмина Л. П., Миронова З. А.* Современный русский фольклор на Крайнем Севере // Современный русский фольклор Сибири / Отв. ред. Л. Е. Элиасов. Новосибирск: Наука. Сибирское отделение, 1979. 167–204.
10. *Чарина О. И. С. И.* Боло как собиратель русского фольклора: фиксации 1940–1941 гг. // Филологические науки. Вопросы теории и практики. No 10. 1. 2017. С. 69–73.
11. *Charina O. I.* Dynasties of Russian storytellers in Yakutia and the features of their repertoire (bylinas and historical songs as a case-study) // Journal of History Culture and Art Research. No 7 (3). 2018. pp. 353–362. DOI: <http://dx.doi.org/10.7596/taksad.v7i3.1738>
12. *Чикачев А. Г.* О фольклорных записях С. И. Боло в Русском Устье // Якутский архив. 2006. No 2. С. 62–65.
13. *Чикачев А. Г.* Этнографические исследования Н. М. Алексеева в Русском Устье // Якутский архив. 2007. No 2. С. 91–94.
14. *Скрыбыкина Л. Н.* Былины русского населения северо-востока Сибири. Новосибирск: Наука, 1995. 364 с.
15. *Лебедева Ж. К.* Песенная традиция субэтносов полярного ареала северо-востока Сибири // Культурное взаимодействие народов Республики Саха (Якутия): история и современность: сборник научных трудов. Якутск: ИГИ АН РС (Я), 1995. С. 36–48.
16. *Базилишина Р. Н.* Фольклорная традиция на краю ойкумены: сказки Русского Устья: автореф. канд. филол. наук. Иркутск, 2000. 22 с.
17. *Строгова Е. А.* Истоки культурной традиции русских старожилков нижней Колымы // Арктика и Север. 2014. No 16. С. 144–152.
18. *Новиков Ю. А.* Динамика эпического канона. Из текстологических наблюдений над былинами. Вильнюс: Вильнюсский педагогический университет, 2009. 516 с.
19. *Новиков Ю. А.* Сказитель и былинная традиция. СПб.: Дмитрий Буланин, 2000. 374 с.
20. *Новиков Ю. А.* Эпический мир и способы его художественного воплощения. Вильнюс: Изд-во Литовского эдукологического университета «Эдукология», 2013. 358 с.
21. *Веселовский А. Н.* Историческая поэтика. М.: Высшая школа, 1989. 406 с.
22. Древние российские стихотворения, собранные Киршею Даниловым — 2-е дополн. изд. /сост. А. П. Евгеньева и Б. Н. Путилов. М.: Наука, 1977. 408 с. (Литературные памятники).
23. Исторические песни /Вступ. ст., подгот. текста и примеч. Б. Н. Путилова. М.-Л.: Советский писатель, 1962. 405 с. (Библиотека писателя).
24. Былины Севера / Записи, вступ. ст. и коммент. А. С. Астаховой. М.-Л.: Изд-во Акад. наук СССР. 1938. Т. 1. 656 с.

О. I. Charina

The Institute for Humanities Research and Indigenous Studies of the North
Russian Academy of Sciences Siberian Branch
677027 Republic of Sakha, Yakutsk, Petrovsky, 1

SOME FEATURES OF RUSSIAN LOCAL TRADITION OF YAKUTIA: HISTORICAL SONGS ABOUT SKOPIN

The author examines issues related to the plots of two historical songs that existed in the North-East of Yakutia from the end of the 19th century to the seventies of the 20th century. Particular attention is paid to the lyrics of songs that were recorded by employees of the Institute of Language and Culture at the Council of People's Commissars of the YASSR in the 1940s of the 20th century. The novelty of the work is due to the fact that for the first time individual motifs and images of the northern versions of the texts of Russian historical songs are analyzed. The relevance of the study is seen in the fact that after clarifying the collection and classification of Russian songs, the time has come for a consistent and thoughtful study of issues of local features of folklore texts of Russian old-timers in Yakutia. The author dwells on some features of historical songs, when one story about Skopin was preferred on Indigirka — Skopin asks for help from the Swedish king; and on Kolyma another plot is about the poisoning of Skopin. Lyrics are compared when two plots are compared in all recordings: Nizhnekolyma's, Middle Kolyma's and Russkoe Ust'e's songs. The features of the submission of the main and secondary characters are being clarified: the mother of Skopin, the Swedish king, Maljuta Skuratov and his daughter. Attention is paid to individual techniques and means that create a local feature of works. It turns out the nature of the influence of the Yakut language, expressed in a small borrowing of some vocabulary. Ways to lose the plots of historical songs are being clarified.

Keywords: local tradition; expeditions; texts; contamination; historical songs; images; motives; influence; Christmas chants.

References

1. Propp V. Ja. Morfologija skazki [Morphology of a fairy tale]. L.: Nauka, 1969. 168 p. (in Rus.).
2. Putilov B. N. Fol'klornyj process i jetnicheskaja istorija Sibiri i Dal'nego Vostoka // Fol'klornoe nasledie narodov Sibiri i Dal'nego Vostoka [Folklore process and ethnic history of Siberia and the Far East/Folklore heritage of the peoples of Siberia and the Far East]. Gorno-Altajsk: Altajskoe knizhnoe izdatel'stvo, 1986. pp. 15–22 (in Rus.).
3. Azbelev S. N. Istorizm bylin i specifika [Historicism of epics and specificity]. L.: Nauka, 1982. 327 p. (in Rus.).
4. Russkaja jepicheskaja poezija Sibiri i Dal'nego Vostoka [Russian epic poetry of Siberia and the Far East] / Sostavitel' Ju. I. Smirnov. Novosibirsk: Nauka, 1991. 499 p. (Pamjatniki fol'klora narodov Sibiri i Dal'nego Vostoka) (in Rus.).
5. Kljaus V. L., Suprjaga S. V. Pesennyj fol'klor russkoust'incev v Jakutii i semejskih Zabajkal'ja. Materialy k izucheniju bytovanija v inojetnicheskom okruzenii [Song folklore of Russian residents in Yakutia and family Transbaikalia. Materials for the study of being in a foreign ethnic environment]. Kursk: Izdatel'stvo Regional'nogo otkrytogo social'nogo instituta, 2006. 213 p. (in Rus.).
6. Igumnov A. G. Pojetika russkoj istoricheskoj pesni [Poetics of Russian historical song]. Novosibirsk: Nauka, 2007. 252 p. (in Rus.).
7. Charina O. I. Zapisi fol'klora, proizvedennye D. I. Melikovym v Nizhnekolymskom krae v 1893 g. [Folklore records produced by D. I. Melikov in the Nizhnekolymsky Territory in 1893]. // Iz istorii russkoj fol'kloristiki / Otv. red. Ju. I. Marchenko. SPb.: Nauka, 2013. Vyp. 8. pp. 419–437 (in Rus.).
8. Bogoraz V. G. Oblastnoj slovar' kolymского русского наречия / Sobral na meste i sostavil V. G. Bogoraz [Regional dictionary of the Kolyma Russian dialect/Collected on the spot and compiled by V. G. Bogoraz]. Spb.: ORJaS: Tipografija Imperatorskoj Akademii Nauk, 1901. V. 68. No 4. 346 p. (in Rus.).
9. Kuz'mina L. P., Z. A. Mironova Sovremennyj russkij fol'klor na Krajnem Severe // Sovremennyj russkij fol'klor Sibiri [Modern Russian folklore in the Far North/Modern Russian folklore of Siberia]. / Otv. red. L. E. Jeliasov. Novosibirsk: Nauka. Sibirskoe otdelenie, 1979. pp. 167–204 (in Rus.).
10. Charina O. I. S. I. Bolo kak sobiratel' russkogo fol'klora: fiksacii 1940–1941 gg. [S. I. Bolo as a collector of Russian folklore: fixations 1940–1941] // Filologicheskie nauki. Voprosy teorii i praktiki. No 10. Ch. 1. 2017. pp. 69–73 (in Rus.).
11. Charina O. I. Dynasties of Russian storytellers in Yakutia and the features of their repertoire (bylinas and historical songs as a case-study) // Journal of History Culture and Art Research. No 7 (3). 2018. pp. 353–362 (Engl.). DOI: <http://dx.doi.org/10.7596/taksad.v7i3.1738>
12. Chikachev A. G. O fol'klornyh zapisjah S. I. Bolo v Russkom Ust'e [On folklore records of S. I. Bolo in the Russian Ustye]. / Jakutskij arhiv. 2006. No 2. pp. 62–65 (in Rus.).
13. Chikachev A. G. Jetnograficheskie issledovanija N. M. Alekseeva v Russkom Ust'e [Ethnographic research N. M. Alekseev in the Russian Ustye] // Jakutskij arhiv. 2007. No 2. pp. 91–94 (in Rus.).
14. Skrybykina L. N. Byliny russkogo naselenija severo-vostoka Sibiri [Bylina of the Russian population of northeastern Siberia]. Novosibirsk: Nauka, 1995. 364 p. (in Rus.).
15. Lebedeva Zh. K. Pesennaja tradicija subjetnosov poljarnogo areala severo-vostoka Sibiri // Kul'turnoe vzaimodejstvie narodov Respubliki Saha (Jakutija): istorija i sovremennost' (sbornik nauchnyh trudov) [Song tradition of sub-ethnic groups of the polar range of northeastern Siberia/Cultural interaction of the peoples of the Republic of Sakha (Yakutia): history and modernity (collection of scientific works)]. Jakutsk: IGI AN RS (Ja), 1995. pp. 36–48 (in Rus.).
16. Bazilishina R. N. Fol'klornaja tradicija na kraju ojkumeny: skazki Russkogo Ust'ja: avtoref. Dis. kandfilol. Nauk [Folklore tradition on the edge of Oikumen: fairy tales of the Russian Mouth: abstract dis. Cand. Philol.]. Irkutsk, 2000. 22 p. (in Rus.).
17. Strogova E. A. Istoki kul'turnoj tradicii russkih starozhilov nizhnej Kolymy [The origins of the cultural tradition of Russian old-timers of the lower Kolyma] // Arktika i Sever. 2014. No 16. pp. 144–152 (in Rus.).
18. Novikov Ju. A. Dinamika jepicheskogo kanona. Iz tekstologicheskikh nabljudenij nad bylinami [Dynamics of the epic canon. From textual observations of epics]. Vil'njus: Vil'njusskij pedagogicheskij universitet, 2009. 516 p.
19. Novikov Ju. A. Skazitel' i bylinnaja tradicija [Storyteller and epic tradition]. Spb.: Dmitrij Bulanin, 2000. 374 p. (in Rus.).
20. Novikov Ju. A. Jepicheskij mir i sposoby ego hudozhestvennogo voploshhenija [Epic world and ways of its artistic embodiment]. Vil'njus: Izdatel'stvo Litovskogo jedukologicheskogo universiteta «Jedukologija», 2013. 358 p.
21. Veselovskij A. N. Istoricheskaja pojetika [Historical poetics]. M.: Vysshaja shkola, 1089. 406 p. (in Rus.).
22. Drevnie rossijskie stihotvorenija, sobrannye Kirsheju Danilovym [Ancient Russian poems collected by Kirshey Danilov] — 2-e dopoln. izd. podgotovili A. P. Evgen'eva i B. N. Putilov. M.: Nauka, 1977. 408 p. (Literaturnye pamjatniki) (in Rus.).
23. Istoricheskie pesni [Historical songs] / Vstup. st., podgot. teksta i primech. B. N. Putilova. M.-L.: Sovetskij pisatel', 1962. 405 p. (Biblioteka pisatelja) (in Rus.).
24. Byliny Severa [Epics of the North] / Zapisi, vstup. st. i koment. A. S. Astahovoj. M. — L.: Izd-vo Akad. nauk SSSR. 1938. V. 1. 656 p. (in Rus.).

УДК 821

DOI 10.46418/2079-8202_2022_2_17

Г. В. Косяков

Институт медицинского образования ФГБУ «Национальный медицинский исследовательский центр имени В. А. Алмазова»
197341 РФ, Санкт-Петербург, Коломяжский пр., 21

ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ФЛОРИСТИКА В РАННЕЙ ЛИРИКЕ М. Ю. ЛЕРМОНТОВА 1828–1836 ГГ. В КОНТЕКСТЕ ДИАЛОГА ТРАДИЦИЙ

© Г.В. Косяков, 2022

Статья посвящена изучению художественной флористики М. Ю. Лермонтова в контексте становления его авторской позиции, в аспекте его рецепции наследия антологической традиции. Художественная флористика в ранней лирике русского романтика играет важную роль в создании развернутых сравнений и метафор, в формировании композиции, хронотопа, лирических ситуаций рефлексии, предстояния лирического героя бездне, смерти. На материале дискурса ночных, кладбищенских, любовных, аллегорических элегий, баллад и песен Лермонтова раскрывается связь образов деревьев и цветов с магистральными мотивами одиночества, преждевременного старения души, неразделенной любви.

Ключевые слова: Лермонтов, поэтика, лирика, романтизм, пейзаж, флористика.

Актуальность. Изучение художественной флористики русской классической литературы было и остается актуальным для современного отечественного литературоведения. «Язык цветов» был одним из ключевых «языков» культуры пушкинской эпохи. К. И. Шарафадина указывает в этой связи: «В пушкинскую эпоху восходящий к массовому изводу сентиментализма “язык цветов” активно входит в фонд альбомной аллегористики, которая до этого оперировала устойчивым блоком барочной эмблематики и условно-античной эмблематикой ампира» [1, с. 104].

Целью исследования является анализ особенностей художественной флористики в ранней лирике Лермонтова в функциональном аспекте.

Методы исследования. В качестве методов исследования выступают историко-литературный, историко-генетический, семиотический методы, а также методика целостного анализа.

Пейзаж играет значимую роль в художественном мире М. Ю. Лермонтова (1814–1841), который был наделен не только поэтическим даром, но и талантом художника [2, с. 55–222]. Сохранились многочисленные пейзажи, созданные Лермонтовым в разной технике: «Пейзаж с двумя березами» (1829–1831), «Вид Тифлиса» (1837), «Вид Пятигорска» (1837–1838), «Сцена из кавказской жизни» (1838) и др. Рисунки русского поэта созвучны магистральным мотивам, образам, колористике его лирических текстов. В творчестве Лермонтова, с одной стороны, представлены условные, собирательные древесные образы, с другой стороны, возникают конкретные образы деревьев и кустарников (береза, дуб, сосна, ель, ива, яблоня, липа, рябина, пальма, кипарис, мирт, акация, черемуха), образы цветов (незабудка, ландыш, лилия, роза, гвоздика).

Художественная флористика занимает значимое место уже в самых ранних произведениях русского романтика. В элегии Лермонтова «Осень» (1828) пейзажные детали достаточно условны и традици-

онны: «Лишь в бору поникши ели». В данной элегии отражено противопоставление краткого века листьев и вечнозеленой хвои. Эта антитеза широко представлена в русской романтической поэзии. Так, Ф. И. Тютчев в аллегорической элегии «Листья» (1830) соотносит с «соснами и елями» сон вечности. Образной доминантой динамичных осенних пейзажей в ранней лирике Лермонтова служит ветер, который колеблет древесные кроны: «Солнце осени» (1830–1831), «Ночь» (1830–1831). В элегии «Солнце осени» образ дерева фокусирует в себе игру света и тени («бледный, мертвый луч»). Осенний пейзаж в элегии получает характерное для художественного мира Лермонтова звучание в контексте мотивного комплекса «обманутой любви». В элегии «Ночь» поэт отходит от условной образности и конкретизирует пейзаж через художественные определения («ветер влажный, душный»).

М. Г. Москвин раскрывает основные поэтические источники раннего творчества Лермонтова: «Верно также и замечание, что юный поэт ближе по стиливым предпочтениям к Батюшкову и Пушкину, чем к А. Ф. Мерзлякову и С. Е. Раичу» [3, с. 110]. В элегиях Лермонтова «Цевница» (1828), «Пир» (1829), «Пан» (1829) художественная флористика участвует в оформлении идиллического хронотопа. В элегии «Цевница» идиллический хронотоп наделяется сакральными чертами («алтарь и муз и граций»), представляя собой охранительную сферу природы, искусства и любви. В оформлении данной космической модели используются образы растений («свод акаций»). Художественная флористика элегии включает традиционные образы, присущие антологической поэзии («куст прелестных роз»). В послании Лермонтова «К «П.....ну» (1829) также представлен образ «роз», символизирующих мгновения счастья в земной жизни. Роза в этих ранних произведениях поэта — достаточно отвлеченный образ, примета поэтического стиля эпохи.

Художественная флористика элегии «Цевница» включает и образы, соотношенные с русской природой («с прибрежной ивой»). Идиллический пейзаж создается благодаря колористическим, акустическим и ольфакторным образным деталям:

Там некогда, кругом черемухи млечной

Струя свой аромат, шума, с прибрежной ивой [4, с. 11].

В элегии пейзаж органично соединяет образы природного и антропогенного миров. Если первая часть рассматриваемого лирического текста окрашена в идиллические тона, то вторая — проникнута элегической грустью, тональностью воспоминания. Уже в данном раннем произведении русского романтика микрокосмос лирического героя хранит воспоминание об индивидуальном золотом веке.

В элегии «Пир» возникает схожая образная флористика: «Под сень черемух и акаций». Данный лирический текст очень традиционен для русской романтической поэзии, где идеализируется юношеский дружеский пир как индивидуальный золотой век. Художественная флористика, хронотопы рассмотренных элегий Лермонтова близки произведениям К. Н. Батюшкова, ср.: «черемухи млечной», «золотом блистающих акаций», «алтарь и муз и граций» («Беседа муз», 1817).

В элегии Лермонтова «К Гению» (1829) древесный образ оформляет аллегорический ряд искусства, поэзии: «Над яблоней мой тирс и с лирой золотой». Тирс в античной культуре был соотношен с Дионисом и сатирами, с «плодородием» [5, с. 552]. В элегии русского романтика тирс — это аллегорический знак творческой активности, вдохновения. В художественной картине мира русского романтика происходит органичное взаимодействие аполлонического и дионисийского культурных кодов, что мы видим и в элегии «Пан», где образ «рябины» участвует в оформлении идиллического хронотопа. «Бог овец» в элегии Лермонтова «Пан» предстает не только выразителем дионисийской радости и «легкого хмеля», но и соотношен с гармонией, со «святым вдохновеньем», мудрым поэтическим наставничеством. В финале элегии возникает еще один древесный образ «тиши дубрав» как сферы творчества, противопоставленного мнимой «жажде славы».

В «Романсе» Лермонтова («Коварной жизнью недовольный...», 1829) развивается традиционная для русской романтической поэзии антитеза севера и юга («Италии златой»). В контексте антитезы возникает образ «мирта изумрудного». На протяжении всего творчества поэта колористические эпитеты придают образам растений особую изобразительность.

Постепенно пейзажи Лермонтова и художественная флористика в них меняются. Так, в элегии поэта «Наполеон» (1829) в лирическом контексте таинственного ночного пейзажа создается образный ряд посмертного сна: «дикий памятник», «сырая земля». В данный образный ряд включен образ «дуба возвышенного». Дуб у индоевропейских народов выступает мировым деревом, соединяющим подземный, земной и небесный миры, соотносится с моделью Космоса:

«Космос воображается в виде гигантского дерева: способ существования Космоса, и в первую очередь его способность к бесконечному возрождению, символически уподобляется жизни дерева» [6, с. 94]. Древесный символ в элегии Лермонтова, наряду с образом «камня одинокого» и морской стихией, оттеняет исключительность личности романтического героя, обретение им единства с природными стихиями. Пейзаж созвучен традиции оссианической поэзии. В ночном пейзаже раскрывается созвучие мировых стихий.

Древесные образы в ранней лирике Лермонтова участвуют в создании демонического пейзажа, что мы видим, например, в его элегии «Мой демон» (1829): «шум дубров», «листьев желтых». Данный образный ряд проясняет идею духовной мертвенности. Схожий образ «шума дубров» представлен и в произведении Лермонтова «Мой демон» (1830–1831).

В «Монолог» (1829) отвлеченный образ северных растений оформляет один из ключевых мотивов лирики Лермонтова — раннее старение души:

Мы, дети севера, как здешние растенья,

Цветем недолго, быстро увядаем... [4, с. 65].

Указанный мотив развивается и в элегии Лермонтова «Он был рожден для счастья, для надежд...» (1832), где возникает развернутое сравнение лирического героя со скороспелым плодом. Древесный образ, развивающийся в 8 стихах, обрамляется авторскими размышлениями о герое, которые также занимают 8 стихов. Художественная флористика придает элегии пластичность и изобразительность: «Так сочный плод до времени созрелый». Значимую роль в лирическом контексте элегии играет образ «жадного червя», который в ранней лирике Лермонтова («Ночь. I», 1830) символизирует полное исчезновение человеческого тела. В анализируемой элегии образ червя раскрывает мертвящую силу рефлексии героя, обостренно осознающего свое одиночество. Трагизм усиливается благодаря повтору глагола «грызет, грызет». Конфликтность лирическому тексту придает контрастный принцип построения стихов: «Между цветов висит осиротелый».

В ранней лирике Лермонтова наиболее многогранную образную трактовку получил образ незабудки. Баллада (сказка) Лермонтова «Незабудка» (1830) по своим жанровым характеристикам, сюжету, конфликту близка вольным переводам баллад И.-Ф. Шиллера, созданным русским романтиком в этот период: «Над морем красавица-дева сидит...» (1829), «Перчатка» (1829). Источником баллады «Незабудка» послужило раннее произведение немецкого поэта А. Платена «Vergissmeinnicht» [7, с. 218]. Немецкий поэт, в творчестве которого широко представлена западноевропейская художественная флористика («Die biden Rosen», «Die Tulpe»), обратился к европейской легенде о юноше, погибшем, срывая незабудку для своей возлюбленной. В балладе Лермонтова «Незабудка», как и указанных выше вольных переводах баллад Шиллера, развиваются мотив испытания, антитеза благородного рыцаря и эгоистичной красавицы.

Художественная флористика лермонтовской баллады включает два цветка — «пышную гвоздику»

и «голубой цветок», который соотносится героиней с рыцарем и получает еще один эпитет — «унылый». Образную трактовку гвоздики и незабудки в произведении русского романтика уместно сопоставить с книгой Д. Ознобишина «Селам, или Язык цветов» (1830), которая отражает ключевые семантические коды образов цветов в культуре пушкинской эпохи. Кроме того, одним из источников книги Ознобишина стала немецкая флористика. В книге Ознобишина среди толкований значения гвоздики находим такие, как: «меня томит к тебе любовь», «ты прекрасна» [8, с. 66]. Незабудка же соотнесена со следующими значениями: «она за меня все выскажет», «пусть мой образ навсегда обитает в твоём сердце» [8, с. 89]. В балладе Лермонтова данная семантика образа незабудки доминирует, но обретает индивидуальные авторские смыслы, раскрывающие особенности романтической картины мира Лермонтова:

Цветок печальный с этих пор
Любови дорог; сердце бьется,
Когда его приметит взор.
Он незабудкою зовется [4, с. 93].

Полифонию образа незабудки в балладе Лермонтова помогают отразить многочисленные эпитеты: «унылый», «голубой», «драгоценный», «пагубный», «печальный». Во-первых, незабудка соотнесена с романтическим героем, его жертвенностью и искренней любовью. Во-вторых, цветок в финале раскрывает упование героя на то, что возлюбленная сохранит о нем память, Эта трактовка напрямую соотносится с одной из основных этимологий названия цветка. В-третьих, пейзаж вводит такие ценностные смыслы, как уединение, духовная чистота, невинность, целомудрие. Наконец, лермонтовская интерпретация вводит концепты горнего мира и бессмертия: «Где смерти нет и нет забвенья». Трагическая история композиционно обрамлена диалогом автора с читателем в непринужденной манере. Образ героини представлен в ироническом развитии («ее душевной простотой»). Финал баллады приобретает саркастическую направленность:

А виновата ли девица —
Сказала, верно, совесть ей! [4, с. 94].

Образ незабудки возникает и в «Стансах» («Мне любить до могилы творцом суждено...») (1830–1831) Лермонтова. По замечанию А. И. Журавлевой, в поэзии Лермонтова «конкретные зарисовки вторгаются в стихотворение в виде какого-либо тропа, чаще всего — развернутого сравнения» [9, с. 44]. Типичный пример такого сравнения мы видим в анализируемом тексте, где образ гибнущего на скале цветка проясняет конфликт лирического героя с окружающим миром, его одиночество и страдание: «На пустынной скале незабудка весной...».

Художественная флористика участвует в формировании пейзажа многих вечерних, ночных, кладбищенских элегий русского романтика. В элегии Лермонтова «Вечер после дождя...» (1830) в контексте вечернего пейзажа представлен образ цветка, построенный на основе двойного сравнения с горним миром, восходом и с девушкой. Пейзаж и портрет объединяют

водные образные детали, передающие гармонизацию после природной и духовной грозы: «вода блистаючи дрожит». «слезы льет». Древесные образы участвуют в создании ночного пейзажа, что мы видим в элегии «Ночь. III» (1830): «Высоких лип стал пасмурней навес». Схожий образ «высоких лип» представлен в контексте ночного пейзажа элегии Лермонтова «Сижу я комнате старинной...» (1831).

В элегии Лермонтова «Оставленная пустынь предо мной...» (1830) образы растений участвуют в создании кладбищенского пейзажа, утверждающего силу забвения: «зеленый мох», «высокая полынь». В элегии «Кладбище» (1830) мы видим характерный для ранней лирики Лермонтова тип порогового вечернего пейзажа, приобретающего метафизическую направленность. Особенностью такого пейзажа является перенос колористики заката (красного, огненного цветов) на образы растений: «Краснеючи волнуется пырей». Пейзаж превосхищает размышления лирического героя о величии мироздания и его Творца и о человеке, нарушающем мировую гармонию («царь над общим злом»). В элегии Лермонтова «Метель шумит и снег валит...» (1831) образ «цветка поблекшего, гробового», наряду с колокольным звоном, воплощает мотивный комплекс физической смерти.

В послании Лермонтова «Дереву» (1830) древесный образ выполняет художественную функцию, которая станет одной из ключевых в художественном мире русского романтика, — формирование лирической ситуации рефлексии:

Лишь год назад два талисмана
Светилися в тени твоей [4, с. 138].

Образ дерева вызывает поток воспоминаний, исповедь лирического героя. В тексте метафорически соотносятся гибель дерева и неразделенная любовь героя.

Древесные образы в ранней лирике Лермонтова создают также и лирическую ситуацию предстояния человека вечности, смерти, бездне, что мы видим, например, в элегии «Блестящая пробегает облака...» (1831), где лирический герой размышляет о ничтожности мира. Художественная флористика данной элегии представлена образами «старой березы», дубрав и сосен.

В программном для ранней лирики Лермонтова стихотворении «1831-го июня 11 дня» соединяются основные сформировавшиеся типы лирического пейзажа, сравнения, метафоры, в которые включена художественная флористика. Так, в контексте динамичного степного пейзажа колористический эпитет «серебряный», широко представленный в ранней лирике Лермонтова, придает образу ковыля особую изобразительность. В создании степного пейзажа, раскрывающего онтологическую горизонталь, использован и образ берез, который дополняет общую колористику пейзажа: «Чернеют вечером в дали пустой». Данный пейзаж превосхищает размышления лирического героя о необходимости внутренней борьбы в жизни человека.

В стихотворении представлена метафора человек-цветок, акцентирующая быстротечность человеческой жизни:

Не много долголетней человек
Цветка... [4, с. 185].

Данная лермонтовская метафора имеет глубокие мифологические и религиозные корни. В поэме Вергилия «Энеида» смерть образно соотносится с падением листвы (VI, 309–310). Уподобление человека траве, цветку широко представлено в текстах Священного Писания: «Дни человека — как трава» (Пс. 102: 15); «Ибо всякая плоть — как трава, и всякая слава человеческая — как цвет на траве» (1 Петр. 1: 24). Эта архаическая метафора широко представлена в русской романтической поэзии, акцентируя родовую обреченность человека на умирание: «Последний лист упал со древа» (Е. А. Баратынский «Падение листьев», 1823); «Как с дерева валится лист осенний...» (В. К. Кюхельбекер «На смерть Якубовича», 1846).

Растительные образы оформляют динамичный и трагический пейзаж души лирического героя. Сердечные раны метафорически соотносятся с «трещиной развали», где прорастает береза, в изображении которой доминирует жизнеутверждающая семантика юности, красоты, влюбленности: «И зелена, и взоры веселит». Вопреки всем испытаниям, соотношенным с «бурей» и «зноем», любовь служит главным ценностным смыслом бытия для лирического героя: «Но с корнем не исторгнет никогда...».

В ранней лирике Лермонтова художественная флористика участвует и в создании аллегорического пейзажа, что мы видим, например, в элегии «Надежда» (1831):

Есть птичка рая у меня,
На кипарисе молодом [4, с. 209].

Мифопоэтика кипариса, восходящая к древнегреческой мифологии, в данном лирическом контексте актуализирует мотивные комплексы юности, творчества, а не смерти. «Тихий звук» помогает лирическому герою обрести чувство полноты бытия, субстанциональные жизненные смыслы, сопричастность раю сладости: «лазурь небес», «отблеск», «сладко, сладко». Соотнесенность кипариса с раем и вечной жизнью имеет религиозные источники: «Кедры в саду Божиим не затемняли его; кипарисы не равнялись сучьям его, и каштаны не были величиною с ветви его, ни одно дерево в саду Божиим не равнялось с ним красотой своею» (Иезек. 31: 8). В христианской культуре кипарис связан не столько со смертью, сколько со святостью, вечностью.

Послание Лермонтова «К Нэре» (1831) является редким примером обращения поэта к антологической традиции, которая широко представлена в лирике К. Н. Батюшкова, В. А. Жуковского, А. С. Пушкина, А. А. Дельвига, Н. М. Языкова, Д. П. Ознобишина и др. Художественная флористика в послании Лермонтова участвует в создании женского портрета:

Скажи, для чего перед нами
Ты в кудри вплетаешь цветы?
Себя ли украсишь ты розой
Прелестной, минутной как ты? [4, с. 255].

В русской классической поэзии символ розы органично вбирал традиции, идущие от антологической

и ориентальной поэзии. В творчестве русских поэтов XIX в. символ розы соотнесен с молодостью, мифологемой интимного дружеского круга, с чувственной красотой женщины. Так, в цикле Батюшкова «Подражания древним» античная традиция в восприятии мифологемы розы соединяется с ориентальной. Взаимодействие античной и ориентальной поэтических традиций мы видим и в любовной лирике Языкова, например, в его послании «К<атеньке> М<ойер>» (1824), где женская красота метафорически связана одновременно с Востоком и «розами Авроры». В лирике Дельвига мифологема розы, как в античной и восточной поэзии, выражает быстротечность молодости, красоты, страсти, жизни: «Розе скоро не алеть» (Дельвиг «Тленность», 1815). Идиллическое наполнение мифологемы розы мы видим в произведениях Дельвига «Цефиз» (между 1814 и 1817), «Дамон» (1821), в которых роза становится эмблемой земной любви и искусства, парнасской гармонии. В русской классической поэзии семантический диапазон символа розы чрезвычайно широк от эротического до религиозно-мистического. М. П. Алексеев так определяет значимость символа розы для русской литературы XIX в.: «Достоинно упоминания, что без роз и лилий как устойчивого стилистического признака любовной лирики не обходилась порой даже кладбищенская элегия» [10, с. 274].

В послании Лермонтова возникают ключевые для антологической поэзии мотивы быстротечности жизни, неотвратимости увядания и смерти. Роза в лирическом контексте — это эротическая деталь женского портрета. Метафорическое сближение женщины и розы вызывает контрастные ассоциации, связанные как с чувственной красотой женщины, так и с ее угасанием. В послании доминируют вопросительные предложения, которые оформляют непринужденный диалог лирического героя с адресатом. Мотивный комплекс смерти рефреном звучит в лирическом тексте («увянуть», «тени», «умри поскорее») и акцентирован в финальном стихе: «Кто раньше ее умирал?». При внешней контрастности позиций лирического героя и адресата их объединяет общность в отношении к времени. Если Нэра стремится в своей беспечности и радости убежать от времени, старости и смерти, то лирический герой ратует за ее скорую смерть, чтобы она не была затронута увяданием и сохранила апогей своей чувственной красоты в памяти знавших ее людей. В дальнейшем «розы Леля» как эротическая деталь женского портрета возникает в таких произведениях Лермонтова, как «Девятый час; уж темно; близ заставы...» (1832), «Как луч зари, как розы Леля...» (1832).

Различные семантические грани художественная флористика получает в любовной лирике Лермонтова. Так, в послании Лермонтова «К***» («Всеvyšний произнес свой приговор...», 1831) образ цветка метафорически соотносится с поцелуем, который представлен в лермонтовской трактовке любовного переживания, сопряженного с конфликтностью: «Цветок, хранивший яд страданья». В послании «К Д.» (1831) образ цветка включен в экспрессивное сравнение,

соотнесенное с лирическим адресатом, проясняя архаическую антитезу живого, духовного и мертвого («холодного слова»):

Как листки у цветка молодого
Ядовитое жало змеи! [4, с. 253].

В песне Лермонтова «Воля» (1831), где доминирует фольклорная образность, утверждаются концепты народнопоэтической картины мира: «воля», «степь широкая» (мать сыра земля), «небо далекое». В песне возникает новый аспект художественной флористики — древесные образы мыслятся братьями лирического героя:

Мои братья в лесах —
Березы да сосны [4, с. 220].

Древесные образы соотносятся со сферой защиты.

В лирике Лермонтова магистральным является образ растения (дерева, цветка, листка), обреченного на скорую гибель, вынужденного бороться со стихиями. Такие образы развиваются по принципу параллелизма с образом лирического героя, проясняя его трагическое одиночество, противостояние окружающему миру, глубокое разочарование и неразделенную любовь. Ярким примером такого параллелизма является элегия Лермонтова «На темной скале над шумящим Днепром» (1830–1831), где первая композиционная часть соотнесена с деревом, а вторая — с лирическим героем. Пейзаж раскрывает стоическую борьбу «деревца молодого» со стихией: «Но с берега в волны никак не сорвет». Схожий образ куста над «бездною морскою», раскрывающий трагическое одиночество лирического героя, проявляется в послании «К***» («Дай руку мне, склонись к груди поэта...», 1830–1831).

Магистральным образом лирики Лермонтова, соотнесенным с трагическим одиночеством лирического героя, является образ листа. Так, в 1-ом из «Портретов» (1829), который несет черты автопортрета, образ листка возникает в контексте развернутого сравнения: «Мчит бури ток сухой листок». В «Песне» («Желтый лист о стебель бьется...», 1831) образ «листка одинокого» развивается в контексте традиционного для фольклорной традиции параллелизма явлений природной и человеческой жизни, знаменуя скитание лирического героя и разлуку с возлюбленной.

В ранней лирике Лермонтова возникает образ «венца тернового», восходящего к евангельской традиции: «Тогда вышел Иисус в терновом венце и в багрянице» (Иоан. 19: 5). Данный образ представлен в «Подражании Байрону» (1830–1831) Лермонтова в связи с трагическим мирозерцанием лирического героя, его одиночеством и мучительной страстью к женщине.

Художественная флористика ранней лирики Лермонтова созвучна и ориентальной традиции, о чем свидетельствует лирический монолог «Желание» («Отворите мне темницу...», 1832). Первая строфа содержит в себе образные приметы фольклорной традиции («темница», «черноглазая девица», «черногривый конь»). Вторая строфа интегрирует романтическую символику, которая широко представлена в творчестве поэтов-современников Лермонтова и в его

произведениях («челнок», «парус», «море», «пучина»). В финальной же части произведения представлен образный ряд, который обращает к многогранной символике винограда из «Корана», к мусульманским представлениям о рае:

И кругом зеленый сад,
Чтоб в тени его широкой
Зрел янтарный виноград:
Чтоб, фонтан, не умолкая,
В зале мраморном журчал [4, с. 376].

Символ винограда широко представлен в различных текстах Священного Писания. Однако образный ряд лермонтовского текста (колористика зеленого цвета, виноград, фонтан) в мифопоэтическом плане ближе мусульманским представлениям о рае. В суре 78 «Ан-Наба» («Весть») виноград непосредственно соотнесен с раем: «... сады и виноградники» (78: 32). Соединение символов виноградника и источника отражено в суре 36 «Йа Син»: «... сады из пальм и винограда и сделали Мы, чтобы забили на ней источники» (36: 34). Финальная строфа лирического монолога Лермонтова контрастна предшествующим, где лирический герой стремится к активным формам самоутверждения, в т. ч. к спору со стихиями. В финале моделируется хронотоп, в котором лирический герой сохраняет свою индивидуальность, обретая покой и бессмертие. Эпитет «янтарный» подчеркивает соотнесенность винограда с соляной символикой. Образность финала восходит и к архетипу живой воды: «Хладной пылью орошая». Статика в хронотопе рая органично соединяется с гармоничной ритмикой: «Усыплял и пробуждал...». Образность данного лирического текста предвосхищает хронотоп итогового стихотворения Лермонтова «Выхожу один я на дорогу...» (1841), где также герой, сохраняя индивидуальность, обретает покой под защитой «темного дуба» — мирового древа. В обоих текстах мы видим поэтическую модель индивидуального рая, которая создается на основе архетипов и мифологем. Значимую роль в этой модели играет художественная флористика.

Выводы. Итак, художественная флористика ранней лирики Лермонтова раскрывает процесс преодоления традиции антологической поэзии. Идиллический дискурс, в оформлении которого активную роль играют образы растений и цветов (роза, акация, черемуха), сменяется романтическим дискурсом, в котором условные образы дерева, куста, цветка, листа раскрывают духовную конфликтность лирического героя, его противостояние окружающему миру, трагическое одиночество, странничество, преждевременное старение души, неразделенную любовь. Художественная флористика в ранней лирике Лермонтова оформляет развернутые сравнения и метафоры, параллелизм, участвует в создании лирических ситуаций предстояния человека бездне, вечности, смерти. Среди древесных образов доминирует береза, среди образов цветов — роза и незабудка. В ранней лирике Лермонтова представлены образы дуба, «венца тернового», которые получают в его позднем творчестве качественно новое ценностное наполнение.

Список литературы

1. *Шарафадина К. И.* «Селам, откройся!» Флористика в образном языке русской и зарубежной литературы. СПб: Нестор-История, 2018. 544 с.
2. *Пахомов Н.* Живописное наследие Лермонтова // Литературное наследство. Т. 45–46. М.: Изд-во АН СССР, 1948. Кн. II. С. 55–222.
3. *Москвин Г. В.* Первый период творчества М. Ю. Лермонтова (ранняя лирика) // Вестник Московского университета. Сер. 9. Филология. 2014. № 3. С. 107–115.
4. *Лермонтов М. Ю.* Собр. соч.: в 4 т. М.-Л.: Изд-во АН СССР, 1958. Т. 1. 756 с.
5. *Холл Дж.* Словарь сюжетов и символов в искусстве / Пер. с англ. А. Майкапара. М.: КРОН-ПРЕСС, 1999. 656 с.
6. *Элиаде М.* Священное и мирское. М.: Изд-во МГУ, 1994. 144 с.
7. *Ширмина А. О.* Образ незабудки в художественном дискурсе Г. Р. Державина и М. Ю. Лермонтова // Известия Воронежского государственного педагогического университета. 2021. № 1. (154). С. 217–221.
8. *Ознобишин Д.* Селам, или Язык цветов. СПб: Типография Департамента народного просвещения, 1830. 132 с.
9. *Журавлева А. И.* Лермонтов в русской литературе. Проблемы поэтики. М.: Прогресс-Традиция, 2002. 288 с.
10. *Алексеев М. П.* Пушкин. Сравнительно-исторические исследования. Л.: Наука, 1984. 480 с.

G. V. Kosyakov

Institute of Medical Education of Federal State Budgetary Institution «Almazov National Medical Research Centre»
197341 Russia, Saint-Petersburg, Kolomyazhsky ave, 21

ARTISTIC FLORISTRY IN EARLY LYRICS OF M. Yu. LERMONTOV 1828–1836 IN THE CONTEXT OF THE DIALOGUE OF TRADITIONS

The article studies artistic floristry of M. Yu. Lermontov in context of his writer's position evolvement and in respect to anthology tradition heritage reception. Artistic floristry in the early lyrics of Russian romanticist plays significant role in creating extended metaphors, composition setting, chronotopos, lyrical reflections. As exemplified in discourse of night, graveyard, love, allegorical elegies, ballads and songs of Lermontov we reveal the connection of tree and flower images with the main motifs of loneliness, premature soul ageing, unrequited love.

Keywords: Lermontov, poetics, lyrics, romanticism, landscape, floristry.

References

1. Sharafadina K. I. «Selam, otkroysya!» Floristika v obraznom yazyke russkoy i zarubezhnoy literatury [«Selam, open up!» Floristry in image language of Russian and foreign literature]. St. Petersburg: Nestor-History, 2018. 544 p. (in Rus.).
2. Pakhomov N. Zhivopisnoye naslediyе Lermontova [Picturesque heritage by Lermontov] // Literary legacy. Vol. 45–46. M.: USSR Academy of Sciences Publ., 1948. II. pp. 55–222 (in Rus.).
3. Moskvин G. V. Pervyy period tvorchestva M. Yu. Lermontova (rannyya lirika) [The first period of creativity of M. Yu. Lermontov (early lyrics)] // Bulletin of Moscow University. Ser. 9. Philology. 2014. No. 3. pp. 107–115 (in Rus.).
4. Lermontov M. Yu. Sobr. soch.: v 4 t. [Collected works: In 4 v.]. M.-L.: USSR Academy of Sciences Publ., 1958. Vol. 1. 756 p. (in Rus.).
5. Hall J. Slovar' syuzhetov i simvolov v iskusstve [Dictionary of Subjects and Symbols in Art]. Moscow: KRON-PRESS, 1999. — 656 p. (in Rus.).
6. Eliade M. Svyashchennoye i mirskoye [Sacred and profane]. M.: Publishing House of Moscow State University, 1994. 144 p. (in Rus.).
7. Shirmina A. O. Obraz nezabudki v hudozhestvennom diskurse G. R. Derzhavina i M. Yu. Lermontova [The image of the forget-me-not in the artistic discourse of G. R. Derzhavin and M. Yu. Lermontov] // Proceedings of the Voronezh State Pedagogical University. 2021. No. 1. (154). pp. 217–221 (in Rus.).
8. Oznobishin D. Selam, ili Yazyk tsvetov [Selam, or the language of flower]. St. Petersburg: Printing house of the Department of Public Education, 1830. 132 p. (in Rus.).
9. Zhuravleva A. I. Lermontov v russkoy literature. Problemy poetiki [Lermontov in Russian literature. Problems of poetics]. Moscow: Progress-Tradition, 2002. 288 p. (in Rus.).
10. Alekseyev M. P. Pushkin. Sravnitel'no-istoricheskiye issledovaniya [Pushkin. Comparative historical researches]. L.: Nauka, 1984. 480 p. (in Rus.).

К. И. Шарафадина

Санкт-Петербургский Гуманитарный университет профсоюзов
192236 РФ, Санкт-Петербург, Фучика, 15**«ЛИЧНЫЕ» ФОРМАТЫ В СОВРЕМЕННОЙ АРТ-ЖУРНАЛИСТИКЕ**

© К. И. Шарафадина, 2022

Автор анализирует важнейшие тенденции в арт-медиапространстве, арт-медиадискурсе и арт-журналистике и иллюстрирует их в обзоре книг и интернет-публикаций М. М. Козловой, театрального обозревателя, журналиста и литератора, активного блогера и автора электронных изданий и публичных страниц социальных сетей, в которых представлены, наряду с личными впечатлениями от оперных спектаклей отечественных и зарубежных театров, обоснованные критические оценки режиссерских решений.

Ключевые слова: арт-журналистика, арт-медиадискурс, медиапространство, презентация культуры и искусства, Мариинский театр, «режиссерская» опера, либретто, охрана неимущественных авторских прав.

В отечественной гуманитарной науке всегда придавалось важное значение анализу «презентации культуры и искусства в соответствующем сегменте современного медиапространства» [1, с. 2]. В последние десятилетия в этой сфере, которую принято теперь называть арт-медиадискурсом [1, с. 39], происходят заметные изменения. Они связаны как с общими тенденциями развития средств массовой информации, так и с изменениями общественных устремлений. Прежняя сверхзадача — формирование вкусов нации, связанная с преобладанием вплоть до 1990-х годов в отечественной традиции культурно-просветительской журналистики, с приходом рыночной экономики была вытеснена агрессивной «арт-журналистикой» [1, с. 6], главной чертой которой можно считать ориентирование на достижение бизнес-целей, на решение рекламных задач, стимулирование потребительского интереса.

По определению Н. С. Цветовой, «...речь идет о пропаганде ценностей общества потребления, при медийной презентации которых эстетические критерии не являются доминирующими... арт-журналистика в собственном смысле слова — журналистика, занимающаяся сбором информации о событиях, темах и тенденциях в развитии современного искусства, его формах и жанрах с целью стимулирования потребительского интереса к определенным объектам как имеющим определенную Материальную ценность или соответствующим релаксационному состоянию адресата или способным это состояние провоцировать» [1, с. 38].

Но в России, как правило, многие тенденции приобретают особую специфику. По-прежнему центральным звеном арт-медиадискурса остается «качественная аналитика, напоминающая о простых и вечных истинах, подталкивающая интерес к истории отцов и прадедов, литературе, культурным ценностям» [1, с. 29]. Хотя и российская арт-журналистика, следуя общим тенденциям коммерциализации арт-медиапространства, теряет жанровое разнообразие, снижает качество предлагаемого контента и его язы-

кового оформления, но в ряде изданий — не только в «Литературной газете» или на телевизионном канале «Культура», но и в корпоративных изданиях — все еще сохраняет высокие стандарты анализа художественных достоинств произведений литературы, театрального и музыкального искусства.

Появляются и новые форматы арт-журналистики, в частности, книжные издания, которые предлагают читателю интересные и хорошо написанные тексты о театре, в частности об опере. Они выгодно контрастируют с общим массивом достаточно однообразных публикаций, поскольку содержат и элементы театральной рецензии, и оценку увиденных спектаклей, и характеристику исполнительского уровня артистов, и анализ режиссерских решений, и убедительную аргументацию в поддержку своего мнения.

К таким изданиям можно отнести книги театрального обозревателя [2], журналиста и литератора Марии Козловой, активного блогера и автора электронных изданий и публичных страниц социальных сетей — «Голос растревоженной души» [3] и «Я люблю тебя, жизнь!» [4]. Автор выбрал особенную форму изложения своих впечатлений и рассуждений об операх и оперных спектаклях, о влиянии оперного искусства на жизнь человека: «Эта книга о жизни, о моей жизни, и о людях, которые сыграли в ней важную для меня роль. Это мои друзья, родные и знакомые... Это цепь зарисовок памяти, которые, как вспышки молнии, высветили музыкальные впечатления» [4, с. 2].

Эти книги необычны тем, что автор предлагает читателям не отстраненные рецензии на театральные представления, а яркие, пропущенные через личное восприятие впечатления, рассуждения и чувства человека, влюбленного в музыку и музыкальное искусство: «Они эмоциональны, написаны по свежим следам, пока не угасли возникшие чувства, этим и интересны. В них много размышлений не только об увиденном и услышанном, но и о том, что вспомнилось, о чем думалось во время спектаклей с любимым артистом и после них» [4, с. 135]. Они показывают, насколько

искусство может стать органичной частью жизни человека и влиять на его состояние и настрой.

Это произведения прекрасно образованного и эрудированного человека, обладающего превосходным чувством языка и слова. М. Козлову волнуют многие важные аспекты театральной оперной режиссуры, развития современной музыкальной культуры в целом и ее отражение в спектаклях отечественных и зарубежных театров. Конкретные представления часто становятся лишь отправной точкой в размышлениях об общих тенденциях в оперной режиссуре и ее превращения в «режиссерскую» оперу.

Это как раз те самые качественные журналистские арт-медиа-тексты, которые включают аргументацию оценки и в основном представлены в форме рассуждения (в отличие от информационных жанров, функционирующих главным образом в форме повествования и описания), проникнуты эмоциями убежденности. «Рассуждение становится средством обоснования, объяснения предлагаемой автором журналистского текста оценки предмета речи — события, деятельности, ситуации, персоны, высказывания» [1, с. 44].

В этих книгах читатель найдет увлекательные рассказы о лучших и запомнившихся спектаклях разных театров, но больше всего Мариинского, в них автор также пишет и о себе, «о своем пути в мир великой Музыки, в царство Оперы и волшебные чертоги Балета. Немало страниц посвящено и любимым оперным певцам (Владиславу Сулимскому, Татьяне Сержан), и балетным танцовщикам (Леониду Сарафанову, Олеся Новиковой), благодаря которым многие оперные и балетные спектакли стали незабываемыми» [3, с. 2].

Кроме того, эти книги могут рассматриваться как своего рода летопись жизни ряда музыкальных театров, прежде всего Мариинского, а также как обзор творческой деятельности некоторых его артистов. Далеко не у каждого театра есть свой «летописец».

Оба сборника посвящены ведущему солисту Мариинского театра Владиславу Сулимскому, обладателю премии «Золотой Софит» (2016) за роль Симона Бокканегры в одноименной опере Верди, Национальной оперной премии «Онегин» за роль Монфора в другой опере Верди — «Сицилийская вечерня», Российской оперной премии CASTA DIVA в номинации «Певец года» (2017) и в номинации «Состав» (2022). Недавно в передаче «Царская ложа» на телеканале «Культура» его справедливо назвали одним из лучших баритонов мира.

И посвящение книг известному оперному певцу для автора закономерно и значимо: «В последние годы особое место в моей душе неожиданно для меня занял выдающийся оперный певец, лучший баритон Мариинского театра Владислав Олегович Сулимский [5]. Своим творчеством он всколыхнул во мне ранее дремавшие мысли и чувства, вернул вкус к литературному самовыражению, подтолкнул к прежде не интересовавшим меня направлениям деятельности. Его прекрасный голос, звучащий в операх Верди, Чайковского, Вагнера, Мусоргского, Римского-Корсакова подарил мне столько радости, столько сильных эмоций, столько впечатлений, что кажется, надолго хватит. Благодаря

ему во мне собрались воедино моя любовь к музыке, к пению, в литературе, мои профессиональные и человеческие интересы, и это вывело меня на некую иную ступень самореализации, увлекательную для меня самой, вдохнуло новый интерес в мое мировосприятие, сделало привычные дела радостным процессом. Вернув гармонию душе, он невольно дал мне возможность взглянуть на события моей жизни под совсем иным углом зрения, пробудил светлые воспоминания, свободные от ненужных мелочей и конкретностей. Я словно заново увидела на расстоянии то Большое, что дала мне судьба, спокойно и радостно! Как ему удалось это сделать, я не знаю. Такие вещи — всегда тайна!» [4, с. 15].

В книге «Голос растревоженной души» есть красноречивый эпизод, связанный с трактовкой Владиславом Сулимским хрестоматийного образа отца семейства Жоржа Жермона в опере Верди «Травиата»: «У него Жорж Жермон был таким по-человечески понятным, даже сердечным, искренним, вызывающим сочувствие, что я просто ахнула. Поразительно и внешнее перевоплощение достаточно молодого певца (ему всего лишь 40 лет!) в степенного пожилого господина с такой характерной тростью, медленным грузным шагом, который обликом немного напоминает писателя Ивана Тургенева, что не плохо, поскольку тот множество лет прожил во Франции. Но ярче всего такой человеческий Жермон проявил себя в финале, он вдруг превратил последнюю сцену третьего акта в такое потрясающее действие, что оно заставляло плакать. Меня зацепил маленький жест, когда Жермон подталкивает Альфреда подойти к Виолетте проститься. Это дорогого стоит. Причем моя театральная приятельница, тоже большая поклонница Владислава Сулимского, также обратила внимание на этот трогательный жест. Мне раньше даже в голову не приходило, что трактовка исполнения роли Жоржа Жермона может оказать на восприятие всего спектакля такое действие — превратить простенькую мелодраму в человеческую трагедию. Благодаря нехотульному образу Жермона, созданного мастерством Владислава Сулимского, мне удалось это увидеть и почувствовать. Более того, моя приятельница интересно сказала об этом: “Видели, как отец сына подтолкнул подойти проститься?” То есть происходящее на сцене не только я воспринимала как жизненную ситуацию, а не условные поступки оперных персонажей» [3, с. 28–29].

Сегодня у публики есть несколько мотивов пойти в оперу, в частности в Мариинском театре: побывать на интересующем спектакле, услышать любимого или известного солиста, попасть на особенно сильный состав исполнителей, просто провести вечер в театре. И книги и публикации Марии Козловой могут помочь зрителям сориентироваться в большом разнообразии предлагаемых спектаклей или выбрать тот, на который пойти, чтобы приобщиться к миру оперы. Около 50 тысяч читателей насчитывает ее страница публикаций на сайте «Proza.ru», более 400 произведений [7].

«Была еще одна причина для появления этой книги. В последнее время меня стали волновать де-

структивные процессы, идущие в нашей культуре, которая, желая стать европейской, начала брать из нее далеко не лучшее и бежать «вперед паровоза». Эти попытки быть «более роаялистом, чем сам король» привели не только к переименованию лучших театральных произведений, в том числе и музыкальных, великой мировой и отечественной культуры, но и к опусканию их нередко «ниже плинтуса», к «развенчанию» их непревзойденных творцов. Молодежи внушают, что старые великолепные постановки опер и балетов «пропахли нафталином», что красивые, соответствующие эпохе декорации и костюмы («ужасная вампука», ну и словечко противное выдумали!) — это пережиток прошлого. И, не показывая их на сцене, сразу предлагают сомнительное «новое прочтение», выдавая его за подлинник. Ведь каждому психологу известно, что возвыситься можно либо собственными достижениями, что трудно на фоне великих (талант нужен), либо принижением других. Последний путь таланта не требует. Такое милое ненавязчивое мошенничество! И, посмотрев пьесу Шекспира с героями в «трениках» и майках, ведущих себя как люмпен из подворотни, молодежь и вправду думает, что же тут великого, Васька из соседнего подъезда тоже так может... И общими усилиями нашу великую культуру ввергают в эпоху «неоварварства», если можно так выразиться, в период Анти-Ренессанса. И пока еще есть надежда что-то сохранить из бесценных творений прошлого, убедить деятелей культуры взять под охрану сценические музыкальные шедевры ушедших времен, мне показалось важным внести в это свою скромную лепту и найти единомышленников» [3, с. 10].

Сегодня любители оперы в России сталкиваются с рядом проблем, которые с одной стороны, нередко лишают их возможности насладиться любимыми произведениями, поскольку они извращаются до неузнаваемости, а с другой, заставляют смотреть неудобоваримые вещи, выдаваемые за «новое прочтение» и отказ от «мейнстрима». Соответственно, публика ставится в положение «непрофессионалов», которые не могут отличить талантливое от банального и даже бездарного. Повсеместное навязывание противоречащих либретто и логике режиссерских трактовок классических опер, превращение их сюжетов в антиподы реальных произведений, наполненных извращенными мыслями и видениями режиссеров, неэстетичными проявлениями героев и странными костюмами и декорациями, стало скорее общим местом, как в России, так и за рубежом. Этот процесс «развенчания» авторитетов великих творцов прошлого, великих произведений, в том числе и русских опер, «создание смеховых копий, существующих уже вне и независимо от оригинала» [6, с. 217] приобрел злокачественный характер и наводит на мысль о распространении в культуре своеобразного «театрального СПИДа» и впадение ее в эпоху «неоварварства». Сейчас по пальцам можно пересчитать оперные театры, где еще идут классические постановки великих русских, итальянских, французских, немецких и других опер. И все они для любителей оперы — на вес золота. Таких раритетных,

«антикварных», спектаклей в Мариинском театре немало — «Хованщина», «Мазепа», «Псковитянка», «Садко», «Руслан и Людмила», есть и новые прекрасные постановки. Кроме того любители оперы все чаще высказывают желание слушать оперы в концертном исполнении, когда ничто не мешает слушать музыку и голоса певцов. Об этом пишут в отзывах на выступления артистов Мариинского театра в концертном зале «Зарядье» и в зале имени Чайковского в Москве. Публика устала от навязываемых ей экспериментов и хочет свободного от них оперного искусства!

Главная идея, отраженная в книгах Марии Козловой, в этом контексте — это попытка анализа и осмысления странных режиссерских решений в постановке классических опер, которые идут на сцене Мариинского театра — «Фауст», «Сказание о невидимом граде Китеже и деве Февронии», «Жизнь за царя» и другие.

В книге есть немало интересных страниц, посвященных балетным спектаклям, и не только Мариинского театра. Много места уделено главному российскому балету — «Лебединому озеру П. И. Чайковского:

«Летом в Петербурге, как я шучу, «Лебединое озеро» не танцуют только что в «Гостином дворе», поскольку иностранцы подразумевают под «русским балетом» именно его, и смотрят, смотрят, смотрят... Причем, нередко, «на ура» проходят практически любые постановки. Моя знакомая, которая водила как гид иностранные группы, как-то рассказывала, что на одном из спектаклей (кажется, в консерватории) ей даже пришлось выбежать из-за зала, чтобы просмеяться, потому что «Танец маленьких лебедей» танцевали три танцовщицы (вместо традиционных четырех) сильно разного роста, и им из-за этого было трудно выполнять движения синхронно. Выглядело это комично. Но зрители все равно оказываются довольны. И я их понимаю. Этот самый знаменитый в мире балет Чайковского — истинный музыкальный, хореографический и сценический шедевр, олицетворяет суть классического балета и благодаря своему величию делает незаметными многие вольные и невольные погрешности и странности исполнения. ...

Когда-то в детстве я могла смотреть этот балет столько раз подряд, сколько его показывали (фильм-балет с Майей Плисецкой 1957 года я смотрела в актовом зале Гродненского мединститута, где работала моя мама, не менее десятка раз). И позже, если выпадала возможность сходить в театр на этот балет, я никогда этим не пренебрегала ни в какой точке страны или мира. Он не стал для меня менее привлекательным из-за того, что «Лебединое озеро» non-stop запускали на телевидении как «политическую затычку» в эфирном времени в августе 1991 года...

Вообще, удивительно, насколько «Лебединое озеро» «непотопляемый» балет, кто и что ни пытался бы с ним делать. Недавно я видела в Интернете его китайскую балетно-акробатическую версию, где Одетта танцует на пуантах не только на полу, но и балансирует на голове принца, и поразила, что почему-то это скорее вызывает любопытство, чем недоумение от такой трактовки. ...» [3, с. 133].

Все предлагаемые эссе — это не просто рецензии на спектакли, а размышления о них или в связи с ними, каждый фрагмент, навеянный оперой, балетом, кантатой или реквиемом, имеет ярко выраженную автобиографическую составляющую. Эти воспоминания показывают, какую важную роль в становлении человека играет любовь к музыке, как она вплетается в мировосприятие, как помогает преодолевать различные жизненные ситуации, как гармонизирует внутренний мир.

Есть еще один интересный аспект в книгах — это стремление показать, что зрители по-прежнему очень точно и справедливо оценивают происходящее на сцене.

Наиболее яркий пример неприятия зрителями режиссерских решений Дмитрия Чернякова — это их реакция на подвиг Ивана Сусанина в опере Глинки «Жизнь за царя» на спектакле Мариинского театра 12 апреля 2022 года. Зал «не принял предложенную режиссером игру со смыслами. Он ее просто отбросил, как ненужную шелуху! Самые бурные овации публика подарила Ивану Сусанину, именно Сусанину (Станислав Трофимов), когда он прощался с жизнью в знаменитой арии «Ты придешь, моя заря!» и ждал ужасную смерть от поляков (у Д. Чернякова — от «врагов», от «плохой» власти — М. Козлова), тем самым спасая нового русского царя! Но ни одного хлопка не раздалось после того, как заведенные в лесные дебри поляки зверски убили этого простого русского человека, у которого было правильное понимание долга, царя и Отечества. В зале несколько минут стояла гробовая тишина, даже после того, как опустился занавес и за ним начали менять декорации. Такой тишины в театре я никогда не слышала.

Но финальный хор «Славься ты, славься, русский народ!» завершился бурными аплодисментами, как и опера в целом! Ох, как ошибаются те, кто думают, что публике можно скормить все, что вздумается, и она это примет» [7].

Это ли не красноречивое доказательство безусловного вкуса и чутья зрителей, независимо от их искусственности в области оперного искусства?

М. Козлова своими книгами и другими публикациями выполняет просветительскую миссию в сфере культуры, сохраняет в своих публикациях богатство русского языка и изысканность литературного стиля изложения, ратует за сохранение благородства в оперном жанре и вкуса в режиссерских решениях оперных спектаклей, поддерживает здравый смысл в оценке тенденций, наблюдаемых в оперной режиссуре в России и за рубежом.

Не претендуя на исчерпывающее знание путей возвращения музыкального театра в русло режиссерского здравомыслия и соблюдения элементарного соответствия спектакля тому, что написано в либретто, М. Козлова видит один из способов в усилении охраны неимущественных авторских прав создателей оперы на целостность своего произведения, в том числе и либреттистов, чтобы, заявляя на афише и в программке их имя, режиссерам нельзя было создавать собственную историю, имеющую мало общего с изначальным замыслом и текстом.

Список литературы

1. *Цветова Н. С.* Искусство в массмедиа. СПб: издательство ВВМ, 2019. 14 с.
2. *Лаврова Л.* Четыре смерти, которых могло не быть. «Тоска» в Татарском театре оперы и балета имени Мусы Джалиля // Литературная газета. 2022. № 15 (6829). (13-04-2022). URL: <https://lgz.ru/article/-15-6829-13-04-2022/chetyre-smerti-kotorykh-moglo-ne-byt/> (дата обращения: 24.04.22).
3. *Козлова М. М.* Голос растревоженной души: сб. очерков. СПб., 2017. 214 с.
4. *Козлова М. М.* «Я люблю тебя, жизнь!»: сб. очерков. СПб., 2018. 318 с.
5. ОФИЦИАЛЬНАЯ ГРУППА. Владислав Сулимский. URL: https://vk.com/sulimsky_vladislav (дата обращения: 23.04.2022).
6. *Лащенко С. К.* Развенчание как развлечение: о некоторых особенностях восприятия оперы в России конца XIX — начала XX века / Город развлечений: Наблюдения. Анализ. Сюжеты. СПб.: Дмитрий Буланин, 2007. С. 204–217.
7. *Козлова М.* Оперу Глинки не задушишь, не убьешь! Пробьется сквозь асфальт! URL: <https://proza.ru/2022/04/13/192> (дата обращения: 23.04.2022).

K. I. Sharafadina

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

«PERSONAL» FORMATS IN MODERN ART-JOURNALISM

The author analyzes the most important trends in the art media space, art media discourse and art journalism and illustrates them in a review of books and Internet publications by M. M. Kozlova, theater reviewer, journalist and writer, active blogger and author of electronic publications and public pages of social networks, which present, along with personal impressions of opera performances of domestic and foreign theaters, substantiated critical assessments of director's decisions.

Keywords: art journalism, art media discourse, media space, presentation of culture and art, Mariinsky Theater, «director's» opera, libretto, protection of non-property copyrights.

References

1. Tsvetova N. S. *Iskusstvo v massmedia* [Art in mass media]. St. Petersburg: VVM Publishing House, 2019. 14 p. (in Rus.).
2. Lavrova L. Chetyre smerti kotorykh moglo ne byt [Four deaths that could not have happened]. «Tosca» in *Musa Jalil Tatar Opera and Ballet Theater // Literaturnaya Gazeta*. 2022. № 15 (6829). (13-04-2022). URL: <https://lgz.ru/article/-15-6829-13-04-2022/chetyre-smerti-kotorykh-moglo-ne-byt/> (accessed: 24.04.22) (in Rus.).
3. Kozlova M. M. *Golos rastrevozhennoy dushi. Sbornik esse* [Voice the disturbed soul. Collection of essays]. St. Petersburg, 2017. 214 p. (in Rus.) (in Rus.).
4. Kozlova M. M. *Ya lublyu tebya, zhizn! Sbornik esse* [I love you, life! Collection of essays]. St. Petersburg, 2018. 318 p. (in Rus.) (in Rus.).
5. Official group. Vladislav Sulimsky. URL: https://vk.com/sulimsky_vladislav (accessed: 23.04.2022) (in Rus.).
6. Laschenko S. K. *Razvenchanie kak razvlechenie: o nekotorykh osobennostyakh vospriyatiya operi v Rossii XIX–XX veka* [Debunking as entertainment: about some peculiarities of the perception of opera in Russia of the late XIX — early XX century] / *Entertainment City: Observations. Analyzes. Plots*. St. Petersburg: Dmitry Bulanin, 2007. pp. 204–217 (in Rus.).
7. Kozlova M. *Operu Glinki ne zadushish, ne ubyosh! Probyotsya skvoz asphalt* [You can't strangle Glinka's opera, you won't kill it! It will break through the asphalt!]. URL: <https://proza.ru/2022/04/13/192> (accessed: 23.04.2022) (in Rus.).

УДК 81.42

Е. И. Лелис

Санкт-Петербургский Гуманитарный университет профсоюзов
192236 РФ, Санкт-Петербург, Фучика, 15

ЭСТЕТИКА ХУДОЖЕСТВЕННОГО ВРЕМЕНИ В РАССКАЗЕ ДИНЫ РУБИНОЙ «НА ДОЛГОМ СВЕТОФОРЕ»

© Е. И. Лелис, 2022

Статья посвящена анализу лингвоэстетических средств репрезентации художественного времени в рассказе Дины Рубиной «На долгом светофоре». Показано, что темпоральная система рассказа многомерна, в ней взаимодействуют календарное, событийное и перцептивное время, последнее из которых играет ведущую эстетическую роль и пронизывает все уровни текста — языковой, образный, сюжетный, структурно-композиционный, идейно-художественный. Так формируется архитектура целого, в основе которой лежит прием противопоставления прошлого и настоящего, истинно ценного и иллюзорно значимого для главной героини.

Ключевые слова: хронотоп, художественное время, эстетика времени, языковые и надязыковые средства выражения художественного времени, Дина Рубина, рассказ «На долгом светофоре».

Актуальность исследования обусловлена необходимостью научного осмысления репрезентации художественного времени в современной прозе как индивидуально-авторского приема построения архитектуры литературного текста, выражения его идейно-художественного содержания и авторской художественной картины мира.

Целью исследования является анализ особенностей функционирования художественного времени в рассказе Дины Рубиной «На долгом светофоре» с лингвоэстетической точки зрения.

Методы исследования. В качестве методов исследования выступают лингвоэстетическое толкование художественного текста на поверхностном и глубинном уровнях, архитектурный анализ художественного текста и контекстный анализ языковых единиц.

Хронотоп литературного текста, который, по М. М. Бахтину, представляет собой «существенную взаимосвязь временных и пространственных отношений» [1, с. 234], обладает эстетической значимостью, поскольку обеспечивает целостное восприятие художественной действительности, участвует в формировании смысловой глубины и структурно-композиционной целостности произведения, является средством раскрытия авторской картины мира. Эстетика художественного времени вкупе с многомерностью художественного пространства, ведут к большой смысловой емкости и высокой степени системности художественного текста.

Современная лингвоэстетика владеет широким спектром методологически обоснованных и практически апробированных подходов к изучению художественного времени и предлагает ряд концепций и классификационных подходов. Наиболее значимые исследования в этой области принадлежат Д. С. Лихачеву [8], [9], В. В. Виноградову [3], Г. А. Золотовой [4], А. В. Бондарко, Е. И. Беляевой [2]. Тем не менее точка в этой исследовательской парадигме еще не поставлена.

Так, Д. С. Лихачев выразил мнение, что художественное время — категория, которая не предполагает эстетически значимых грамматических средств репрезентации. «Проблема изображения времени в словесном произведении не является проблемой грамматики», — отмечал исследователь [8, с. 215], чья позиция отражала преимущественно литературоведческий подход. Но в другой работе смягчил свою позицию: «Время действия и время авторское и читательское создаются совокупностью многих факторов: среди них — грамматическим временем только отчасти» [9, с. 11].

Большой вклад в развитие лингвоэстетики как науки в целом и проблемы художественного времени в частности внес В. В. Виноградов. Его статья «Стиль «Пиковой дамы»» стала одним из фундаментальных исследований эстетики темпоральности в художественном тексте. В. В. Виноградов обращается к категории художественного времени как к стержневой для литературного текста, позволяющей провести разносторонний анализ смыслового и композиционного своеобразия пушкинской повести. Он отмечает: «Изменчивость структуры повествовательного субъекта, его экспрессивная противоречивость и сопричастность субъектным сферам разных персонажей — все эти особенности позволяют Пушкину обосновать композиционное своеобразие повести на субъектных изломах, переходах и перерывах сюжетного времени. Авторское время сталкивается с формами времени, присущими сознаниям персонажей. Движение времени обусловлено пересечением субъектных сфер» [3, с. 114]. Гораздо позже помимо авторского и персонажного времени в научный обиход были введены понятия «время события» и «время чтения о нем».

В. В. Виноградов описал «словесные приемы» темпоральной локализации событий по мере развития сюжета, их прикрепления к сфере восприятия героев (позже у Б. А. Успенского появится термин «точка

зрения» в проекции на пространственно-временные характеристики текста [15, с. 80].

Особое внимание В. В. Виноградов уделил таким эстетически значимым приемам как создание намеренной хронологической неоднозначности, перестановок и сбоев. В центре внимания исследователя оказались глаголы прошедшего времени, которые в повести А. С. Пушкина проявляют способность выстраивать такую композиционную последовательность событий, которая становится грамматическим инструментом переключения и наложения «точек зрения» персонажей и повествователя [3, с. 138].

Развивая концепцию художественного времени В. В. Виноградова в рамках коммуникативной грамматики, обнимающей все функциональные стили и жанры, Г. А. Золотова обосновала существование в художественном тексте трех временных осей — календарной, событийной и перцептивной.

И если первая ось (упоминания об исторических событиях и датах, а также примет эпохи), как правило, однонаправленна и линейна, носит фоновый характер, то событийная, отражая сюжетные перипетии, может расслаиваться на одновременность и разновременность, быть одно- и многонаправленной, встраиваться в архитектуру текста, проявлять способность к смысловым приращениям и тем самым проявлять свойства эстетически значимого компонента художественного текста.

Перцептивная временная ось отражает изменения «позиции говорящего, реальной или мысленной, во времени и в пространстве по отношению к событиям текста» [5, с. 89]. Здесь востребованными оказываются воображаемое повествователем или персонажем соприсутствие, воспоминание или предугадывание возможных коллизий.

В ракурсе изучения философии времени и его восприятия социумом сначала в философии, а затем и в ряде гуманитарных наук, включая лингвоэстетику, стал использоваться термин «хронема» — «(chroneme; ср. фонема, идеологема). Единица времени в гуманитарном измерении; ее личностное, психологическое, историческое восприятие (в отличие от немеханического или астрономического)» [17].

В последнее время появились исследования, вносящие дополнительные уточнения в терминологический аппарат темпоральности художественного текста. Так, в работе А. П. Шавырина, Н. И. Ковалева и Г. В. Козловой разведены «грамматическое и художественное» время, введены понятия «объективного» и «индивидуального» времени, описан инвентарь средств, участвующих в моделировании временных отношений в художественном произведении [16]. В. А. Макарова, акцентируя внимание на таких компонентах текста как сиквел, эпилог и заключение, ввела понятие «сверхсюжетного» времени [10] и т. д.

Многомерность художественного времени получила комплексное описание в современных исследованиях [12], [14], [18], [19], предметом которых стали разноразмерные и разнотипные языковые средства,

участвующие в формировании темпоральной системы художественного текста у разных авторов.

Художественное время прозы Дины Рубиной еще не становилось предметом специального исследования, в том числе и с лингвоэстетической точки зрения, тогда как этот ракурс ее творчества интересен и заслуживает изучения в силу ряда причин.

Дина Рубина является продолжателем традиций русской классической литературы как с идейно-художественной точки зрения, так и с позиций сохранения основополагающих принципов архитектоники текста, его жанровой природы и духовно-нравственных констант. Это глубокий интеллектуальный писатель, зрелый и тонко чувствующий автор, со сложившимся мировидением и аксиологической системой, находящих отражение в неповторимом индивидуально-авторском стиле.

Остановимся на одном из Дины Рубиной — рассказе «На долгом светофоре», входящем в цикл «Несколько торопливых слов любви».

Цикл состоит из 13 рассказов, каждый из которых посвящен отдельной романтической истории в жизни обычных людей — разного возраста, места жительства, социального статуса, профессий и взглядов. Дина Рубина описывает самые трогательные и сокровенные чувства своих героев. Ни одна из историй не имеет счастливого конца, на всех них лежит отпечаток легкой грусти, некоторые из них трагичны. Но все они объединены общей идеей непреходящей ценности любви — чувства, которым люди одаряются свыше, но не всегда отдают себе отчет в том, насколько оно бесценно и неповторимо.

Темпоральная система рассказа эстетически значима: включена в число смыслопорождающих и структурно-композиционных компонентов текста, эксплицирующих его идейно-художественное содержание.

По справедливому замечанию критика Леонида Гомберга, «извечная игра писателя со временем обретает в новеллах Рубиной “двойное дно”: импульс памяти, внезапный и необязательный, рождает воспоминание о происшедшем некогда событии, последствия которого тянутся через годы. Иногда действие укладывается в нескольких мгновениях, иногда растягивается на целую жизнь, но что длится дольше — миг или вечность — понять невозможно» [4].

«На долгом светофоре» представляет собой рассказ в рассказе — главная героиня, успешная бизнес-леди, возвращаясь с работы домой, замечает в соседней машине влюбленную пару, которая ссорится. Чем-то неуловимым эти молодые люди напомнили ей ее саму, ее юность, ее первую любовь.

Путешествие во времени обусловленное случайным внешним стимулом, оказывается для героини болезненным возвращением в прошлое, разбередившим, как оказалось, так и незабытую боль:

«Она сидела, унимая незалеченное сердце, металась в памяти, шарила вслепую по дальним углам — кого, кого напомнили ей эти двое? И вдруг поняла: ее саму, ее юность, ее первую любовь, завершившуюся

таким нелепым, таким несчастным мимолетным браком» [13, с. 17].

Временная многомерность рассказа фокусируется вокруг субъективного перцептивного времени, которое подчиняет себе объективные календарное и событийное время, отражает главную сюжетную линию — разорванную композиционно: настоящее — прошлое.

Настоящее — размеренная благополучная жизнь, успешная карьера, руководящая должность, напряженный рабочий ритм, усталость и раздражение от людей, приобретенная с возрастом способность примириться с внешними обстоятельствами и более того — испытывать чувство привязанности к тому, что раньше вызывало отторжение:

«Ехала нарядным центром Москвы, которую лет десять назад в усталой ненависти покинула навсегда, а теперь вот — судьба не копейка — жила здесь, работала и очень любила этот сквер с фонтаном, дугу набережной и горбатый мостик перед Лаврушинским» [13, с. 16].

Прошлое — юность, первая любовь, растворенность в любимом, мимолетный и несчастный брак, глубокая оскорбленность беспочвенной ревностью, взрывы негодования, ожесточенные ссоры и страстные примирения, слезы, истерики и наконец разрыв.

Событийное время полностью подчинено перцептивному: все происходящее дано через «точку зрения» героини, ее угла зрения на прошлое и настоящее, ее оценки людей и событий, ассоциации, психологически обусловленные пейзажные вкрапления.

Календарное время включено в повествование в качестве фоновой детали, которая в контексте целого приобретает символическое звучание: прошлое, то, о чем юность, осуществления планов и надежд, достижение счастья), настоящее — осень (метафорически: осень жизни, время, когда человек переосмысливает свою жизнь).

Темпоральная система рассказа выступает в качестве эмоционально-смыслового и архитектурного контраста наррации — повествования о настоящем и прошлом героини.

Настоящее фокусируется вокруг событий, оставшихся за пределами наррации. Очевидно, что современный человек, живя в столице и занимая высокую должность, невольно втянут в водоворот бурной социальной жизни. Но для автора важно другое — не деловая активность, а приметы благополучия и стабильности: служебная машина, личный водитель, последний иррациональный поступок совершен десять лет назад, еще в том возрасте, которому свойственны категоричность и недалекость: Москву «в усталой ненависти покинула навсегда».

Рутинная повседневность бизнес-леди маловариативна, события незначительны и предопределены образом жизни, действия автоматизированы и привычны. Досадность вынужденных остановок в привычном ритме подчеркивают временные наречия и глагол пассивного действия:

«Здесь всегда приходилось долго пережидать поток автомобилей» [13, с. 16].

Многомиллионный город не располагает к возникновению интереса к случайным попутчикам. Внимание героини на них не задерживается. Глаголы совершенного вида фиксируют кратковременность их зрительного восприятия как вынужденного визуального шума в городской пробке:

«Она скользнула взглядом по сидящей в соседней белой “ауди” юной паре и отвернулась» [13, с. 16].

Переход экспозиции рассказа к завязке действия фиксируется неожиданным для самой героини, неосознанным интересом к паре в «ауди», к которым интуитивно и стремительно вернулся ее взгляд:

«Но тотчас вновь оглянулась на этих двоих, словно ее позвали забытым родным голосом» [13, с. 16].

Этот момент повествования, репрезентированный противительным союзом *но* и временным наречием *тотчас*, фиксирует кардинальное изменение ритма наррации: наблюдаемая героиней картина бурной ссоры в соседней машине вызывает в памяти собственные пережитые драматические события, стремительность и сила переживаний которых до сих пор носят для нее эмоционально травмирующий характер:

«Она сидела, унимая незалеченное сердце, металась в памяти, шарилась вслепую по дальним углам — кого, кого напомнили ей эти двое? И вдруг поняла: ее саму, ее юность, ее первую любовь, завершившуюся таким нелепым, таким несчастным мимолетным браком» [13, с. 17].

Наречие *вдруг* акцентирует внезапность открытия героини. Глаголы активного ментального действия *металась* и *шарилась* подчеркивают ее смятение и растерянность, троекратный повтор притяжательного местоимения *ее* переводит наррационный вектор с изображения внешних событий к перцепции собственной жизни.

Этот эмоциональный накал в идейно-художественном контексте создается широким спектром языковых средств, среди которых:

– рубленые фонетические фразы (перемежающиеся короткие и длинные синтагмы, с рваным ритмом синтагменных и фразовых ударений: «Бурные нОчи / сменялись ожесточенными дневными ссОрами, // несколько раз она убежала от него на вокзАл, // и в последнюю минУту / он врывался в пОезд / и выволакивал ее на перрОн, / не давая вырваться из кольца худых своих рУк. // ПлАкал / и был совершЕнно беззащитен. // Как и она... //»);

– фразеология («захохотали во весь голос») и др.

– глаголы динамичного внешнего и ментального действия: «стали ссориться», «схватила за лицо», «я выпрыгну из поезда», «он врывался в поезд и выволакивал ее на перрон, не давая вырваться», «убегала от него, скрипя кроссовками по мокрому пеку дорожек», «они вскочили», «сбежали по ступеням вниз», «захохотали»;

– лексико-грамматические временные маркеры, акцентирующие рваный ритм происходящего (начало длящегося действия, одномоментность, повторяемость, прерывистость, завершающий характер): «с первой минуты свадебного путешествия», «минут через десять

<...> проводник-эстонец обнаружил», «несколько раз она убегала от него на вокзал», «только они совсем не ссорились, ни на минуту», «несколько минут спустя на террасу поднялся старик», «захотели наконец во весь голос»;

– экспрессивные сравнения «качнулась, как от пощечины», «вскочила, как по команде» <...>;

– парцелляция (« — Ты взбесился?! // — пролепетала она. // — Я сейчас... / я выпрыгну из поезда, / я... / не намерена слушать эту гнусную чушь!..» //);

– многоточия в начале и в конце абзацев, следующих друг за другом, др.

Как видим, темпоральность воспоминаний репрезентирована преимущественно минутным отсчетом. Отсутствие аналогичного временного маркера в сфере настоящего эстетически значимо: время остановилось, отразив саму жизнь, поставленную на паузу: героиня сидит в машине «на долгом светофоре».

Аналогичный прием эстетически значимого маркирования прошлого и отсутствием аналогичного маркирования настоящего используется благодаря константному и дистантному лексическому повтору однокоренных слов «дети», «детский»: «трогательно детский подбородок», «проводник-эстонец обнаружил в купе двух заплаканных девятнадцатилетних детей», «каждый из них с какой-то детской жестокостью пытался разъять любимую игрушку».

«Дети» — лексическая единица, выполняющая функцию смысловой квинтэссенции рассказа, раскрывающая первопричину драматической истории любви. Осмысляя события своей юности с высоты своего нынешнего (неназванного) возраста, героиня взвешенно и убедительно объясняет самой себе, чем был обусловлен неминуемый разрыв:

«Детям не повезло: тяжелая и сильная любовь, та, что обычно выпадает битому жизнью, усмиренному человеку, была выдана им не по возрасту, не по росту. Так новобранцев жестокий командир бросает на смертельный участок фронта, заранее зная, что те обречены...» [13, с. 18].

Это слово «цементирует» лингвистический контекст. Содержательно емкие абстрактные существительные любовь и жизнь, обозначающие философские универсалии, переводит контекст в статус архитектурного центра рассказа, через призму которого ретро- и проспективно осмысляются все события прошлого и настоящего. Развернутое сравнение неумелой любви как тонкой грани между жизнью и смертью и до сих пор причиняющей боль максимально оголяет эмоционально-смысловую нерв прошлого и проецирует в идейно-художественную плоскость.

Этот эмоционально-смысловой нерв любви как жизни влетает в рассказ о прошлом и буквально прошивает его в перцептивном восприятии, восстанавливая в памяти героини восприятие мира во всей его многогранности. Перед ней всплывают разные образы:

– зрительные: «сияло зеркало в медной раме», «горела красноватыми стеклышками <...> люстра», «мареву солнечных бликов», «море кипело колючими бликами»;

– акустические: «она (гитара — примечание Е. Л.) отзывалась в сонном доме удивленной печалью», «скрипя кроссовками по мокрому песку дорожек», «море <...> гомонило голосами чаек;

– тактильные «сосны просыпали за шиворот целые каскады холодного дождя»;

– обонятельные «стоял мощный запах можжевельника и сосен»;

– вкусовые: «кто-то из посетителей <...> отважился заказать мороженое», «они взяли по чашке кофе и булочке».

Продолжение этого эмоционально-смыслового нерва обнаруживается в финале нарративной истории о прошлом, когда старик режиссер, подсев в прибрежном кафе к влюбленным героям, вдруг обращается к ним «с неожиданной силой»:

« — Ребята, вы такие красивые!.. И такие счастливые!.. Вы даже не подозреваете — какие вы счастливые!» [13, с. 20].

Образ старика режиссера и его оценка молодой пары воспринимаются как структурно-композиционная скрепа с «точкой зрения» самой героини, которая в своем настоящем по возрасту, личностной зрелости и жизненному опыту гораздо ближе к старику, чем к себе юной.

Так выстраивается ключевой эмоционально-смысловой лейтмотив рассказа: прошлое — юность — любовь — жизнь — красота — счастье. Настоящему нечего противопоставить этому лейтмотиву. В той части текста, которая отображает перцепцию героиней ее нынешней жизни, отсутствует аналогичная ассоциативная конструкция.

Такое архитектурное решение текста способствует ретроспективной акцентуализации эмоционально-смыслового наполнения прошлого как наиболее значимой хронемы в жизни героини.

В эпилоге рассказа из воспоминаний к настоящему героиню возвращает повторенный вопрос водителя: « — В “Кулинарию”, говорю, будем заезжать?». Ее рассеянный ответ: « — Да, пожалуй...» свидетельствует о все еще сильной власти картины прошлого над ее сознанием. Эта картина дана с помощью кинематографического приема удаления камеры:

«Перед ее глазами по берегу моря удалялись две фигурки в белом, то разбегаясь в стороны, то опять простирая друг к другу руки, словно через годы пытаясь докричаться, дотянуться, окликнуть друг друга...» [13, с. 20].

Но удаление это — не только пространственное, но и темпоральное, что контекстуально подчеркивается: троекратным глагольным повтором, усиленным словообразовательным (повтором приставок: докричаться, до-тянуться) и ритмическим (ударением на третьем слоге в четырехсложных глаголах одинаковой морфемной структуры: докричАться, дотянУться) повторами.

Показательно, что в темпоральной системе рассказа будущее маркировано лишь пунктирно, через вопрос водителя: « — В “Кулинарию” будем заезжать?». Очевидно бытовой, прагматичный характер вопроса,

повторенного дважды, и утвердительный ответ диссоциирует с неуверенным желанием героини «взять вот завтра мужа с сыном, поехать погулять... ну, хоть в Ботанический... или в Абрамцево...» [13, с. 16] и снимает остроту этого желания, затушевывает его. Устоявшаяся жизнь потекла по своему привычному руслу.

Выводы. Таким образом, в темпоральной системе рассказа Дины Рубиной «На долгом светофоре» доминирует перцептивное время, подчиняя себе календарное и событийное. Это закономерно, поскольку внимание автора сосредоточено на внутреннем мире героини, ее восприятии настоящего и воспоминаниях о прошлом. Настоящее заполнено будничностью и душевным равновесием. Чувства в нем приглушены, поверхностны, взвешены, а действия привычны и не носят судьбоносного характера. Состоявшейся размеренной жизни нечего противопоставить прошлому — мятущейся юности, жаждущей любви, до краев наполненной жизнью, счастьем и красотой.

Эстетика художественного времени в рассказе проявляется в пластичности временных образов, в способности текста разряжать и сгущать время, представлять его крупно, детализированно или наоборот, вскользь, мимоходом. Так временная картина рассказа оказывается способной репрезентировать биографическое время главной героини, вместе с которой читатель переживает самые драматичные события любовной истории ее юности.

Среди инструментов, формирующих эстетику художественного времени, в рассказе выступают языковые средства разных уровней — фонетические (ритмический рисунок фразы), словообразовательные (повтор приставок), грамматические (глаголы активного и пассивного действия, наречия и именные обороты с временным значением). Но при этом основную эстетическую нагрузку несут лексико-семантические средства, которые в идейно-художественном контексте способны образовывать цепочку слов-ключей, по мере чтения рассказа осмысляемых читателем как лейтмотивы.

Основное архитектурное средство рассказа, на котором держится художественная конструкция, — это прием противопоставления, который пронизывает все уровни: от языкового до образного, сюжетного, структурно-композиционного. Эстетика художественного времени репрезентирована на каждом из них и создает единую многомерную картину, в которой отражен человек, его внутренний мир, движения души, боль и надежды.

Список литературы

1. *Бахтин М. М.* Формы времени и хронотопа в романе. Очерки по исторической поэтике // *Бахтин М. М.* Вопросы литературы и эстетики. М.: Художественная литература, 1975. С. 234–407.

2. *Бондарко А. В., Беляева Е. И.* Теория функциональной грамматики. Темпоральность. Модальность. Л.: Наука, 1990. 263 с.
3. *Виноградов В. В.* Стиль «Пиковой дамы» // Пушкин: Временник Пушкинской комиссии / АН СССР. Ин-т литературы. М.-Л.: Изд-во АН СССР, 1936. Вып. 2. С. 74–147.
4. *Гомберг Л.* О любви и не только... // Сайт Дины Рубиной. URL: <https://www.dinarubina.com/critique/gomberg2006.html> (дата обращения: 04.05.2022).
5. *Золотова Г. А., Онипенко Н. К., Сидорова М. Ю.* Коммуникативная грамматика русского языка. М.: Изд. филол. ф-та МГУ, 1998. 528 с.
6. *Ибадова Н. Э. К.* Художественное время Московского текста Юрия Полякова // Вестник Российского университета дружбы народов. Серия: Литературоведение. Журналистика. 2020. Т. 25. № 3. С. 458–467.
7. *Левченко М. Н.* Темпорально-локальная архитектура художественных текстов различных жанров: дис. ... д-ра филол. наук. М., 2003. 398 с.
8. *Лихачев Д. С.* Поэтика древнерусской литературы. Л.: Наука, 1967.
9. *Лихачев Д. С.* Историческая поэтика русской литературы. СПб: Алетейя, 1997. 508 с.
10. *Макарова В. А.* Сверхсюжетное время в художественном тексте // Вестник Московского государственного областного университета. Серия: Лингвистика. 2019. № 3. С. 13–20.
11. *Мальшева Е. В.* Художественное пространство и время в утопии и антиутопии // *Studia Linguistica*. 2020. № 29. С. 93–101.
12. *Николина Н. А.* Категория времени в художественной речи. М.: Прометей, 2004. 275 с.
13. *Рубина Д.* На долгом светофоре // Двое на крыше: повести, рассказы. М.: Эксмо, 2014. С. 16–20.
14. *Степанова Т. М., Аутлева Ф. А., Симбулетова Р. К.* Образ времени и художественная танатология как элементы бытийного хронотопа в лирике С. Я. Маршака // Вестник Адыгейского государственного университета. Серия 2: Филология и искусствоведение. 2021. № 1 (272). С. 171–176.
15. *Успенский Б. А.* Поэтика композиции. М.: Искусство, 1970. 348 с.
16. *Шавырин А. П., Ковалев Н. И., Козлова Г. В.* Понятие грамматического и художественного времени // *Инновации. Наука. Образование*. 2021. № 47. С. 2745–2753.
17. *Эпштейн М. Н.* Проективный словарь гуманитарных наук. М.: Новое литературное обозрение, 2017. 609 с. URL: <https://terme.ru/termin/hronotema.html> (дата обращения: 04.05.2022).
18. *Эфендиева М. А., Гаджиев М. А.* Художественное пространство и время в цикле рассказов «Записки юного врача» М. А. Булгакова // *Успехи гуманитарных наук*. 2021. № 8. С. 238–241.
19. *Яндиева Л. И.* Художественное время и пространство в прозе С. Довлатова / Внедрение результатов инновационных разработок: проблемы и перспективы: Сб. статей Международной научно-практической конференции. 2020. С. 45–49.

E. I. Lelis

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

AESTHETICS OF ARTISTIC TIME IN DINA RUBINA'S STORY «AT A LONG TRAFFIC LIGHT»

The article is devoted to the analysis of linguo-aesthetic means of representing artistic time in Dina Rubina's story «At a Long Traffic Light». It is shown that the temporal system of the story is multidimensional, calendar, event and perceptual time interact in it, the last of which plays a leading aesthetic role and permeates all levels of the text — linguistic, figurative, plot, structural and compositional, ideological and artistic. This is how the architectonics of the whole is formed, which is based on the method of opposing the past and the present, which is truly valuable and illusorily significant for the main character.

Keywords: chronotope, artistic time, aesthetics of time, linguistic and supralinguistic means of expressing artistic time, Dina Rubina, story «At a long traffic light».

References

1. Bakhtin M. M. *Formy vremeni i khronotopa v romane. Ocherki po istoricheskoy poetike* [Forms of time and chronotope in the novel. Essays on historical poetics] // Bakhtin M. M. *Questions of literature and aesthetics*. M.: Fiction, 1975. pp. 234–407. (in Rus.).
2. Bondarko A. V., Belyaeva E. I. *Teoriya funktsionalnoy grammatiki. Temporalnost. Modalnost* [Theory of functional grammar. Temporality. Modality]. L.: Nauka, 1990. 263 p. (in Rus.).
3. Vinogradov V. V. *Stil «Pikovoy damy»* [Style of the «Queen of Spades»] // *Pushkin: Provisional of the Pushkin Commission / Academy of Sciences of the USSR. Institute of Literature*. M.-L.: Publishing house of the Academy of Sciences of the USSR, 1936. Issue 2. pp. 74–147 (in Rus.).
4. Gomberg L. *O lyubvi i ne tolko...* [About love and not only...] // *Website of Dina Rubina*. URL: <https://www.dinarubina.com/critique/gomberg2006.html> (accessed: 05.04.2022) (in Rus.).
5. Zolotova G. A., Onipenko N. K., Sidorova M. Yu. *Kommunikativnaya grammatika russkogo yazyka* [Communicative grammar of the Russian language]. M.: Ed. philol. Faculty of Moscow State University, 1998. 528 p. (in Rus.).
6. Ibadova N. E. K. *Khudozhestvennoye vremya Moskovskogo teksta Yuriya Polyakova* [Artistic time of the Moscow text by Yuri Polyakov] // *Bulletin of the Peoples' Friendship University of Russia. Series: Literary criticism. Journalism*. 2020. V. 25. No. 3. pp. 458–467. (in Rus.).
7. Levchenko M. N. *Temporalno-lokalnaya arkhitektonika khudozhestvennykh tekstov razlichnykh zhanrov: dis. ... d-ra filol. sci.* [Temporal-local architectonics of artistic texts of various genre]. M., 2003. 398 p. (in Rus.).
8. Likhachev D. S. *Poetika drevnerusskoy literatury* [Poetics of ancient Russian literature]. L.: Nauka, 1967 (in Rus.).
9. Likhachev D. S. *Istoricheskaya poetika russkoy literatury* [Historical poetics of Russian literature]. St. Petersburg: Aletyya, 1997. 508 p. (in Rus.).
10. Makarova V. A. *Sverkhshyuzhetnoye vremya v khudozhestvennom tekste* [Superplot time in a literary text] // *Bulletin of the Moscow State Regional University. Series: Linguistics*. 2019. No. 3. pp. 13–20 (in Rus.).
11. Malysheva E. V. *Khudozhestvennoye prostranstvo i vremya v utopii i antiutopii* [Artistic space and time in utopia and dystopia] // *Studia Linguistica*. 2020. No. 29. pp. 93–101 (in Rus.).
12. Nikolina N. A. *Kategoriya vremeni v khudozhestvennoy rechi* [The category of time in artistic speech]. M.: Prometheus, 2004. 275 p. (in Rus.).
13. Rubina D. *Na dolgom svetofore* [At a long traffic light] // *Two on the roof: stories*. M.: Eksmo, 2014. pp. 16–20 (in Rus.).
14. Stepanova T. M., Autleva F. A., Simbuletova R. K. *Obraz vremeni i khudozhestvennaya tanatologiya kak elementy bytiynogo khronotopa v lirike S. Ya. Marshaka* [The image of time and artistic thanatology as elements of the existential chronotope in the lyrics of S. Ya. Marshak] // *Bulletin of the Adyghe State University. Series 2: Philology and art history*. 2021. No. 1 (272). pp. 171–176 (in Rus.).
15. Uspensky B. A. *Poetika kompozitsii* [Poetics of composition]. M.: Art, 1970. 348 p. (in Rus.).
16. Shavyrin A. P., Kovalev N. I., Kozlova G. V. *Ponyatiye grammaticheskogo i khudozhestvennogo vremeni* [The concept of grammatical and artistic time] // *Innovations. The science. Education*. 2021. No. 47. pp. 2745–2753 (in Rus.).
17. Epstein M. N. *Proyektivnyy slovar gumanitarnykh nauk* [Projective Dictionary of the Humanities]. M.: New Literary Review, 2017. 609 p. URL: <https://terme.ru/termin/hronema.html> (accessed: 05.04.2022) (in Rus.).
18. Efendieva M. A., Gadzhiev M. A. *Khudozhestvennoye prostranstvo i vremya v tsikle rasskazov «Zapiski yunogo vracha» M. A. Bulgakova* [Artistic space and time in the cycle of stories «Notes of a Young Doctor» by M. A. Bulgakov] // *Successes in the Humanities*. 2021. No. 8. pp. 238–241 (in Rus.).
19. Yandieva L. I. *Khudozhestvennoye vremya i prostranstvo v proze S. Dovlatova* [Artistic time and space in the prose of S. Dovlatov] // *Implementation of the results of innovative developments: problems and prospects: collection of articles of the International Scientific and Practical Conference, 2020*. pp. 45–49 (in Rus.).

М. А. Александрова

Нижегородский государственный лингвистический университет им. Н. А. Добролюбова (НГЛУ)
603155 РФ, Нижний Новгород, Минина, 31а**НОСТАЛЬГИЯ ПО РУССКОМУ «ЗОЛОТОМУ ВЕКУ:
ИСТОРИЧЕСКИЙ КОНТЕКСТ И ОСНОВНЫЕ ЭТАПЫ**

© М. А. Александрова, 2022

Тема статьи соответствует такому актуальному для мировой гуманитаристики направлению, как изучение разных аспектов «глобальной эпидемии ностальгии» (S. Voym), «запроса на прошлое» в национальных культурах. Цель — обозначить перспективу всестороннего изучения мифологизации русского «золотого века» в отечественной литературе XX в.; конкретная задача — определить специфику основных этапов ностальгического мифотворчества (от предреволюционной до позднесоветской литературы). Исходная гипотеза: хотя у сменявших друг друга литературных поколений были свои мотивы для поисков идеала в «золотом» XIX столетии, каждый этап может быть понят лишь в контексте единого мифотворческого процесса. В методологическом отношении статья является историко-литературным исследованием с элементами междисциплинарного подхода.

Ключевые слова: ностальгия, неомиф, мифологизация, «золотой век», Пушкин, контекст.

В ситуации «глобальной эпидемии ностальгии» [1, р. xiv], когда культ прошлого повсеместно стал «ответом на неизвестность будущего и отсутствие коллективного общественного проекта» [2, с. 318], сформировалось новое по своему объекту направление исследований, характерное для литературоведения, культурологии, искусствоведения и разнообразных междисциплинарных штудий. Дэвид Лоуэнталь (D. Lowenthal) в последнем издании знаменитой книги «The past is a foreign country» (2015) сделал попытку определить место современной ностальгирующей России в мировом культурном контексте: «Nostalgia is worldwide. <...> Russian nostalgia for pre-Revolutionary troikas, furs, and family samovars, epitomized in the Romanov-era novels of Boris Akunin, coexists with wistful memories of imagined idealism and heroic sacrifice in Stalinist times» [3, р. 38] (Ностальгия имеет всемирный характер. Русская ностальгия по дореволюционным тройкам, мехам и фамильным самоварам, воплощенная в романах Бориса Акунина из эпохи династии Романовых, соседствует с тоскливыми воспоминаниями о воображаемом идеализме и героической жертвенности сталинских времен). Эkleктика российского ностальгического репертуара трактуется Д. Лоуэнталем как «местный колорит», что не исключает типологических сопоставлений.

Сравним приведённую цитату с репрезентацией ностальгии по досоветским временам в более раннем варианте книги Д. Лоуэнталя (2004), который был подготовлен автором для перевода на русский язык: там фигурирует та же условная атрибутика прошлого [4, с. 36], но нет упоминания Б. Акунина, чей литературный проект в начале 2000-х ещё только формировался. Когда в доработанном переиздании беллетрист предстал «соавтором» популярного образа прошлого, произошло смешение разных явлений: 1) советский этап ностальгии по «золотому веку» (на него

указывают англоязычные публикации 1980-х, приведённые Д. Лоуэнталем в примечаниях [4, с. 36]); 2) постсоветское (в частности, постмодернистское) разыгрывание исторических тем. Очевидно, что динамика культурного процесса ставит исследователя в специфические условия: ««History’, observed art-historian Bevis Hillier <...>, got «recycled as nostalgia almost as soon as it happened’» [3, р. 40] (История, — заметил искусствовед Бевис Хиллиер, — едва она состоялась, подвергается переработке в ностальгию). Возникает новый ракурс наблюдения: позднейшие слои культуры служат «фильтром» для восприятия предшествующих. Если для исследователя родной (или близкой) традиции такой взгляд может быть продуктивен, то инокультурные феномены оказываются в результате контаминации «зашифрованы». Между тем задача адекватного понимания чужого наследия справедливо провозглашается одной из важнейших: «Awareness of legacies and histories beyond the confines of <...> our own community, our own country, enlarges empathetic understanding. Through foreign pasts we view our own past — indeed, our own being — in comparative context» [3, р. 102] (Осведомленность о наследии и истории за пределами нашего собственного сообщества, нашей собственной страны расширяет эмпатическое понимание. Через чужое прошлое мы рассматриваем наше собственное прошлое — фактически, *наше собственное бытие — в сравнительном контексте*).

В российской гуманитаристике вопрос выбора исследовательской позиции тоже стоит остро, но по иным причинам. Ревизия советского социокультурного опыта привела к «табу на ностальгию» в среде интеллектуалов [1, р. xiv]. Гуманитарии старшего поколения иронически отзываются о переживаниях полувековой давности: «...вспомнил, как <...> бредили пушкинским временем все семидесятые годы, да и в начале восьмидесятых, до самой до “перестройки”. Бывало,

за бутылкой водки на чьей-нибудь кухне всё воображали, что не просто пьянствуем, а как лихие гусары под песни Окуджавы приобщаемся к свободе» [5, с. 660]. Критически оцениваются настроения широкой публики: «Вкус к серьёзной истории, очевидный в исканиях многих замечательных писателей <поздне-советской эпохи>, постоянно “испытывался на прочность” аудиторией, искавшей в прошлом не движения и противоречий, но удобного антиквариата» [6, с. 61]; преобладало «уютное культуropоклонничество» [7, с. 496]. Подобные суждения базируются на суровой моральной рефлексии, но не объективном анализе явления, которое ещё не отодвинулось в историческую перспективу. Напротив, дистанция, отделяющая нас от формирования ностальгии по русскому «золотому веку» на рубеже XIX–XX вв., способствует непредвзятому осмыслению этого раннего этапа; самые ценные научные результаты получены именно здесь. Сопоставительный подход, выявляющий специфику разных стадий идеализации пушкинской эпохи, может быть полезен в такой же степени, как и выход за рамки национальной культуры, декларируемый Д. Лоуэнталем.

Национальные мифы о «лучшем времени» (идеализация Англия времён Елизаветы I, викторианской эпохи, *Grand Siècle* Людовика XIV, «дней Александровых» в России) обнаруживают в своём бытовании общую тенденцию: во мнении потомков счастливый «расцвет» целой страны начинает ассоциироваться с гениями искусства, которые увековечили настоящее для будущего в совершенной художественной форме. Наряду с традиционным обозначением «века» по имени правителя фигурирует второе именование: шекспировская эпоха, век Мольера и т. п. На специфику русского «золотого века» указывает полная смена заглавного имени эпохи: «Пушкин — главный русский человек, сформировавший современный язык нации и тип её общественного сознания в Новое время. Если Герцен <...> ставил великого поэта в один ряд с крупнейшими из русских политических деятелей, то Ахматова в «Слове о Пушкине» (1962) поддержала пушкинскую мысль о превосходстве поэтического «нерукотворного» памятника над «памятниками» земных властителей» [8, с. 6]: «Он победил и время и пространство. Говорят: пушкинская эпоха, пушкинский Петербург. И это уже к литературе прямого отношения не имеет, это что-то совсем другое. В дворцовых залах, где они танцевали и сплетничали о поэте, висят его портреты и хранятся его книги, а их бедные тени изгнаны отсюда навсегда. Про их великолепные дворцы и особняки говорят: здесь бывал Пушкин — или: здесь не бывал Пушкин. Всё остальное никому не интересно»¹ [9, с. 489–490]. Ахматова «и в пушкинском веке видела золотой лишь постольку, поскольку он был пушкинским» [10, с. 68]. Но в «Слове о Пушкине» важен также мотив «пересоздания» исторической реальности в результате пушкинской победы над временем и пространством. Для автора этой формулы первичная реальность и её

преображение в памяти культуры — самостоятельные сущности.

Представление, «что три русских императора жили во времена Пушкина, а не наоборот», утвердилось прочно, и «выражение «пушкинская эпоха» больше распространено, чем «александровская» или «николаевская»» [8, с. 6]. С другой стороны, с эпохами военной и гражданской героики «связываются и поэтические «взлёты», и «массовый» всплеск интереса к поэзии. И образ даже великих поэтов «притягивается» прежде всего к этим эпохам» [11, с. 25]. Стимул для мифотворчества — сосредоточение в условном тридцатилетии ярких личностей, судеб, событий; впечатление предельной насыщенности русского «золотого века» усилено самой его краткостью, равной сроку жизни Пушкина. «Память нации каждому крупному историческому персонажу стремится придать цельный, законченный облик. Памяти нации чужд протеизм. Она как бы “ваяет” своих героев», — писал А. М. Панченко [12, с. 422]. Это справедливо и для памяти об эпохах, особенно идеализированных: цельность образа «золотого века» обеспечена спонтанным, но «однаправленным» отбором и комбинированием черт культурно-исторической реальности. В итоге под условным именем «золотого века» закрепилось представление о единстве ценностей мирных и героических; на разных этапах бытования ностальгического мифа акцентировались разные стороны прошлого, но тенденция к синтезу возобладала.

Показательно, что мифология «лучшего времени» противоречит самосознанию деятелей пушкинской эпохи. Используя классическую формулу «золотой век», Пушкин и его современники оценивали «особые качества искусства, а не самой жизни» [13, с. 22]. Это часть мировой традиции отношения «к самой поэзии как золотому веку человечества или, по крайней мере, к тому неизменно осязаемому проявлению золотого века в человеческой жизни, о котором свидетельствовал Новалис в романе «Генрих фон Офтердинген» и Перси Биши Шелли в «Защите поэзии»» [10, с. 58–59]: «Поэзия неизменно даёт людям всё наслаждение, какое они способны испытывать; она всегда остаётся светочем жизни, источником всего прекрасного, благородного и истинного, что ещё может существовать в години мрака», а поэты во все эпохи были «самыми счастливыми из людей» [14, с. 422, 432]. Для Пушкина наличная реальность — «железный век»: «Наш век — торгаш; в сей век железный // Без денег и свободы нет» [15, с. 197]; «В наш гнусный век <...> // На всех стихиях человек // Тиран, предатель или узник» [15, 331]; «... слепой и буйный век» [16, с. 332]; «... в мой жестокий век // Восславил я свободу» [16, с. 373]. Но способность поэта угадать в «веке железном <...> золотой» [16, с. 113] упраздняет принцип иерархии времён. Формирование культурно-исторической ностальгии иерархию восстановило — первоначально в сфере литературных ценностей, затем в масштабе всей эпохи.

А. С. Немзер напоминает, что сакраментальное «Пушкин — наше всё» было выговорено, когда «эпоха, утратившая пушкинскую свободу и гармонию,

¹ Курсив в цитатах здесь и далее мой (М. А.).

пушкинскую культуру письма и идею “союза поэтов” попыталась противопоставить децентрализованной современности Космос, озарённый солнцем нашей поэзии: «Старшие живут благоухающим преданием, потихоньку создавая миф о “золотом веке” с привкусом «чуть приторной идеализации»; «тесная связь Грота с Плетнёвым, контакты Бартенева с Вяземским и другими «хранителями предания» способствуют становлению новейшей филологии и вместе с тем упрощают облик ушедшей поры, нивелируют её конфликтность. С какого-то момента «предание» мыслится самодостаточной ценностью» [7, с. 440, 441].

Миф о «пушкинском веке» рождался в тот период, когда объектом пристального внимания были и другие исторические эпохи. Люди 1840-х гг. воссоздавали образ «замечательного десятилетия» (П. В. Анненков). Мифологизация — в качестве особой исторической поры — второй половины XIX столетия, начавшаяся с похорон Некрасова, Достоевского, Тургенева, была упрочена самим фактом присутствия в культуре нового века Льва Толстого: переживший всех «Толстой-самодержец» (А. Суворин), «солнце над Россией» (А. Блок), он «обращается в смысл эпохи, героизируемой и поэтизируемой» [7, с. 449, 450]. Однако даже в эпоху символизма и постсимволизма, «немыслимую без “творимой легенды”, форсированной мифологизации <...> минувшего» [7, с. 451], «век Толстого» не становится тем же, чем явился для культуры «век Пушкина», а именно: источником вдохновения во всех видах творческой деятельности, на всех уровнях культуры (от высшего до массового). В новой ситуации, «на фоне полной разобщённости с пушкинской эпохой», наследие «золотого века» оказывалось «орудием совершенно иной культуры» [17, с. 60]. Но (справедливо возражает В. В. Мусатов на скептический тезис Б. В. Томашевского) «любая традиция жива только тогда, когда становится “орудием совершенно иной культуры”» [18, с. 14].

Академическая филология, писательская литературная критика, поэзия рубежа веков, увлечённые «открытием» забытых фигур прошлого, формировали образ пушкинской плеяды; даже в лице второстепенного поэта они «выражали свой интерес и симпатии всей его эпохе, золотому веку поэзии» [19, с. 15]. Культ старинной дворянской усадьбы породил целое направление в книгоиздании и особую жанрово-тематическую разновидность иллюстрированных журналов. Неоклассическое зодчество, а также «ампирные» стилизации в живописи, книжной и журнальной графике воссоздавали архитектурные и декоративные формы древних Греции и Рима «в тех преломлениях, которые были характерны для зодчества России конца XVIII — начала XIX вв.»; произведения этого стиля «были отчётливо знаковы. Только в их означаемом главную роль играла не историческая реальность как таковая — русская или античная, — а образ «золотого века» русской литературы, Пушкин и Батюшков, сады Лицея, вступление к «Медному всаднику». Чуждыми и угрожающими выступали в глазах создателей этого образа, интеллигентов начала века, исторические

процессы их времени <...>, и чаемым коррективом к реально развивающейся действительности становилось «дней Александровых прекрасное начало», пушкинское единство культуры, империи и свободы»; это гармоническое единство «никогда не воплощалось в реальности 1800–1830-х гг. и уж конечно не могло найти себе место в российской действительности 1900–1910-х. Но оно несло в себе образ России и Петербурга, “каким его хотелось бы видеть”, <...> формировало внутренний мир определённого социокультурного слоя, т. е. было его культурно-историческим мифом» [20, с. 737].

В рубежном 1914 г. вышла отдельным изданием «Грибоедовская Москва» М. О. Гершензона; здесь был создан образ прошлого, дополнявший пушкинский «строгий», «хладный» Петербург: былая Москва представляла домашней, уютной, но столь же баснословной «отечественной античностью». «Грибоедовская Москва у Гершензона, — пишет Р. С. Войтехович, — это Москва и Грибоедова, и Пушкина, и Толстого, и Вяземского, и многих других известных и неизвестных лиц. <...> Но если быт изображён «грибоедовский», то эпоха всё равно остаётся «пушкинской»» [21, с. 380–381]. Автор был «романтически очарован лишённой рефлексии органической жизнью», которая изображена в его книге «пленительно» и, по трезвому замечанию Г. В. Флоровского, не вполне достоверно [22, с. 196, 197]. Свою идеализирующую установку М. О. Гершензон выразил в «Письмах к брату» (1907): «Как я завидовал людям 20-х и 30-х годов, с каким ненасытным упоением рассматривал картины, в которых изображался их уютный и неторопливый быт! Читая их воспоминания, их книги, я как бы приобщался к миру их существования, — и, право, не знаю, не отсюда ли и это магическое обаяние Пушкина для меня, как вечно живого отзвука того потерянного рая!» [23, с. 21].

Масштаб отечественного «золотого века» окончательно определился после 1917 г.: «Как Италия никогда не забудет своего *trecento*, как Франция *le grand siècle*, так Россия — своего дворянского цветения» [24, с. 322]. Для изгнанников век «дворянского цветения» стал едва ли не более далёким, чем «Великий век» Людовика XIV для современных французов [25, с. 381]. Образ прошлого на этой стадии закономерно усложнился; переживание контраста эпох сопровождалось осознанием их диалектической связи. В свете нового исторического опыта открывалось, что элитарность дворянской культуры явилась залогом катастрофы: события XX столетия стали неизбежны в силу «непримирённости культурных традиций», в силу «неизменной безучастности народа и к тому, как живут верхи, и, что куда важнее, к тому, что они творят»; в эпохе «дворянского цветения» увидено прямое предсказание будущей трагедии: «грозное безмолвие народа в день четырнадцатого декабря <...> было страшнее всех выстрелов на Сенатской площади» [25, с. 59]. Но даже понимание исторических закономерностей не ослабляло ностальгического чувства, которое ощутимо в самом строе речи В. В. Вейдле: до 1825 г., «да ещё и много лет спустя, русская культура, созданная дво-

рянством, жила такой полной и счастливой жизнью, какой больше никогда, ни позже, ни раньше, никакая культура в России не жила» [25, с. 60].

По другую сторону исторического разлома, где действовали свои стимулы для освоения предания, особого внимания заслуживает «пролог» идеализирующего мифотворчества. Пауза, закономерно предшествовавшая восстановлению ценностного статуса прошлого, не затянулась. Ранние симптомы ностальгии по «дворянскому» веку проявились в творчестве искренних приверженцев нового мира: это и Аркадий Гайдар, начавший с воспевания революционной «школы», но в кризисный период нашедший опору в этике «Капитанской дочки» [26, с. 161–192]; и Михаил Светлов, сочетавший «комсомольскую романтику» с игровым (как в пьесе «Двадцать лет спустя», 1939), но втайне серьёзным освоением кодекса дворянского благородства; и юный автор знаменитой «Зависти» (1944) — будущий Наум Коржавин... Всем им пришлось пережить специфическую коллизию: когда официальный поворот на восстановление «лучших традиций прошлого» совпал с небывалым террором, прославленная Пушкиным смерть «посреди смелого, неровного боя» стала казаться не только «мгновенной и прекрасной» [27, с. 668], но даже праздничной — по сравнению с участью вчерашних любимцев власти и народа, умиравших в позоре; «гордое терпенье» пушкинских «братьев» [16, с. 7] оказалось недостижимо для отверженных новой эпохи. И много позднее память об этом будет стимулировать поиск чистой героики в иных временах.

Светлов представляет особый случай среди ровесников: его «сны о прошлом» не только славил дворянские доблести, но и открывали «всю красоту усадьбы старой» [28, с. 503]. В пьесе «Бранденбургские ворота» (1945) за автора исповедуется герой, спешащий поделиться перед смертью самым важным: «А ты знаешь, какого писателя я любил так, что сказать невозможно? <...> Нет, ни за что не угадаешь! Тур-ге-не-ва! О-о-о! Тургенева!» [29, с. 329–330] — и замороженно повторяет случайную фразу из «Дворянского гнезда», словно бы отыскивая ключ к тайне прошлого. В ностальгическом восприятии тургеневская поэтизация усадьбы была неотделима от мира Пушкина. Хотя для 1940–1950-х гг. ностальгический выбор Светлова уникален, он предвещал воссоединение двух важнейших слагаемых неомифа — героики и гармонии.

В ситуации войны 1941–1945 гг. открылись богатые возможности для культурно-исторических аналогий. М. Кульчицкий, Д. Самойлов, В. Некрасов, К. Воробьёв, Э. Казакевич, другие поэты и писатели с фронтовым опытом смогли облагородить пережитое, ориентируясь на героев первой Отечественной войны [30, с. 11–14]: самыми популярными историческими и литературными «двойниками» стали поэт-гусар Денис Давыдов, персонажи лермонтовского стихотворения «Бородино», толстовский князь Андрей.

Воскрешение «золотого века» стало делом нескольких поколений — начиная с молодых фронтови-ков, чья творческая активность определила атмосферу

послесталинской эпохи. По времени своего рождения и характеру первичной социализации они считаются наиболее «типичным» советским поколением: искусственная изоляция от «враждебного окружения СССР» и отечественного «проклятого прошлого» должна была лишить «настоящего советского человека» вариантов «политического, идейного, в значительной мере даже эстетического выбора» [31, с. 8, 9]. Официальное «присвоение» в 1930-е гг. классического наследия тоже имело целью безальтернативность: «Русская классика <...> заняла центральное место в решении задач советского всеобуча и культурной революции в целом» [32, с. 191]; «Два поколения советских людей иных текстов культуры просто не знали» [31, с. 14]. Тем не менее ситуация, которую определяло «фактическое отсутствие свободы в поисках интеллектуальной пищи» [33, с. 138], оказалась парадоксальной: литературная классика несла в себе опасный для единомыслия потенциал. Мемуаристы свидетельствуют о том, как выполняли свою миссию старые учителя литературы, к примеру, памятная многим москвичам Анна Алексеевна Яснопольская: «Год за годом <она> читала вслух замершему классу стихи и прозу русских классиков. <...> Представления о нравственности, благородстве, личном мужестве вытекали из углублённого изучения эпохи декабристов» [33, с. 288, 289]. Впоследствии беллетристика символизировала фигуру наставника, уводящего «из бедного и большого времени в пространство, где работала мысль, где жила свобода, и музыка, и всякие искусства», «где обитали благородные мужчины и прекрасные дамы» [34, с. 74].

Открытие «пушкинского века» (ценимое тем выше, что эта умозрительная альтернатива была в своё время единственной) долгое время оставалось латентным социокультурным явлением. Такое положение дел было неизбежно и в период, когда «несогласие <...> или эскапизм не имели ни малейшей возможности организовать, определить какие-то позиции», высказаться за пределами самого узкого круга [31, с. 14], и в годы «оттепели», оживившей советский проект будущего. Когда же во второй половине 1960-х стали иссякать возможности «советского оформления своих идеалов» [32, с. 193], обращение к «золотому веку» оказалось подготовлено всем предшествующим опытом. Далеко не всегда из этих предпосылок рождалась последовательная ностальгическая позиция; мифотворчество соседствовало и переплеталось с явлениями более сложными. Показательно, однако, что даже Давид Самойлов, один из самых трезвых умов своего поколения, иронизировавший над всеми, «кто недоволен веком» [35, с. 106], был склонен избирательно идеализировать людей и события пушкинской эпохи.

Неомиф (как и архаический миф) «отвечает <...> не на вопросы, а на определённые духовные запросы» [36, с. 173]. Разумеется, высокий уровень запросов не мог быть всеобщим в период, когда мифологизация «пушкинского века» приняла массовый характер: одни искали за пределами своего времени экзистенциальную опору, другие уходили от скуки официоза и унылых будней. Мечтательный пассивизм мог оборачиваться

«ностальгической всеядностью» [6, с. 61], а мог вырастать в позицию более ответственную — поскольку вместе с убыванием социальной активности обострялась рефлексия.

Именно в последнее советское двадцатилетие «золотой век» стал источником основных «мифологических праформ», «мифологических прообразов» жизненных стратегий интеллигенции [37, с. 123, 124]. Важно, что на этой стадии жизнеспособность мифа подтверждалась в ситуации множественного выбора: общение интеллектуалов позднесоветской эпохи, избравших «внеаходимость как образ жизни», послужило созданию «бесконечного количества новых миров» — эстетических, философских, религиозных, «которые тоже занимали положение внеаходимости по отношению к советскому авторитетному дискурсу» [38, с. 300]. В усложняющемся культурном пространстве 1970–1980-х гг. пушкинский «золотой век» не только вдохновлял на лирические стилизации и вариации, исторические романы и фильмы; это была основа развития «эзопова языка», а также иных творческих стратегий, позволявших обсуждать на материале прошлого острые проблемы современности.

Таким образом, в XX в. миф о пушкинской эпохе актуализировался практически непрерывно; латентные стадии его бытования были временем индивидуальных исканий творческих личностей; их плоды впоследствии всегда оказывались востребованы обществом.

Когда в постсоветскую эпоху произошла полная смена смыслообразующего социального контекста, длинный цикл ретроспективного поиска завершился. В качестве исторически состоявшегося явления, ставшего доступным для всестороннего изучения, он обладает особой научной ценностью: только на этом фоне могут быть осмыслены современные игровые реставрации досоветского прошлого, которые сторонние наблюдатели (в частности, Д. Лоуэнталь) принимают за «сквозную» ностальгическую традицию русской культуры XX — XXI вв.

Список литературы

1. *Boym S.* The Future of Nostalgia. New York: Basic Books, 2001. 432 p.
2. *Про А.* Двенадцать уроков по истории / пер. с франц. М.: Изд. дом РГГУ, 2000. 332 с.
3. *Lowenthal D.* The past is a foreign country — Revisited. Cambridge, UK: Cambridge University Press, 2015. 660 p.
4. *Лоуэнталь Д.* Прошлое — чужая страна / пер. с англ. А. Говорунова. СПб.: Изд-во «Русский остров», «Владимир Даль», 2004. 624 с.
5. *Кантор В.* Русский европеец как явление культуры. М.: РОССПЭН, 2001. 704 с.
6. *Немзер А. С.* Замечательное десятилетие русской литературы. М.: Изд-во «Захаров», 2003. 608 с.
7. *Немзер А. С.* При свете Жуковского: Очерки истории русской литературы. М.: Время, 2013. 896 с.
8. *Кормилов С. И.* «Беллетристическая пушкиниана» как научная проблема // Беллетристическая пушкиниана XIX–XXI веков. Псков: Изд-во ПГПИ, 2004. С. 5–32.
9. *Ахматова А. А.* Малое собр. соч. СПб.: Азбука, 2016. 624 с.
10. *Ронен О.* Серебряный век как умысел и вымысел. М.: О. Г. И., 2000. 152 с.
11. *Кошелев В. А.* О литературной «мифологии» 1812 года // Реалии и легенды Отечественной войны 1812 года: сб. науч. ст. СПб.-Тверь: Изд-во Марины Батасовой, 2012. С. 29–45.
12. *Панченко А. М.* Русская история и культура: Работы разных лет. СПб.: Юна, 1999. 520 с.
13. *Иезутова Л. А.* Что называли «золотым» и «серебряным веком» в культурной России XIX — начала XX века // Гумилёвские чтения. СПб.: Изд. СПбГУ, 1996. С. 11–24.
14. *Шелли П. Б.* Письма. Статьи. Фрагменты. М.: Наука, 1972. 536 с.
15. *Пушкин А.* Полное собрание сочинений: в 10 т. Т. II. М.: Академия Наук СССР, 1956. 462 с.
16. *Пушкин А.* Полное собрание сочинений: в 10 т. Т. III. М.: Академия Наук СССР, 1957. 558 с.
17. *Томашевский Б. В.* Пушкин: Работы разных лет. М.: Книга, 1990. 673 с.
18. *Мусатов В. В.* Пушкинская традиция в русской поэзии первой половины XX века. М.: Изд-во РГГУ, 1998. 484 с.
19. *Розанов И. Н.* Пушкинская плеяда. Старшее поколение. М.: Задруга, 1923. 74 с.
20. *Кнабе Г. С.* Древо познания и древо жизни. М.: Изд-во РГГУ, 2006. 751 с.
21. *Войтехович Р. С.* Пушкинская эпоха в комментарии к текстам М. Цветаевой: Цветаева и «Грибоедовская Москва» М. О. Гершензона // Пушкинские чтения в Тарту 4: Пушкинская эпоха: проблемы рефлексии и комментария. Тарту: Tartu Ülikooli Kirjastus, 2007. С. 379–395.
22. *Флоровский Г. В.* Михаил Гершензон // Гершензон М. О. Избранное. Исторические записки. М.; СПб.: Центр гуманитарных инициатив, 2016. С. 281–295.
23. *Гершензон М. О.* Грибоедовская Москва: П. Я. Чаадаев: Очерки прошлого. М.: Московский рабочий, 1989. 400 с.
24. *Федотов Г. П.* <Литературная анкета> // Числа. 1930. Кн. вторая — третья. С. 322.
25. *Вейдле В.* Наследие России. Москва; Берлин: Директ-Медиа, 2016. 442 с.
26. *Чудакова М.* Новые работы: 2003–2006. М.: Время, 2007. 560 с.
27. *Пушкин А.* Полное собрание сочинений. В 10 т. Т. VI. М.: Академия Наук СССР, 1957. 596 с.
28. *Светлов М. А.* Собрание сочинений. В 3 т. Т. 1. М.: Худож. лит., 1974. 788 с.
29. *Светлов М. А.* Собрание сочинений, В 3 т. Т. 2. М.: Худож. лит., 1975. 580 с.
30. *Александрова М.* 1812 год в творческом сознании писателей фронтового поколения // Вестник Нижегородского университета им. Н. И. Лобачевского. 2013. № 1. Ч. 2. С. 11–14.
31. *Левада Ю.* «Человек советский»: проблема реконструкции исходных форм // Мониторинг общественного мнения. 2001. № 2 (52). С. 7–16.
32. *Рожанский М.* Разномыслие в условиях добровольной несвободы: поколение советских идеалистов // Разномыслие в СССР и России (1945–2008). СПб.: Изд-во Европейского ун-та в Санкт-Петербурге, 2010. С. 180–206.
33. *Фрумкина Р.* Внутри истории: Эссе, статьи, мемуарные очерки. М.: Изд-во НЛЮ, 2002. 480 с.
34. *Улицкая Л.* Зелёный шатёр: роман. М.: Эксмо, 2011. 592 с.
35. *Самойлов Д.* Стихотворения. СПб.: Академический проект, 2006. 800 с.

36. Мелетинский Е. Поэтика мифа. 4-е изд., репринт. М.: РАН; Изд-во «Восточная литература», 2006. 407 с.
37. Зорин А. «Записка о древней и новой России» Н. М. Карамзина в общественном сознании 1960–1990-х годов // Империя и либералы: Сб. эссе. СПб.: Изд-во журнала «Звезда», 2001. С. 122–128.
38. Юрчак А. Это было навсегда, пока не кончилось. Последнее советское поколение. М.: НЛЮ, 2014. 664 с.

М. А. Aleksandrova

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

NOSTALGIA FOR THE RUSSIAN «GOLDEN AGE»: HISTORICAL CONTEXT AND MAIN STAGES

The topic of the study falls within a popular area of research in the humanities, namely, different aspects of the «global nostalgia epidemic» (S. Boym.), the «demand for the past» in national cultures. The purpose of the study is to identify the prospects for the comprehensive study of the mythologization of the Russian «Golden Age» in Russian literature of the 20th century; the goal is to define the specific features of the key stages in nostalgic idealization of the Pushkin's era (from pre-revolutionary to late Soviet literature). The initial hypothesis: although different literary generations have their motives for seeking the ideal in the «Golden» 19th century, each stage can only be interpreted in the context of the single mythmaking process. This paper presents a literary-historical study with elements of interdisciplinarity.

Keywords: nostalgia, neomyth, mythologizing, «Golden Age», Pushkin, context.

References

- Boym S. The Future of Nostalgia. New York: Basic Books, 2001, 432 p. (in Eng.).
- Prost A. Dvenadtsat' urokov po istorii [Douze leçons sur l'histoire]. M.: Izd. dom RGGU, 2000, 332 p. (Rus.).
- Lowenthal D. The past is a foreign country — Revisited. Cambridge. UK: Cambridge University Press, 2015. 660 p. (in Eng.).
- Lowenthal D. Proshloye — chuzhaya strana [The past is a foreign country]. Saint Petersburg: Izd. dom «Russkii ostrov» — «Vladimir Dal», 2004. 624 p. (in Rus.).
- Kantor V. Russkii evropeets kak yavlenie kultury [A Russian European as a cultural phenomenon]. M.: ROSSPEN, 2001, 704 p. (in Rus.).
- Nemzer A. S. Zamechatel'noye desyatiletie russkoy literatury [A remarkable decade of Russian literature]. M.: Izd. dom «Zakharov», 2003. 608 p. (in Rus.).
- Nemzer A. S. Pri svete Zhukovskogo: Ocherki istorii russkoy literatury [In the Light of Zhukovsky: Essays on the History of Russian Literature]. M.: Vremya, 2013. 896 p. (in Rus.).
- Kormilov S. «Belletristicheskaya pushkiniana» kak nauchnaya problema [«Belletristic pushkiniana» as a scientific problem]. In: Belletristicheskaya pushkiniana XIX–XXI vekov [Belletristic pushkiniana of the 19th — 21st centuries], Pskov: Izd. dom PGPI, 2004. pp. 5–32 (in Rus.).
- Akhmatova A. A. Maloye sobraniye sochineniy [Small collected works]. Saint-Petersburg, Azbuka, 2016. 624 p. (in Rus.).
- Ronen O. Serebryanyy vek kak umysel i vymysel [The Falacy of the Silver Age]. M.: O. G. I., 2000. 152 p. (in Rus.).
- Koshelev V. A. O literaturnoy «mifologii» 1812 goda [On the literary «mythology» of 1812]. In: Realii i legendy Otechestvennoy voyny 1812 goda [Realities and legends of the Patriotic War of 1812]. Saint-Petersburg-Tver': Izd-vo Mariny Batasovoy, 2012. pp. 29–45 (in Rus.).
- Panchenko A. Russkaya istoriya i kultura: Raboty raznykh let [Russian history and culture: works of various years]. Saint-Petersburg: Yuna, 1999. 520 p. (in Rus.).
- Iyezuitova L. A. Chto nazyvali «zolotym» i «serebryanym vekom» v kul'turnoy Rossii XIX — nachala XX veka [What was called the «golden» and «silver age» in the cultural Russia of the 19th — early 20th centuries] /Gumilevskiyechteniya [Gumilyov conference]: Saint-Petersburg: Izd. dom SPbGU, 1996. pp. 11–24. (in Rus.).
- Shelley P. B. Pis'ma. Stat'i. Fragmenty [Letters. Articles. Fragments]. M.: Nauka, 1972. 536 p. (in Rus.).
- Pushkin A. S. Polnoye sobraniye sochineniy [Complete works] in 10 vol., vol. II. M.: USSR Academy of Sciences, 1956. 462 p. (in Rus.).
- Pushkin A. S. Polnoye sobraniye sochineniy [Complete works] in 10 vol., vol. III. M., USSR Academy of Sciences, 1957. 558 p. (in Rus.).
- Tomashevskiy B. V. Pushkin: Raboty raznykh let [Pushkin: Works of different years]. M.: Kniga, 1990. 673 p. (in Rus.).
- Musatov V. V. Pushkinskaya traditsiya v russkoy poezii pervoy poloviny XX veka [Pushkin's tradition in Russian poetry of the first half of the 20th century]. M.: Izd. dom RGGU, 1998, 484 p. (in Rus.).
- Rozanov I. N. Pushkinskaya pleyada. Starsheye pokoleniye [The Pushkin Pleiad. The older generation]. M.: Zadruga, 1923, 74 p. (in Rus.).
- Knabe G. Drevo poznaniya i drevo zhizni [The tree of knowledge and the tree of life]. M.: Izd. dom RGGU, 2006, 751 p. (in Rus.).
- Voytekhovich R. S. Pushkinskaya epokha v kommentarii k tekstam M. Tsvetaevoy: Tsvetaeva i «Griboyedovskaya Moskva» M. O. Gershenson [Pushkin's era in the commentary on the texts of M. Tsvetaeva: Tsvetaeva and «Griboedov's Moscow» by M. O. Gershenson] / Pushkinskiye chteniya v Tartu 4 [Pushkin's conference in Tartu]. Iss. 4, Tartu: Tartu Ülikooli Kirjastus, 2007, pp. 379–395 (in Rus.).
- Florovskiy G. V. Mikhail Gershenson [Gershenson M. O. Izbrannoye. Istoricheskiye zapiski [Selected works. Historical notes]. M.-SPb. Tsentr gumanitarnykh initsiativ, 2016. pp. 281–295 (in Rus.).
- Gershenson M. O. Griboyedovskaya Moskva. P. Ya. Chaadayev. Ocherki proshlogo [Griboedov's Moscow. Chaadayev. Essays of the past]. M.: Moskovskiy rabochiy, 1989, 400 p. (in Rus.).
- Fedotov G. P. <Literaturnaya anketa> [Literary Questionnaire] // Chisla, 1930, iss. 2–3, p. 322 (in Rus.).
- Veidle V. Nasledie Rossii [The legacy of Russia]. M.-Berlin, Direkt-Media, 2016, 442 p. (in Rus.).

26. Chudakova M. *Novye raboty* [New pieces]: 2003–2006. M.: Vremya, 2007, 560 p. (in Rus.).
27. Pushkin A. S. *Polnoye sobraniye sochineniy* [Complete works] in 10 vol., vol. VI. M.: USSR Academy of Sciences, 1957, 596 p. (in Rus.).
28. Svetlov M. A. *Sobraniye sochineniy* [Complete works] in 3 vol., vol. I. M.: Khudozhestvennaya literatura, 1974, 788 p. (in Rus.).
29. Svetlov M. A. *Sobraniye sochineniy* [Complete works] in 3 vol., vol. 2. M.: Khudozhestvennaya literatura, 1975, 580 p. (in Rus.).
30. Aleksandrova M. 1812 god v tvorcheskoy soznanii pisately frontovogo pokoleniya [The Year 1812 in the creative consciousness of war-generation writers] // *Vestnik Nizhegorodskogo Universiteta im. N. I. Lobachevskogo* // *Bulletin of the Nizhny Novgorod University. N. I. Lobachevsky*. 2013. iss. 1. part 2. pp. 11–14 (in Rus.).
31. Levada Yu. «Chelovek sovetskiy»: problema rekonstruktsii iskhodnykh form [«The Soviet Man»: the problem of reconstruction of original forms] // *Monitoring Obshchestvennogo Mneniya* [Monitoring Public Opinion], 2001. 2 (52). pp. 7–16 (in Rus.).
32. Rozhanskii M. *Raznomyslie v usloviyakh dobrovolnoi nesvobody: pokolenie sovetskikh idealistov* [Dissidence in the context of voluntary lack of freedom: the generation of Soviet idealists]. *Raznomyslie v SSSR i Rossii (1945–2008)*. Saint Petersburg: Izdatelstvo Evropeiskogo universiteta, 2010. pp. 180–206 (in Rus.).
33. Frumkina R. *Vnutri istorii: Esse, stati, memuarnye ocherki* [Inside history: essays, articles, memoir stories]. M.: Izd. dom Novoye Literaturnoye Obozreniye, 2002, 480 p. (in Rus.).
34. Ulitskaya L. *Zelenyy shater: roman* [«Green Tent»: a novel]. M.: Eksmo, 2011, 592 p. (in Rus.).
35. Samoilov D. *Stikhotvoreniya* [Poems]. Saint Petersburg: Akademicheskii proekt, 2006. 800 p. (in Rus.).
36. Meletinskii E. *Poetika mifa* [The poetics of myth] — 4th edition. M.: Russian Academy of Sciences. *Vostochnaya literatura*, 2006, 407 p. (in Rus.).
37. Zorin A. «Zapiska o drevnei i novoi Rossii» N. M. Karamzina v obshchestvennom soznanii 1960–1990-kh godov [«Memoir on Ancient and Modern Russia» by N. M. Karamzin in the public consciousness of the 1960s — 1990s] / *Imperiya i liberaly* [The empire and the liberals]. Saint Petersburg: Izdatelstvo zhurnala «Zvezda», 2001. pp. 122–128 (in Rus.).
38. Yurchak A. *Eto bylo navsegda, poka ne konchilos'*. *Posledneye sovetskoye pokoleniye* [Everything Was Forever, Until It Was No More. The Last Soviet Generation]. M.: Izd. dom Novoye Literaturnoye Obozreniye, 2014. 664 p. (in Rus.).

К. И. Шарафадина, М. В. Рубичева, А. Н. Жаворонкова

Санкт-Петербургский Гуманитарный университет профсоюзов
192236 РФ, Санкт-Петербург, Фучика, 15

НОВАЯ РОЛЬ МЕДИА КАК СОЦИАЛЬНОЙ СРЕДЫ (ПО ИТОГАМ ДИСКУССИИ НА XVI ВСЕРОССИЙСКОЙ НАУЧНО-ПРАКТИЧЕСКОЙ КОНФЕРЕНЦИИ «ЭЛЕКТРОННЫЕ СРЕДСТВА МАССОВОЙ ИНФОРМАЦИИ: ВЧЕРА, СЕГОДНЯ, ЗАВТРА» (8 АПРЕЛЯ 2022 Г., САНКТ-ПЕТЕРБУРГ)¹

© К. И. Шарафадина, М. В. Рубичева, А. Н. Жаворонкова, 2022

В статье представлен аналитический обзор материалов XVI Всероссийской научно-практической конференции «Электронные средства массовой информации: вчера, сегодня, завтра» (8 апреля 2022 г., Санкт-Петербург, СПбГУП), опубликованных в одноименном сборнике. Ключевой темой научной дискуссии стала проблема медиатизации социальных институций, а главной методологической установкой докладов — операционализация и концептуализация фундаментальной проблемы реформирования коммуникационной структуры общества под влиянием новых медиа.

Ключевые слова: журналистика, новые медиа, электронные средства массовой информации, медиатизация, журналистское образование.

8 апреля 2021 г. кафедра журналистики Санкт-Петербургского Гуманитарного университета профсоюзов уже в шестнадцатый раз провела Всероссийскую научно-практическую конференцию «Электронные средства массовой информации: вчера, сегодня, завтра». Конференция продолжает оставаться площадкой для ежегодного общения теоретиков и практиков по всему спектру актуальных вопросов теории и практики в первую очередь новых медиа. К началу работы конференции по традиции издан сборник статей по материалам пленарных, секционных и стендовых докладов¹.

В этом году в рамках научной дискуссии ключевой стала проблема медиатизации социальных институций, требующая продолжения исследований в разных отраслях гуманитарного знания, объединенных взглядом на журналистику как теорию массмедиа.

Ключевой методологической установкой конференции стала операционализация и концептуализация фундаментальной проблемы реформирования коммуникационной структуры общества под влиянием новых медиа.

В научном форуме приняли участие как преподаватели СПбГУП, так и ведущие ученые и педагоги из других вузов и научных центров России — Москвы, Санкт-Петербурга, Екатеринбурга, Ярославля, Омска, Владикавказа, а также преподаватели-исследователи из Германии и Болгарии.

Основная цель конференции, по замыслу ее организаторов, — вызвать в научной среде полемику по поводу пересмотра культурно-цивилизационного статуса современного, информационного, общества и возникновения вместо него медиатизированного.

Первый проректор СПбГУП Л. А. Пасешикова в своем выступлении напомнила о новых масштабах современной медийной практики, существенных количественных и качественных изменениях в сфере медиапотребления. Так, серьезно выросли показатели телепросмотра в период самоизоляции в 2020 году: жители российских городов с населением более 100 тыс. человек в возрасте старше четырех лет ежедневно смотрели телевизор в среднем 4 часа 29 минут, что значительно превышает показатели 2019 года, причем такая динамика характерна для всех возрастных групп (от подростков и молодежи до старшего поколения). Пополнили ряды медиапотребителей даже те, кто ранее не смотрел телевизор и не читал онлайн-СМИ. Показатели просмотра видео в период локдауна выросли на 30%, а время, проведенное в Сети, — на 19%. Увеличилась аудитория коммуникационных каналов, посвященных образованию и государственным услугам, новостных, ТВ- и видеоресурсов, социальных сетей. В этом контексте стала актуальной новая социальная ипостась — человек медийный, когда ключевая роль в социализации человека (особенно молодого поколения) отводится институту медиа.

Современные медиа — это и социальный институт, и коммуникационная среда, и экономический субъект. Они продолжают освоение и дальнейшее присвоение новых сфер влияния на общество, претендуя уже на статус социальной среды. Многократно усиленные техническими и иными возможностями (цифровизацией, виртуализацией, глобализацией и одновременно индивидуализацией, а также ком-

¹ Электронные средства массовой информации: вчера, сегодня, завтра: XVI Всероссийская научно-практическая конференция, 8 апреля 2022 г. / Научный ред. К. И. Шарафадина. СПб.: СПбГУП, 2022. 100 с. Далее в статье все цитаты даются по этому изданию с указанием страницы в круглых скобках.

мерциализацией и пр.), современные медиа вызвали к жизни процесс «расширения» человека, который вместо обнадеживающей перспективы обернулся своей изнанкой, породив феномены информационного шума, виртуализации событий, бума авторства, фактоидов и пр. (с. 9).

Присвоив миромоделирующую функцию, современные медиа создали медийного человека, активно живущего в медиареальности, сконструированной специально для него и поддерживаемой им, заставив поверить в ее приоритет над действительностью. Эта новая призма восприятия получила название медиалогии. К сожалению, в медиареальности стали вырабатываться и новые моральные и нравственные законы, отличающиеся от традиционных своей гибкостью.

В объективном осмыслении как деструктивных, так и конструктивных тенденций развития медиа заключается не только научная, но и социально ответственная миссия современной журналистики, объединяющая как теоретиков, так и практиков, — подытожила выступающая свое приветствие участникам конференции.

Обсуждение этой остро дискуссионной проблематики вынесено на пленарное заседание «Роль электронных и печатных средств массовых коммуникаций в медиатизации общества и его институтов», где ученые, представляющие разные научные школы, делятся результатами исследования тенденций развития современных СМК, подвергают дискурсивному анализу новейшие журналистские практики и концептуализируют новые отрасли науки о журналистике, обосновывая свои суждения в том числе собственным опытом, строят прогнозы развития медиа в цифровой среде.

Так, в докладе *доктора филологических наук, профессора СПбГУП К. И. Шарафадина* «СМИ как фактор влияния на языковую ментальность» теоретизированы наблюдения над языком современных СМК, накопленные в рамках многолетнего исследования. С помощью научного инструментария когнитивной лингвистики установлена отмеченная современными лингвистами эволюция концептов национальной картина мира, вызванная серьезными сдвигами в общественной системе ценностей. На материале медиадискурса XXI века выявлена настораживающая тенденция кардинальных реверсивных изменений словесных коннотаций. «Обнуление» оценочности некоторых понятий или реверсивная замена пейоративной коннотации на мелиоративную («монстрики», «прекрасный монстр», «шокировать в хорошем смысле»), не просто настораживает исследователя, но заставляет говорить о семантических сдвигах в национальной языковой картине мира как языковых свидетельствах девальвации традиционных ценностей, их смысловой — аксиологической — профанации. Новые медиа становятся средой их обитания и распространения, а также кодификации, что заставляет продолжать лексикографическую дискуссию о СМИ как современном «авторитете» закрепления новых языковых норм.

Профессор кафедры журналистики СПбГУП, доктор филологических наук, член-корреспондент Российской академии естественных наук, почетный работник высшей школы РФ В. Д. Таказов и доцент кафедры иностранных языков Горского государственного аграрного университета (Владикавказ), кандидат филологических наук Ф. Б. Казиева представили в совместном докладе масштабную картину этнической периодики России в постсоветский период. После распада СССР журналистика в России столкнулась с проблемой сохранения национальной идентичности в рамках многонационального государства, состоящего из 190 наций и народностей, проживающих в 85 субъектах, в том числе: 22 республики, 9 краев, 46 областей, 3 города федерального значения, 1 автономная область и 4 автономных округа. В ряде регионов, таких как Татарстан, Башкортостан, Чувашия, Мордовия, Осетия, появился ряд местных национальных газет и журналов. Только на Северном Кавказе было официально зарегистрировано 500 средств массовой информации. Субсидирование национальной печати, в частности адресованной детям, пенсионерам, инвалидам, помогло таким изданиям выдержать конкуренцию с потоком новых СМИ. «Спустя 20 лет местная национальная печать оформилась как самостоятельное направление в системе региональной журналистики» (с. 15), — резюмируют авторы.

Заведующая кафедрой общей и славянской филологии Института славянской культуры Российского государственного университета им. А. Н. Косыгина, доктор филологических наук И. В. Бугаева, полагая, что изучению современного состояния и прогнозированию перспектив развития электронных средств массовой информации может способствовать подробное сравнение новых медиа с традиционными, представила в своем докладе результаты такого сравнения. По ее прогнозу, «печатные СМИ в отдаленной перспективе могут стать элитарными, прессой для избранных, а электронные СМК уже стали массовыми и приобретают интерактивный характер» (с. 18). Кроме того, будучи солидарна с Е. Л. Варгановой, она предрекает появление «нового типа медиа» в результате «слияния газеты с информационными лентами» (с. 18).

Заведующий кафедрой режиссуры мультимедиа СПбГУП, профессор, почетный работник высшего профессионального образования РФ, член Союза журналистов Санкт-Петербурга В. Д. Сошников в свойственной ему афористичной речевой манере завершил свой доклад, в котором представил свое видение базового принципа обучения журналистике, отсылкой к библейской цитате: «В начале было Слово. Это о журналистах. Давайте начнем обучать журналистов с умения именно писать, а уже потом снимать, монтировать и т. д. Информационная публицистика — это прежде всего работа со словом, звучащим или напечатанным» (с. 19).

Декан факультета подготовки кадров высшей квалификации, профессор кафедры гуманитарных наук Национального медицинского исследовательского центра им. В. А. Алмазова Минздрава России,

доктор филологических наук Г. В. Косяков в своем докладе определил важное место новостных агрегаторов в современной системе СМИ. «Новостные агрегаторы в современной системе СМИ становятся ключевым средством аккумуляции и трансляции социально значимой информации, формируя информационную повестку дня и общественное мнение. Возможность комментировать тексты позволяет оперативно реализовать принцип обратной связи, во многом оценить значимость новости, сфокусировать различные точки зрения на проблему. Все это содействует развитию гражданского общества» (с. 22), — считает исследователь.

Профессор кафедры философии и культурологии и кафедры журналистики СПбГУП, доктор филологических наук, член Союза журналистов Санкт-Петербурга и Ленинградской области Е. И. Лелис предложила новый теоретический и методический подход к осмыслению медиатекста, а именно через категорию его эстетических достоинств. По ее мнению, «золотой век медийной коммуникации еще впереди. Свой вклад в его приближение вносят те участники современной медиасреды, благодаря речевой деятельности которых происходит процесс апробации, «перезагрузки» и оттачивания базовых характеристик медиатекста, делающих его эстетически ценным, «совершенным в своем роде» (А. Ф. Лосев)» (с. 25).

Профессор департамента лингвистики Уральского федерального университета им. первого Президента России Б. Н. Ельцина, доктор культурологии Н. А. Завьялова в докладе, посвященном выявлению актуальных тематических тенденций китайского Интернета, утверждает, что проанализированный ею материал «свидетельствует о динамичном развитии современной КНР. Проходят годы, меняются приоритеты. В настоящее время с выходом на глобальные рынки и экономическим взлетом на первый план выходят идеи роста материального благополучия, успешной карьеры, надежды на молодежь новой волны. Эпоха пандемии породила новых героев — спасателей, закрепленное в неологизме 逆行者 — «человек, который движется против течения» (с. 27).

Заведующая кафедрой рекламы и связей с общественностью Ярославского государственного университета им. П. Г. Демидова, доктор исторических наук, профессор В. М. Марасанова поделилась своим опытом двадцатилетней деятельности в качестве активиста Всероссийского общества охраны памятников истории и культуры и Русского географического общества в докладе о плодотворном сотрудничестве СМИ и НКАО в защите историко-культурного наследия Ярославля.

«Через СМИ значительно быстрее запускаются механизмы общественного интереса и контроля, аудитория становится максимально широкой и заинтересованной. СМИ выступают как “барометр” настроений, что в результате приводит к осязаемым результатам, таким как корректировка (дискуссия вокруг проекта гостиницы на территории древнего Ярославского кремля) или даже отмена строительных проектов (например, Бутусовский поселок 1930-х гг. в центре

города не получил высотную многоэтажку в качестве соседа). Без активной роли СМИ и гражданской позиции журналистов решить вопрос в интересах жителей, а не застройщика, было бы невозможно» (с. 29–30). По ее мнению, сочетание усилий СМИ и социально ориентированных некоммерческих организаций — это сильная идея, направленная на долгосрочную перспективу и решение социально значимых задач.

Заместитель заведующего кафедрой режиссуры мультимедиа СПбГУП по научной работе, доктор искусствоведения И. И. Югай рассмотрела достоинства стриминговых и видеоплатформ как новых способов размещения и потребления медиаконтента: «в современном медиополе повышается важность личности как создателя медиаконтента; новые типы медиа тесно переплетаются с жизнью; сотрудничество пользователей с платформами дает примеры новых онлайн бизнес-моделей» (с. 33).

Доктор филологических наук О. И. Тиманова (Болгария) и студент отделения славистики Берлинского университета им. Гумбольдта, радиоведущий К. Р. Тиманов (Германия) описали программную концепцию «радио Русский Берлин».

Они подчеркнули, что радиостанция поддерживает своих слушателей в сохранении культурных корней. Например, в анонсах Юлии Феськовой, рассказывающей о «новом месте силы в Берлине», а именно научно-популярном берлинском лектории Dictum, где в лучших традициях общества «Знание», основанного Горьким, проходят лекции на актуальные темы, касающиеся разных сфер науки и современной жизни). В качестве «Голоса нашего города» «Радио Русский Берлин» также устанавливает связь между немецкой и русской культурами («Русская Германия. История в следах» и др.). Его с удовольствием слушает и интересующаяся русским языком, культурой и музыкой немецкоязычная аудитория, тем более что имеется электронная версия сайта радио на немецком языке.

Несмотря на свою относительную неоднородность (русскоязычное население состоит из представителей различных национальностей и религий), целевая группа имеет общий знаменатель — русский язык, который за границами бывшего Советского Союза объединяет все национальности, образуя основу их культурной идентичности (с. 35–36).

Руководитель департамента контент-аналитики Президентского фонда культурных инициатив, доцент кафедры журналистики СПбГУП Е. А. Кульков высказал свое понимание новой отрасли — бренд-журналистики — как эволюционного этапа развития корпоративных медиа.

«В мире медиа крупные бренды, не имеющие прежде отношения к средствам массовых коммуникаций, медленно, но упорно отвоевывают аудитории. Удастся ли им со временем серьезно потеснить классические СМИ или же они и дальше будут оставаться в роли “младшего брата”, увидим в ближайшее время», — резюмирует автор (с. 38).

Доцент кафедры туризма и гостиничного дела Российского государственного университета физиче-

ской культуры, спорта, молодежи и туризма (Москва), кандидат педагогических наук, член Лиги преподавателей высшей школы, эксперт Национального агентства развития квалификаций, эксперт по оценке педагогических квалификаций М. Е. Беломестнова и гостевой лектор Берлинского университета им. Гумбольдта (Германия), кандидат искусствоведения, Ph. D. О. Штайн в совместном докладе рассмотрели интернет-ресурсы Германии как площадку для обсуждения проблем высшего образования. Они отметили активность дискуссий на эту тему в социальных сетях и блогах: площадками-лидерами являются YouTube и Facebook, а Instagram остается в стороне от обсуждения подобных проблем, предлагая даже в профилях немецких университетов преимущественно развлекательный или сугубо информационный контент.

«Университеты Германии стремятся удовлетворить растущие запросы студентов с помощью индивидуальных предложений по преподаванию и гибкой организации обучения, содействовать интернационализации и поддерживать студентов в развитии навыков, необходимых для цифрового мира» (с. 40), — подытожили докладчики.

В ходе научной полемики, продолжившейся на заседаниях трех секций, определились значимые проблемы: взаимовлияние и взаимозависимость телевидения и аксиологического сознания, динамика развития контента в Рунете, различия СМИ и соцсетей в формировании и отражении исторической памяти, создание и распространение фейковых новостей, детская пресса как источник культурных стереотипов, современные требования к медиаспециалисту, опыт создания авторских курсов для будущих журналистов и т. д.

На секции «**Электронные СМИ: современное проблемное поле**» сразу было заявлено о проблеме, связанной с медиатизацией общественных институтов. Доцент кафедры экономики, менеджмента и прикладной информатики Московского филиала СПбГУП «Институт искусств и информационных технологий» А. В. Паутова указала на важность экономических аспектов в практической реализации медиапарадигм, спрогнозировав перемещение части капитала из сферы услуг по предоставлению доступа к аудиториям для рекламодателей в сферу производства медиаконтента и услуг по его поиску, оценке качества и каталогизации. Исследователь поделилась прогнозом: «Спрос потребителя на компетентный, качественный контент и экспертная функция СМИ повлекут создание нового продукта на информационном рынке» (с. 43).

Преподаватель кафедры журналистики СПбГУП, старший преподаватель Высшей школы журналистики и массовых коммуникаций СПбГУ А. Н. Марченко привел ряд отличий тактик СМИ и соцсетей по формированию исторической памяти. Исследователь подчеркнул: «Формирование исторической памяти долго было прерогативой СМИ и искусства. Сегодня в этой области соцсети оказывают все более существенное влияние как на публичный социально-политический дискурс, так и на контрпубличный, включающий возможности для самовыражения и пространство для

фейков и популизма» (с. 44). При этом автор указал на конкурентные преимущества журналистского подхода, а именно — утверждение связи истории с современной общественно-политической повесткой, открытость рекомендаций и рациональность аргументов, отличные от аффективного воздействия популистских текстов.

Вопросу использования возможностей новых медиа в издательской практике был посвящен доклад *заведующей редакционно-издательским отделом Омской государственной областной научной библиотеки им. А. С. Пушкина, кандидата филологических наук И. Б. Гладковой*, рассказавшей об опыте успешной реализации издательского проекта «Дом детства моего». Над проектом, посвященном 75-летию Великой Победы, совместно работали добровольцы и волонтеры 26 муниципальных районов Омской области, которым удалось подготовить издание с воспоминаниями и архивными документами бывших воспитанников детских домов и интернатов, эвакуированных в Омскую область в годы войны. «Были организованы встречи, созданы специальные страницы в социальных сетях, объединившие разные социальные слои в работе по поиску материалов для издания», — поделилась автор доклада (с. 49).

Обсуждение инструментов популяризации значимых социальных и культурных авторских проектов в медиа продолжилось в докладе *старшего преподавателя кафедры журналистики СПбГУП Е. И. Мильцевой*. «У медиапроизводителей сегодня есть несколько способов продвижения своего продукта, — отметила автор. — Обычно для крупноэкранных лент — это трейлеры и тизеры, а для телевизионных проектов — это короткие промо, как и для проектов видеохостингов и социальных сетей. Важно понимать, что все формы видеоанонсов выполняют ключевую функцию промоушена, и поэтому в общем их можно отнести к понятию проморолика» (с. 52). Исследователь также описала способы и формы анонсирования видеопро젝тов в медиа, в частности на площадке TikTok.

Доцент кафедры рекламы и связей с общественностью Института бизнес-коммуникаций СПбГУПТД В. А. Андреева поделилась своим видением применения мультимедийных технологий в музейной деятельности, обратив особое внимание на такой аспект, как визуализация: «Для привлечения и развития аудитории руководство музеев использует различные средства, методы и каналы продвижения. Одним из таких средств является организация единой информационной среды в музейном пространстве, включающей мультимедиа» (с. 58). В качестве примера исследователь привела деятельность «Петербургской биеннале музейного дизайна».

Об особенностях конвергенции современных СМИ на опыте китайской прессы рассказала аспирант РУДН Цзясин Хань. Исследователь пришла к выводу: чтобы отвечать требованиям медиарынка, сегодня «газетам необходимо создавать мультимедийную матрицу, поддерживать дифференциацию между каналами и интеллектуальное производство, а также решать проблему адаптации различных типов контента к разным каналам» (с. 57).

Бесспорно, что глобальные изменения, происходящие в медиасреде во всем мире, радикально влияют и на сферу образования, где происходит подготовка журналистских кадров, и шире — работников медиа. Основные требования предъявляемые к медиаспециалисту сегодня, были перечислены в докладе *доцента кафедры коммуникационных технологий и связей с общественностью Санкт-Петербургского государственного экономического университета А. В. Пряхой и магистранта названной кафедры А. П. Тарасюк*. В список характеристик, которыми должен обладать современный медиадееатель, по мнению исследователей, должны входить: «умение адаптироваться под любые условия в рамках профессиональной деятельности; умение принимать взвешенные и ответственные решения; навыки проектирования и осуществления своей специально-профессиональной деятельности; желание самореализовываться и мотивация для личностного и профессионального роста; умение выстраивать межличностные, деловые, профессиональные и социальные коммуникации» (с. 54).

На секции **«Новые парадигмы СМК: обновление координат»** было заслушано 8 докладов, в которых их авторы совместными усилиями выстроили журналистский проблемный дискурс, рассуждая об отдельныхстораживающих тенденциях развития современной журналистики, давая неллицеприятную оценку влиянию современного телевидения на аксиологическое сознание личности и рассматривая детскую прессу как источник формирования культурных стереотипов, речевую культуру блогеров. Альтернативный блок докладов составили те, которые рассматривали как трудности, так и очевидные перспективы развития журналистики данных в России, благоприятную практику применения медиатехнологий для развития бизнеса, позитивное влияние специализированных СМИ на интеграцию мигрантов в принимающее общество.

Доцент кафедры журналистики СПбГУП, кандидат исторических наук Н. С. Зеликина предложила в своем докладе важные наблюдения и взвешенные суждения о тенденциях развития современной журналистики, оценивая ее состояние как критически-переходное. Одним из проявлений этого переходного состояния журналистики можно считать изменения, происходящие в нормативной базе, полагает автор. Меняются названия учебных подразделений и научных специальностей. Так, кафедра периодической печати Санкт-Петербургского государственного университета переименована в кафедру цифровых медиакommunikаций (в популярной социальной сети функционирует ее аккаунт как «кафедры кешбека, стикерпаков и инстаграма» в переводе на «молодежный сленг»). Научная специальность «Журналистика» превратилась в «Медиакоммуникации и журналистику». «Тенденция ясна — постепенное изменение в восприятии журналистики как предметной области, выдвижение на первый план вопросов технологий, проявление своеобразного “индустриального подхода” в подготовке контента, при этом его (контента) содержательная сторона, смысло-

полагание отодвигаются на второй план», — полагает исследователь (с. 63–64).

Все чаще медиаменеджеры в качестве целеполагания медийных продуктов выдвигают привлечение рекламодателей, т. е. в конечном счете получение прибыли. Современное состояние журналистики позволяет сделать вывод об отказе от ее традиционной российской (литературоцентричной) модели в пользу модели коммерциозированной, то есть европейской» (с. 65), — этим «диагнозом» автор итожит свое размышление.

Доцент кафедры журналистики СПбГУП, кандидат филологических наук С. В. Муравицкая, принимая продолжающийся неотвратимый процесс коммерциализация рынка СМИ, диктующего свои законы, все же твердо убеждена: «Нельзя нивелировать аксиологическую доминанту телевидения как средства массовой информации и феномена культуры» (с. 62).

Магистр журналистики Б. Э. Сохбатова, выпускница магистратуры кафедры журналистики СПбГУП, видит одним из вариантов выхода современной российской медиасферы из кризиса развитие новых направлений, в частности дата-журналистики, представляющей собой новый уровень анализа и подачи информации (в связи с генерацией дискретных данных в цифровой среде), способный повысить и качество журналистской работы. Она предлагает целую систему мер для адаптации дата-журналистики к отечественному медиарынку: «внедрить в журналистское образование базовый курс математики, статистики, программирования, обучать студентов работе с разными типами источников цифровых данных; сформировать модель коллаборации СМИ с университетами, благодаря которой вузы будут подготавливать необходимых специалистов; создать единый просветительский ресурс по дата-журналистике, разрабатывать более доступные инструменты анализа и представления данных для небольших редакций» (с. 74).

Арт-директор креативных кластеров компании BS-Realty, магистрант Санкт-Петербургского филиала Национального исследовательского университета «Высшая школа экономики» (программа «Медиапроизводство и медиааналитика») Н. К. Богданов описывает практику применения медиатехнологий для развития бизнеса. Санкт-Петербург — мегаполис с большим количеством представителей малого бизнеса, конкуренция между которыми становится все острее. Именно поэтому многие предприниматели выбирают медиаподход, то есть используют медиатехнологии как для автоматизации бизнеса, так и для его развития: различные конструкторы сайтов, такие как Tilda, Wix и им подобные, которые позволяют создать информативный лендинг; функционал социальных сетей. Но, по его наблюдениям, представители крупного бизнеса начали искать новые пути установления связи со своей аудиторией. Один из них — развитие медиапотенциала современных навигационных систем, внедрение медиазлементов в приложения-навигаторы. Такая практика уже применена компанией 2ГИС и их сервисом «Этажи». Ее стоит адаптировать под возможности и потребности малого и среднего бизнеса, — считает автор.

Аспирант Высшей школы журналистики и массовых коммуникаций Санкт-Петербургского государственного университета, стипендиат Благотворительного фонда Владимира Потанина, программ Erasmus, Stipendium Hungaricum Е. С. Бауэр поделилась итогами медиалингвистического анализа печатных и интернет-издания для мигрантов («Насреддин в России», «Садои Муходжир»/«Голос мигранта» и др.). Проведенный ею опрос респондентов из Таджикистана, Узбекистана, Польши и с Украины подтвердил, что специализированные СМИ для мигрантов оказывают крайне положительное воздействие на их культурную адаптацию.

Доцент кафедры журналистики СПбГУП, главный редактор журнала «Элитный квартал», член Союза журналистов России, кандидат филологических наук И. В. Ваганова поделилась опытом создания Telegram-канала. По ее мнению, именно Telegram-канал может стать незаменимой площадкой для пробы сил будущих журналистов. А удастся ли Telegram-канал сделать СМИ или блоготом — зависит от желания, вложенных сил и таланта и многих других обстоятельств.

Магистрант Высшей школы журналистики и массовых коммуникаций Санкт-Петербургского государственного университета С. С. Шашлова в своем докладе оценила контактоустанавливающие возможности речевого этикета — на примере речевой культуры блогеров Артемия Лебедева и Алексея Пивоварова. Пользуясь этим средством в полной мере, производитель контента устанавливает доверительные отношения со зрителями, а игнорирование важных этикетных формул (в частности приветствия и прощания) ведет к коммуникативным потерям.

Дискуссию о новациях в методике обучения будущих медиаспециалистов продолжили докладчики секции **«Элективность и авторский подход в журналистском образовании»**. В ходе обсуждения эксперты поделились опытом преподавания таких дисциплин, как «Практическая стилистика», «Аналитическая журналистика», «Компьютерная верстка и редактирование», «Творческий практикум», «Сценарное мастерство».

Основные тезисы доклада *доцента кафедры философии и культурологии СПбГУП, кандидата филологических наук З. Н. Пономаревой* связаны с проблемой формирования у студентов-гуманитариев навыков текстопорождения. Бесспорно, что основная цель журналистской работы сводится именно к созданию текста, что обуславливает необходимость освоения студентами азов художественно-публицистического подстиля, располагающего богатейшим речевым инструментарием. Для постижения данного инструментария З. Н. Пономарева предлагает комплекс упражнений, включающий развитие навыков описания предмета и окружающей действительности, применяемых в зарисовке.

Альтернативный подход к преподаванию дисциплины «Аналитическая журналистика», предложенный *старшим преподавателем кафедры журналистики СПбГУП, кандидатом филологических наук А. Н. Жа-*

воронковой, предполагает отказ от жесткой дифференциации тематического плана курса по жанровому принципу — вместо этого предлагается положить в основу этого деления категориальный принцип. Основным объектом изучения в рамках альтернативного подхода призван стать медиадискурс. Осмысление и вербализация основных феноменологических свойств медиадискурса позволяет, в свою очередь, разработать новый категориальный аппарат для эффективного изучения его отдельных сегментов, связанных с информирующей (новостной), аналитической и художественно-публицистической речевой деятельностью журналиста. По мнению А. Н. Жаворонковой, необходимо обращать внимание студентов на то, что аналитика — это прежде всего речевая деятельность. «Основу тематического плана рабочей программы дисциплины “Аналитическая журналистика” при этом могла бы составить категориальная таксономия, соотносимая с фундаментальными свойствами медиадискурса — диалогичность, поликодовость, оценочность», — отмечает исследователь (с. 85). К докладу также прилагается краткий план семинарского занятия на тему «Оценочность», предполагающего анализ и оценку студентами имиджа медиаперсоны на основе профиля в соцсетях.

Говоря о развитии умения текстопостроения на курсе по компьютерной верстке, *доцент кафедры журналистики и кафедры режиссуры мультимедиа СПбГУП И. А. Сухотина* обращает внимание на набирающую всё большую популярность тенденцию к появлению в современных СМИ так называемых кликабельных заголовков, что отражается и на поведении нынешнего поколения обучающихся: «Когда на занятиях студенты-второкурсники пишут свои материалы для печатного журнала, почти все они создают именно не заголовки, а кликабельные подзаголовки, что и понятно — растет поколение Интернета» (с. 89). Развитию навыка текстопостроения, по мнению И. А. Сухотиной, помогает осмысление разницы в подаче информации для печатных и интернет-СМИ, а также в ходе разработки рубрикатора, разбивки материала на смысловые части с подзаголовками, создания врезок, выносок, маргиналий.

Идеи Сухотиной были поддержаны *старшим преподавателем кафедры журналистики СПбГУП Т. В. Беляковой*, которая в своем докладе резюмировала: «В Университете студентов учат работать с текстом, выделять в нем главное, расставлять акценты, подбирать и оформлять информационный блок, оснащая его мультимедийными добавками. Но этого мало. Необходимо научить относиться к Сети и гаджету как к инструментам, благодаря которым можно сделать свое сообщение более полным, более значимым, более убедительным» (с. 94).

Выполнению этих задач отвечает и подход, разработанный *преподавателем кафедры журналистики СПбГУП О. И. Яловой* и реализуемый в рамках творческого практикума для студентов-журналистов. Суть предлагаемого О. И. Яловой задания заключается в формировании концепции медиапроекта

с последующей его реализацией на современных медиаплатформах и его дальнейшей монетизацией (по желанию).

Модератором круглого стола о будущем печатных СМИ, новых форматах печатной периодики и перспективах российских медиа в целом выступила заместитель заведующего кафедрой журналистики СПбГУП по научной работе, доктор филологических наук К. И. Шарафадина. Активное участие в дискуссии принимали преподаватели вуза: профессор кафедры журналистики СПбГУП В. Д. Таказов, заведующий кафедрой режиссуры мультимедиа СПбГУП В. Д. Сошников, профессор кафедры философии и культурологии и кафедры журналистики СПбГУП Е. И. Лелис, магистранты кафедры журналистики СПбГУП, а также гости — профессор кафедры гуманитарных наук Национального медицинского исследовательского центра им. В. П. Алмазова Г. В. Косяков, аспирант филологического факультета РУДН (Москва) Цзясин Хань, и другие исследователи.

Приведем для примера тезисы выступления молодого исследователя, члена оргкомитета конференции, кандидата филологических наук А. Н. Жаворонковой, считающей, как и ее ранее выступившие коллеги, что качественная печатная периодика по-прежнему остается стандартом и образцом профессиональной речевой деятельности. Популярны сегодня сетевые ресурсы

и новые медиа ориентируются на стандарт печатной периодики, хотя, казалось бы, именно печатная пресса старается «угнаться» за тенденциями сетевой журналистики. «Симптоматичным является пример издания «Коммерсант»: 30-го декабря 2021 года в газетных киосках появился итоговый номер, где привычные нам тексты были заменены QR-кодами. Выпуск открыл заголовки «Хватит читать», а главным слоганом номера стала фраза «*Не стареем с кодами*», — отметила исследователь в ходе своего выступления. Приведенный пример подтверждает тот факт, что сегодня мы являемся читателями (и одновременно — создателями) трансформированного варианта газетного текста, обладающего рядом преимуществ: это цифровой, креолизованный, гипертекстуальный, дискурсивный текст. Материал, который благодаря интегрированным в текстовое полотно гиперссылкам, позволяет читателю самостоятельно восстанавливать целостный нарратив, таким образом собирая элементы дискурса — его информационный, аналитический и развлекательный сегменты — воедино.

По общей оценке участников конференции, обсуждение проблем современной журналистики и профессионального журналистского образования стало весомым вкладом в осмысление и концептуализацию современного медийного дискурса во всем многообразии его неоднозначных тенденций.

K. I. Sharafadina, M. V. Rubicheva, A. N. Zhavoronkova

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

THE NEW ROLE OF THE MEDIA AS A SOCIAL ENVIRONMENT (following the discussion at the XVI All-Russian Scientific and Practical Conference «Electronic Mass Media: Yesterday, Today, Tomorrow» (April 8, 2022, St. Petersburg)

The article presents an analytical review of the materials of the XVI All-Russian Scientific and Practical Conference «Electronic Mass Media: Yesterday, Today, Tomorrow» (April 8, 2022, St. Petersburg, St. Petersburg State Unitary Enterprise), published in the collection of the same name. The key topic of scientific discussion was the problem of mediatization of social institutions, and the main methodological setting of the reports was the operationalization and conceptualization of the fundamental problem of reformatting the communication structure of society under the influence of new media.

Key words: journalism, new media, electronic media, mediatization, journalism education.

В. Д. Сошников, И. И. ЮгайСанкт-Петербургский Гуманитарный университет профсоюзов
192236 РФ, Санкт-Петербург, Фучика, 15**РЕЖИССУРА МУЛЬТИМЕДИА: ОБРАЗОВАНИЕ, ТЕХНОЛОГИИ, ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ПРАКТИКА (ПО МАТЕРИАЛАМ ВСЕРОССИЙСКОЙ НПК «ПРОБЛЕМЫ ПОДГОТОВКИ РЕЖИССЕРОВ МУЛЬТИМЕДИА» (22 АПРЕЛЯ 2022 Г., САНКТ-ПЕТЕРБУРГ)***

© В. Д. Сошников, И. И. Югай, 2022

В статье анализируются итоги XIV Всероссийской научно-практической конференции «Проблемы подготовки режиссеров мультимедиа», прошедшей 22 апреля 2022 г. в Санкт-Петербурге. Организатор научного мероприятия — кафедра режиссуры мультимедиа Санкт-Петербургского Гуманитарного университета профсоюзов (СПбГУП). Конференция объединила представителей более 60 художественных и технических ВУЗов России, осуществляющих подготовку специалистов по работе с медиа, исследователей аудиовизуального искусства и СМИ, сотрудников творческих студий и организаций культуры. В мероприятиях конференции приняли участие 30 обучающих организаций, научных журналов, ВУЗов, музеев, творческих студий.

В рамках конференции были рассмотрены вопросы, связанные с методикой преподавания дисциплин входящих в цикл обучения специалистов по работе с медиа технологиями, даны рекомендации по актуализации содержания дисциплин, представлены разработки, касающиеся новых способов организации учебной и творческой деятельности студентов, обзоры перспективных жанров экранного искусства, изложен опыт учебных заведений в создании мультимедийных презентаций педагогическим коллективом, и руководстве творческих работ студентов, проанализированы возможности мультимедийных наглядных пособий и обучающих проектов в том числе дистанционных. Особое внимание на конференции было уделено состоянию арканного искусства и его связям с мультимедийными технологиями, эстетическим и технологическим аспектам творчества. Конференция подтвердила необходимость в разработке эстетических подходов для анализа новых медиа жанров, развития аппарата эстетики, для его соответствия современным исследованиям медиаискусства.

Ключевые слова: мультимедиа, новые медиа, режиссура, экранное искусство, образование.

Динамика развития форм творчества, опирающихся на мультимедийные технологии, требует постоянного внимания теоретиков и практиков искусства к тенденциям, формирующимся в этом перспективном направлении. Педагоги высшей школы, осуществляющие подготовку специалистов для работы с медиа, должны отражать происходящие изменения как в содержании дисциплин, так и при формировании учебных программ в целом. Всероссийская конференция «Проблемы подготовки режиссеров мультимедиа» является одним из центров обсуждения современного состояния мультимедийного творчества, тенденций и перспектив его развития, влияния на искусство, образование, современную культуру в целом.

Открыл конференцию доклад «Режиссура интернет-программ» заслуженного работника культуры РФ, почетного работника высшего профессионального образования РФ, члена Союза журналистов Санкт-Петербурга, Союза концертных деятелей РФ, заведующего кафедрой режиссуры мультимедиа СПбГУП профессора **В. Д. Сошникова**. Докладчик, анализируя перспективы применения навыков режиссуры в интернет-телевидении отметил, что в как форма коллективного творчества, режиссура интернет-теле-

видения может опираться на опыт кинематографа и телевидения, характерное для последнего сочетание подготовленного сценария и импровизации и разнообразие информационных жанров также может стать основой для осмысления новой формы режиссуры. Однако интернет телевидение обладает собственным специфическим способом доставки сообщения — помимо прямой трансляции, возможны отложенные просмотры, публикации не только видео но и всего спектра мультимедийных форм, и, конечно, разнообразные способы «обратной связи». Таким образом, режиссер интернет-трансляции должен действовать и как режиссер и как журналист.

Переключается с докладом В. Д. Сошникова сообщение доцента кафедры междисциплинарных исследований и практик в области искусств Санкт-Петербургского государственного университета, режиссер кино и телевидения, вице-президент Евразийской академии телевидения и радио, кандидата искусствоведения **В. И. Потемкина**, представленное на сессионном заседании об организационных сложностях при организации подготовки специалистов направления «Режиссер интернет-программ». В качестве основных препятствия В. И. Потемкин назвал отсутствие педагогов, для преподавания специализированных дисциплин, отставание технологической базы. Решением, способным поддержать развитие этой актуальной специальности, В. И. Потемкин видит государственный запрос и финансирование подготовки

* Проблемы подготовки режиссеров мультимедиа: XIV Всероссийская научно-практическая конференция, 22 апреля 2022 г. Санкт-Петербург: СПбГУП, 2022. 108 с. Далее в статье все цитаты даются по этому изданию с указанием страницы в круглых скобках.

высоко квалифицированных специалистов для работы в отечественном секторе интернет.

Совместный доклад ведущего отечественного специалиста по психоакустике профессора кафедры режиссуры мультимедиа СПбГУП, Заслуженного деятеля науки РФ, почетного члена международного общества AES1, члена Координационного Совета по акустике РАН, доктора технических наук **И. А. Алдошиной** и кандидата искусствоведения **И. В. Игнатова** «Система электронного управления звуковым полем как инструмент дополненной виртуальной реальности» был посвящен новейшим аурализации моделям, позволяющим задавать любые акустических характеристики звукового пространства помещения. В качестве примера систем активного управления звуковым полем была рассмотрена «Система активного управления звуковым полем» (Active Field Control), произведенная Японской компанией Yamaha. Докладчики высоко оценили перспективы практического применения систем, в частности, было указано на возможность оптимизации акустики практически любого зала для конкретного стиля, жанра музыкального произведения, состава исполнителей, достижения идеального ансамбля и интонации при исполнении музыки.

Доцент кафедры режиссуры мультимедиа СПбГУП, супервайзер студии анимационного кино «Мельница», Заслуженный деятель искусств РФ, лауреат международных премий, член Национальной французской академии кинематографических искусств, член Американской академии кинематографических искусств и наук «Оскар» **К. Э. Бронзит** поделился своими размышлениями о роли мастера в становлении художника. Размышляя о тонкой настройке механизма восприятия («аппарата ощущений»), К. Э. Бронзит старался донести до слушателей (в том числе присутствовавших в зале студентов) что сложный момент перехода к мастерству лучше всего проходить вместе с наставником, способным в нужный момент работы над произведением подсказать, дать точные советы, «которые и позволят ему, ученику, совершить принципиальный рывок: шагнуть из класса учеников в класс мастеров» (с. 18).

Ведущий научный сотрудник ГИТИС, главный редактор журнала «Музыковедение», член Союза композиторов РФ, Союза кинематографистов РФ, доктор искусствоведения **Т. К. Егорова** раскрывая перспективы профессии режиссер мультимедиа обратила внимание слушателей на постепенное «врастание» медиатехнологий «не только в экранные, но и в сценические искусства, к коим относятся театр (в том числе музыкальный) во всем разнообразии его жанровых видов, а также различные концертно-филармонические формы музыкального искусства» (с. 19). Как примеры гармоничного сочетания мультимедиа и музыкальных жанров были проанализированы сценический концерт Хайнера Гёббельса, работы основателя Театра Звука

композитора Александра Бакши, звуковые инсталляции Альфреда «23» Харда.

Основным тезисом следующего докладчика — заместителя директора Дирекции информационного вещания НТВ **А. А. Яковенко** был тезис «в одиночку не выжить творческой идее ни на стадии подготовки, ни на этапе воплощения» (с. 21). Собственный опыт докладчика привел его к выводу о необходимости «создания в команде атмосферы творчества и созидания» (с. 22). Для достижения этой цели режиссеру необходима привлекать в коллектив неравнодушных людей, «готовых разделить ответственность за результат», взаимодействовать со всеми звеньями творческой цепи, уметь делегировать часть работы лучшим в своей области специалистам.

Доклад *заведующего сектором кино и телевидения Российского института истории искусств, профессора, доктора искусствоведения В. Ф. Познина* был посвящен роли цвета в экранном произведении. Была рассмотрена функциональность цвета в экранном произведении; качества цвета; эмоционально-эстетическое воздействие цвета; цвет как часть тональной перспективы; роль дополнительных цветов; соотношение объекта и фона; символика цвета; цвет в кадре как спецэффект. Докладчик особенно подчеркнул, что «цвет не существует сам по себе, а обретает смысл и нужное эмоциональное воздействие лишь в определенном контексте и в сочетании с другими цветами» (с. 24).

Заведующий кафедрой режиссуры телевидения Российского государственного института сценических искусств, доцент, заслуженный деятель искусств Республики Дагестана **А. В. Мелентьев** поделился опытом проведения традиционного для режиссеров вступительного испытания «раскадровка» в условиях дистанционного приема экзаменов. А. В. Мелентьев описал алгоритм проведения занятия, пояснил какие задачи решались, какие возможны варианты организации экзамена для выявления необходимых качеств абитуриента.

Тема авторского права на цифровые произведения была поднята в докладе *заместителя декана по методической работе факультета радиотехники и телекоммуникаций Санкт-Петербургского государственного электротехнического университета, кандидата технических наук, доцента И. Р. Кузнецова*. Одним из решений являются NFT-токены (non-fungible token — невзаимозаменяемый токен) дающие неисключительное право на цифровой объект. Докладчиком даны пояснения как может осуществляться распространение цифровых произведений, приведены примеры цифровых торговых площадок (маркетплейс).

Автор следующего доклада, режиссер, журналист, действительный член Международной академии телевидения и радио (IATR), член Союза журналистов России, заслуженный работник культуры РФ **А. Б. Кудряшев**, посвятил свое выступление терминологии экранного искусства. В докладе раскрыто содержание терминов «символика», «символ», «кадр-символ»,

¹ The Audio Engineering Society — международное общество аудиотехники

приведены примеры применения рассматриваемых терминов в экранном искусстве.

Доклады, выполненные на пленарном заседании, вызвали оживленную дискуссию, свидетельствующую об актуальности выбранных тем и соответствии интересам аудитории.

На секционном заседании «**Организационные и методологические вопросы преподавания**» одной из востребованных проблем стала проблема мультимедийных образовательных технологий. Авторами были рассмотрены возможности и перспективы мультимедийных наглядных пособий, применение электронных образовательных ресурсов, возможности использования в обучении компьютерных игр. Так, *заместитель заведующего кафедрой журналистики СПбГУП по научной работе, доктор филологических наук, доцент Шарафадина* представила результаты комплексного анализа ЭОР, проведенного кафедрой журналистики СПбГУП. Применив критерии интерактивность, коммуникативность, возможность представления учебных материалов средствами мультимедиа, к популярным у пользователей интернет-сайтам обучающим фотографиями, исследователи пришли к выводам: во всех ЭОР отсутствует системная реализация принципа коммуникативности, слабо представлены инструменты интерактивности на уровне «люди и люди», мультимедийность реализована в традиционных форматах и ограниченными средствами.

Необходимость изучения многочисленных примеров современных мультимедийных произведений студентами, будущими дизайнерами или режиссерами отметила доцент кафедры рекламы и связей с общественностью, Санкт-Петербургского государственного университета промышленных технологий и дизайна, кандидат искусствоведения, доцент, член Творческого Союза Художников России **В. А. Андреева**.

История применения компьютерных игр в качестве средств обучения, современные достижения в этом направлении представлены в докладе профессора кафедры режиссуры мультимедиа, доктора искусствоведения **И. И. Югай**. Докладчик подчеркнул, что будущее компьютерной игры как инструмента обучения во многом зависит от междисциплинарных теоретических разработок, объединяющих педагогику и исследования компьютерных игр.

О необходимости сотрудничества педагогов и режиссеров мультимедиа при разработке мультимедийных образовательных проектов заявил внештатный научный сотрудник Центра психолого-педагогической, медицинской и социальной помощи «Содействие», доктор психологических наук, доцент, академик Международной академии образования **М. Р. Арпентьева**. Кроме того, по мнению автора необходимы теоретические разработки, посвященные диалогу и сотрудничеству педагогов и режиссеров мультимедиа; работа над повышением медиакомпетентности педагогов.

Работе педагогов над мультимедийными пособиями был посвящен и доклад начальника отдела информационных технологий в художественном образовании Управления непрерывного художественного образова-

ния ГБОУ Городского Методического Центра ДОНМ **Г. А. Тупиковой**. В докладе сообщалось об инициативе Управления непрерывного художественного образования, разработавшего и реализовавшего в период невозможности реального посещения музеев (пандемия Ковид 19) мультимедийные образовательные маршруты: «Арт-квесты. Путешествие по художественным виртуальным музеям мира». Проект рассматривается докладчиком не только как новый формат, позволяющий учащимся с увлечением познавать искусство, но и как новая область педагогического творчества.

В докладе магистранта Таганрогского института им. А. П. Чехова **А. В. Бондарчука** анализируются преимущества, применения художественных фильмов на уроках литературы. Не призывая к замене чтения просмотром фильмов, В. Бондарчук, отмечает что убедительность, эмоциональность, яркость экранных образов помогает вовлечь учащихся в дискуссию, побудить обмен мнениями, дает возможность педагогу предложить новые формы анализа произведения, например сравнение литературного источника и его экранизации.

Использование экранизаций рассматривалось и в докладе доцента кафедры литературы и методики преподавания литературы Мордовского государственного института им. М. Е. Евсевьева, кандидата педагогических наук, доцента **Т. В. Уткиной**. Докладчик рассматривала экранизации греческих трагедий как прием апперации. На возможность этого автор рассчитывает исходя из того, что экранное произведение обращено к понятной зрителю эмоциональной сфере. При этом докладчик видит использование экранизаций не самостоятельно, а в комплексе с другими формами работы с текстом (чтение, обсуждение, дискуссия и т. д.)

Созвучным времени эффективным формам обучения были посвящены доклады профессора кафедры литературы и методики обучения литературе Мордовского государственного педагогического института им. М. Е. Евсевьева, доктора филологических наук, профессора, Заслуженного деятеля науки и образования Е. А. Жиндеевой, об организации эффективной работы учащихся в коворкинг-зоне, и доклад группы исследователей Санкт-Петербургского государственного электротехнического университета «ЛЭТИ» им. В. И. Ульянова (Ленина) (заместитель декана по методической работе факультета радиотехники и телекоммуникаций, кандидата технических наук, доцент **И. Р. Кузнецов**, заведующий кафедрой радиоэлектронных средств, доктор технических наук, профессор **В. Н. Малышев**, доцент **И. Ю. Пивоваров**, инженер **А. А. Степанов**, ассистент **И. М. Проценко**), посвященный программе повышения квалификации нового типа. Программа «Основы инфосетевой грамотности для пользователя-менеджера умного дома» была разработана представленным коллективом авторов для информационной экосистемы международного сотрудничества INFOSPHERE KS1916.

Организационные вопросы были подняты в докладах А. М. Завьяловой и С. Н. Голобородова. Так, доцент кафедры режиссуры мультимедиа СПбГУП, кандидат

педагогических наук **А. М. Завьялова** разъяснила важность вдумчивой, регулярной, ответственной работы над рабочей программой. Среди основных аспектов, которые должен учитывать педагог, составляющий программу **А. М. Завьялова** назвала следующие: программа является организационно-методическим инструментом, подчиненным целям и задачам конкретного предмета, но при этом в программе должна быть отражена направленность и специфика специальности в целом, программа должна оперативно корректироваться с учетом не только новых сведений, касающихся предмета обучения, но и развития методологии, обновления оборудования, программного обеспечения.

Система практических заданий, предлагаемых студентам в курсе дисциплин по специальности «Режиссура мультимедиа» была рассмотрена в докладе доцента кафедры режиссуры мультимедиа СПбГУП **С. Н. Голобородова**. Докладчик исходит из того, что продуманная последовательность курсовых работ будет приближать студентов к успешному выполнению выпускной квалификационной работы, поэтому работа над систематизациями практических заданий должна происходить постоянно. Нужно обращать внимание как на постепенное усложнение заданий, так и на корреляции между заданиями по отдельным дисциплинами.

О необходимости развития среднего профессионального звена в режиссуре высказалась доцент кафедры режиссуры мультимедиа СПбГУП **И. В. Рудина**. Исходя из того, что программа обучения режиссеров мультимедиа насыщена и теоретическими и практическими дисциплинами, автор задала вопрос вопрос не назрела ли необходимость обучения специалистов среднего звена для монтажа видео, звука, создания спецэффектов, обработки изображения и т. д., оставив специалистам режиссерам мультимедиа общее организационное и творческое руководство.

Традиционно докладчиками рассматривались вопросы, связанные с преподаванием отдельных дисциплин, входящих в программу обучения специалистов «Режиссеров мультимедиа». В контексте изучения дисциплины «Программирование интерактивного проекта», доцент кафедры режиссуры мультимедиа СПбГУП **М. В. Рубичева** подчеркнула необходимость получения студентами базовых представлений об архитектуре нелинейных произведений, принципах организации материала и программирования. Для решения обозначенных задач студенты знакомятся с программными средами, используемыми мультимедийными компаниями по производству игр («GameMaker Studio 2» и «Unity 3D»), и проходят под руководством преподавателя основные этапы разработки и создания игр — от написания концепции, сценария, структуры до создания тестового уровня игры.

На проблему зависимости студентов творческих профессий от так называемый штампов, обратил внимание старший преподаватель кафедры режиссуры мультимедиа СПбГУП **Г. К. Щенников**. Как он справедливо заметил «Центральную задачу любого искусства — творчество, современные студенты принимают не как создание, но как выбор из уже готовых

примеров» (с. 61). Проблема проявляется и на этапе разработки сценария, и при поиске общего визуального решения. Докладчик сделал вывод, что необходимо обращать внимание учащегося на те моменты, где в своем творчестве он идет по пути повторения, копирования уже имеющихся образцов.

В докладе доцента кафедры режиссуры телевидения Российского государственного института сценических искусств **А. С. Каминского** были даны пояснения к выбору крупности планов при составлении режиссерского сценария. Автор призывал начинающих режиссеров вдумчиво относиться к выбору крупности кадров и их монтажу, учитывать и рациональные и эмоциональные факторы, объяснял, как воспринимается зрителем тот или иной кадр определенной крупности сам по себе и в последовательности с другими кадрами.

Ряд докладчиков поделился опытом успешной работы студентов над творческими проектами. Так, доцент кафедры графического дизайна Санкт-Петербургской государственной художественно-промышленной академии им. А. Л. Штигица **О. В. Петрухина** проанализировала опыт работы студентов кафедры графического дизайна СПбХПА им. А. Л. Штигица, обучающихся по специальности «Художник анимации и компьютерной графики» (моушн-дизайнер) над проектами для компаний «Аполло», «Первая полоса» и «Музея прикладного искусства». По мнению докладчика основной успешной творческой работы является используемый в обучении студентов мультидисциплинарный подход, проявляющийся в широком спектре получаемых студентами знаний и навыков: от основ композиции, макетирования, графического дизайна, фотографии, драматургии, режиссуры, верстки, лепки, понимания основ колористики, рисунка и живописи — до владения сценарным мастерством, монтажными приемами, сторителлингом и современными графическими 2D / 3D программными продуктами. Доцент кафедры режиссуры телевидения Санкт-Петербургского государственного института кино и телевидения, заслуженный работник культуры РФ **В. Г. Нечаев**, призвал не ограничивать студентов рамками специализации, приведя примеры успешного применения знаний и навыков режиссуры кино и телевидения в других областях экранного творчества. В совместном докладе заведующей кафедрой Графического дизайна Института современного искусства, кандидата искусствоведения, профессора **Ю. А. Васерчук** и магистрантки **В. О. Диверу** в качестве примера комплексного проектирования была представлена игровая разработка «Sleepless». Особенность проекта в том, что **В. О. Диверу** предстает в ней и как сценарист и как художник персонажей и виртуального окружения. Докладчиками пояснялись визуальные решения, найденные **В. О. Диверу** для воплощения задуманной концепции.

Классификацию областей применения мультимедиа и возможные сферы трудоустройства выпускников специальности «Режиссура мультимедиа»: привел профессор кафедры режиссуры и хореографии Омского государственного университета им. Ф. М. Достоевского, доктор педагогических наук **Н. Ф. Хилько**.

Проблемы дистанционного образования были рассмотрены в обзоре Международной образовательной онлайн конференции «EdCranch Glocal», подготовленном старшим преподавателем кафедры режиссуры мультимедиа СПбГУП **Г. А. Никитиной**. Докладчица особо отметила решения, повышающие эффективность дистанционного обучения, предложенные Центром разработки и сопровождения онлайн курсов Института дистанционного образования Томского государственного университета, идею сотрудничества с работодателями для организации индивидуальных образовательных траекторий, развиваемую в Уральском федеральном университете им. первого президента РФ Б. Ельцина, идеи и опыт применения искусственного интеллекта от Тюменского государственного университета.

С анализом влияния ограничений, введенных в условиях пандемии COVID-19 на образовательный процесс в 2020–2021 учебном году выступил старший преподаватель кафедры режиссуры мультимедиа СПбГУП **П. Б. Оборотов**. Докладчиком были внесены предложения, касающиеся методики проведения занятий, обозначены ряд проблем: потеря живого контакта, между преподавателем и студентом, невозможность уделить достаточного внимания отстающим студентам, усложнение адаптации первокурсников в новым для них условиям обучения.

Технико-технологические аспекты мультимедийного творчества прозвучали в докладах **С. В. Потемкина**, **В. И. Мартыновой**, **К. С. Ткаченко**. Доцент кафедры режиссуры телевидения Санкт-Петербургского государственного университета, кандидат искусствоведения **С. В. Потёмкин** провел исторический обзор применения многокамерной съемки. Начав с описания применения многокамерной съемки французом Раулем Гримуэн-Сансона в 1898 году, **С. В. Потемкин** проследил развитие метода в кинематографе и его наиболее удачные применения при изображении героической обороны Севастополя **В. Гончаровым** и **А. Ханжонковым**, в смелых вдохновляющих экспериментах **Дзиги Вертова**, в телевизионных трансляциях начала XX века и экспериментах кинематографе XX века режиссеров-новаторов **Ж.-Л. Годара**, **Л. фон Триера**, **М. Фиггиса**, **А. Сокурова**. Анализ современного состояния объективов, критерии их оценки был предложен в докладе преподавателя кафедры режиссуры мультимедиа СПбГУП **Мартыновой В. И.** Техническим аспектам организации многопользовательских виртуальных миров был посвящен доклад инженера 1-й категории Севастопольского государственного университета **К. С. Ткаченко**. В частности, было показано как решаются задачи эффективной обработки большого числа поступающих запросов пользователей.

Одной из важнейших проблем информационного общества является информационная безопасность. Медийным манипуляциям в телевыпусках Euronews о событиях в России, был посвящен доклад профессора Ростовского государственного экономического университета, доктора педагогических наук **А. В. Федорова** и доктора кафедры гуманитарных дисциплин Таганрогского института управления и экономики,

кандидата педагогических наук **А. А. Левицкой**. Авторы привели результаты применения разработанной ими теоретической модели антиманипуляционной медиаобразовательной деятельности, включающей серию проблемных вопросов, с помощью которых определяется наличие или отсутствие манипуляционных приемов в тексте. Анализ более семисот материалов телеканала Euronews за 2021 год показал, что две трети материалов содержали объективную информацию, примерно треть материалов в той или иной степени содержали признаки манипуляции и пропагандистских клише, в них применялись «селекция» / «подтасовка» и «ссылки на «авторитеты»». До русофобской пропаганды и явного искажения фактов в текстах исследуемого периода авторы материалов Euronews не опускались.

Заведующая кафедрой педагогики и социокультурного развития личности Таганрогского институт имени **А. П. Чехова** (филиал Ростовского государственного экономического университета), кандидат педагогических наук, доцент **И. В. Чельшева** рассмотрела в своем докладе два взаимосвязанных условия обеспечения медиабезопасности школьников и студентов. Во-первых, это необходимость обучать школьников и студентов -сознательному и ответственному отношению к жизни в интернет-пространстве. Во-вторых — необходимость обучения родительского и педагогического сообщества. Причем по мнению автора необходимо создавать консультативные центры для поддержки родителей и детей в онлайн-режиме, автор в этой связи поделился опытом психолого-педагогического сопровождения, осуществляемого коллективом кафедры педагогики и социокультурного развития личности Таганрогского института имени **А. П. Чехова**.

В секции «**Теория и история аудиовизуального искусства**» были рассмотрены доклады, касающиеся общего состояния экранного искусства, отдельных направлений мультимедийного творчества, применения мультимедиа в других жанрах искусства.

Перспективному и активно развивающемуся мультимедийному жанру «динамическая плакатная графика» был посвящен доклад профессора кафедры графического дизайна Санкт-Петербургской государственной художественно-промышленной академии им. **А. Л. Штиглица**, кандидата искусствоведения **Н. А. Павловой**. Большие светодиодные экраны на улицах городов являются характерными приметами времени. Создание графики для городских экранов — новая задача, стоящая перед дизайнерами. **Н. А. Павлова** рассказала о демонстрационных возможностях световых экранов как новых носителях мультимедийной продукции и о требованиях к динамическим плакатам на примерах произведений, созданных для театрального фестиваля Zürcher Theater Spektakel, прошедшего в 2021 году в Цюрихе. По мнению докладчицы динамическая плакатная графика в скором времени станет новой областью применения мультимедиа, что следует учесть при подготовке медиа специалистов, занимающихся прикладной анимацией и режиссурой мультимедиа.

Следующие два доклада были посвящены анимационному искусству. Так, проблема совмещения персонажа и фона в анимации была раскрыта в докладе старшего преподавателя кафедры режиссуры мультимедиа СПбГУП **А. А. Шлядинского**. Автор указал на характерные ошибки, приводящие к отсутствию выразительности, «невнятности» кадра. Среди способов решения описанной проблемы, были названы: применение разницы в контрасте между персонажем и фоном; использование контрастных цветовых палитр; «отбивка» персонажа с помощью яркого источника освещения; сочетание разных художественных техник при создании персонажа и фона. Творческая стилизация в отечественной анимации рассматривалась в докладе старшего преподавателя кафедры режиссуры мультимедиа СПбГУП, члена Союза художников РФ **Т. М. Бердоносковой** на примерах мультипликационных фильмов, вошедших в сериал студии «Пилот» «Гора самоцветов». Докладчик отметил в работах «Умная дочка» Елены Черновой, «Лиса-Сирота» Елены Косаревой и других удачное следование традиционному для древнерусского и византийского средневекового искусства перспективному построению. Так, в мультфильме «Умная дочка», пространственные построения кадра включают одновременно обратную перспективу, вид сверху, и аксонометрию для повышения информативности изображения, прием совмещения двух проекций с помощью поворота боковой плоскости, характерный для искусства древнерусской книжной миниатюры и иконы был применен в мультфильме «Лиса-Сирота».

Телевидению, как области творческой деятельности были посвящены доклады **М. А. Кравцовой** и **Н. А. Донскова**. Отмечая, возросшую популярность и качество сериалов во Франции, менеджер по культурным проектам центра французского языка и культуры «Альянс Франсез — Ростовская область» **М. А. Кравцова** дала емкие характеристики наиболее значимым работам, к которым относился сериал «Малыш Кенкен» Б. Дюмона, «10 процентов» С. Клапиша, комедийная история «Люпен», психологический триллер «Нечеловеческий ресурс» З. Дуэри. В качестве общей тенденции французских популярных сериалов последнего десятилетия **М. А. Кравцова** отметила «поиск оригинальных жанровых структур, попытка показать знакомые истории с новой стороны или поместить зрителя в совершенно незнакомую обстановку» (с. 93). На основе проведенного анализа автор пришла к выводу, что у французских сериалов большой потенциал, который только начинает реализовываться, а разнообразие жанров и интернациональный характер позволит им найти успех у широкого зрителя по всему миру. Доцент кафедры режиссуры мультимедиа СПбГУП, член Союза журналистов России **Н. А. Донсков** в своем докладе раскрыл специфику телевизионного фильма, отличающую его от произведения кинематографического искусства. Среди наиболее значимых факторов, определивших особенности телевизионного фильма, были названы технико-технологические ограничения, режим просмотра, наличие рекламы.

Применение компьютерной графики в кинематографе рассматривались в докладах **Е. С. Быстрова** и **С. В. Хлыстуновой**. Аспирант кафедры режиссуры мультимедиа СПбГУП **Е. С. Быстров**, проследил этапы применения компьютерной графики в кинематографе — от стадии аттракциона, привлекающего зрителя невероятностью происходящего, до становления полноценным выразительным средством, работающим на идею и сверхзадачу произведения. Относительно новая область применения компьютерной графики — создание виртуальных персонажей для жанрового кино была представлена в докладе доцента кафедры искусствования Санкт-Петербургского государственного института кино и телевидения, кандидата искусствования **С. В. Хлыстуновой**. Особое внимание было уделено опыту отечественного кинематографа, идущего по мнению докладчика по проторенному Голливудом пути. Рассмотрев работы режиссеров **Т. Бекмамбетова** «Ночной дозор», **Н. Лебедева** «Волкодав из рода Серых псов» автор пришел к выводу что от фильма к фильму отставание отечественных технологий в области создания визуальных эффектов уменьшается, а ряд «разрывов» компенсируется умением отечественных мастеров подстраиваться под ситуацию с учетом имеющихся ресурсов и ожиданий аудитории.

Руководитель регионального направления Федерации Киноклубов, кандидат искусствования **Г. И. Жданкина** провела обзор авторского кино, представленного на фестивальных площадках. Среди наиболее значимых тенденций, исследователь отметила появление ярких авторов, способных заинтересовать международную аудиторию, подъем региональных студий, работы, которых отличает самобытность, раножанровость, актуальность смыслов, яркость героев.

Важным компонентом экранного произведения является звук. На каждом заседании конференции работы, посвященные звуковому решению, воспринимаются с большим интересом. Доклад заведующей кафедрой музыковедения, композиции и методики музыкального образования Краснодарского государственного института культуры, доктора искусствования, член Союза Композиторов РФ **Т. Ф. Шак** был посвящен деятельности творческих тандемов в киноискусстве. В качестве примеров длительного сотрудничества режиссера и композитора были приведены тандемы **А. Сокуров — А. Сигле**; **М. Захаров — Г. Гладков**; **В. Бортко — И. Корнелюк**; **П. Гринуэй — М. Найман**. Подробно в докладе было рассмотрено сотворчество режиссера **Н. Михалкова** и композитора **Э. Артемьева**, создавших совместно восемнадцать работ. **Т. Ф. Шак** проанализировал характерные для тандема приемы в плане подбора музыки, принципов введения ее в текст и сочетания с видеорядом, драматургическими функциям музыкального материала, такими, как выражение ключевой идеи фильма через основную музыкальную лейттему, использование музыкальной цитаты и другие. В докладе аспирантки кафедры музыковедения, композиции и методики музыкального образования Краснодарского государственного института культуры **М. В. Еременко** ставилась задача проанализировать

применение тембровых характеристик в киномузыке XX века. Названная тенденция по мысли докладчика позволяет формировать индивидуальный облик темы, свидетельствует о развитии музыкального языка. Был рассмотрен тембр фортепиано в киноработах О. Каравайчука, Ю. Красавина, Ж. Пук, А. Шнитке. Доклад аспиранта кафедры истории и теории музыки Тамбовского государственного музыкально-педагогического института им. С. В. Рахманинова **А. С. Кремененко** был посвящен музыке в творчестве режиссера Хуберта Саупера. Выявляя характерные черты, присущие стилю режиссера, докладчик отметил, что Саупер уделяет большое внимание работе с внутрикадровой музыкой, оставляя неочевидные колкие отсылки на происходящее, для его творчество характерны разные формы ци-

тирования популярной и этнической музыки, создание кульминаций в медиатексте с помощью музыкального ряда. В докладе аспирантки кафедры музыковедения, композиции и методики музыкального образования Краснодарского государственного института культуры **М. С. Праченко** была проанализирована роль танго в фильмах о войне режиссеров П. Тодоровского, Ю. Кара, А. Кончаловского, Н. Михалкова. Автор пришел к выводу что танго является весомым фактором психологического воздействия на зрителя, «выступая как часть сюжета и создавая характер фильма» (с. 103).

Следует отметить высокий научный и профессиональный уровень представленных докладов, заинтересованность аудитории, большое количество заданных вопросов.

V. D. Soshnikov, I. I. Yugay

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

MULTIMEDIA DIRECTING: EDUCATION, TECHNOLOGY, ARTISTIC PRACTICE (based on the materials of the All-Russian NPC «Problems of training multimedia directors» (April 22, 2022, St. Petersburg)

The article analyzes the results of the XIV All-Russian scientific and practical conference «Problems of training multimedia directors», held on April 22, 2022 in St. Petersburg. The organizer of the scientific event is the Multimedia Directing Department of the St. Petersburg Humanitarian University of Trade Unions (SPbGUP). The conference brought together representatives of more than 60 art and technical universities of Russia, training specialists in working with media, researchers of audiovisual art and media, employees of creative studios and cultural organizations. The conference was attended by 30 educational organizations, scientific journals, universities, museums, creative studios.

Within the framework of the conference, issues related to the methodology of teaching disciplines included in the training cycle of specialists in working with media technologies were considered, recommendations were given on updating the content of disciplines, developments concerning new ways of organizing educational and creative activities of students, reviews of promising genres of screen art, the experience of educational institutions in creating multimedia presentations by teaching staff, and the management of creative works of students, the possibilities of multimedia visual aids and training projects, including remote ones, are analyzed. Special attention at the conference was paid to the state of the art of the arch and its links with multimedia technologies, aesthetic and technological aspects of creativity. The conference confirmed the need to develop aesthetic approaches for the analysis of new media genres, the development of the aesthetics apparatus, for its compliance with modern media art research.

Keywords: multimedia, new media, directing, screen art, education.

ИСТОРИЧЕСКИЕ НАУКИ

УДК 002.2, 929

DOI 10.46418/2079-8202_2022_2_23

О. Б. Вахромеева,

Санкт-Петербургский государственный университет промышленных технологий и дизайна
191186 РФ, Санкт-Петербург, Большая Морская, 18ИЗДАНИЯ КИРИЛЛОВСКОЙ И ГРАЖДАНСКОЙ ПЕЧАТИ ПОД
АВТОРСТВОМ ПЕТРА I АЛЕКСЕЕВИЧА (1689 — ЯНВАРЬ 1725 ГГ.)

© О. Б. Вахромеева, 2022

Современная русская азбука восходит к кириллице. В XVII — первой половине XVIII в. существовало двойное употребление слова «азбука»; во-первых, как алфавита определенной системы письма, и, во-вторых, как шрифта того или иного размера или рисунка. В конце XVII в. — первой четверти XVIII в. кириллица неоднократно приспособлялась к звуковому строю русского языка, что было связано с развитием книгопечатания, необходимостью распространения светской книги и потребностью в появлении учебной литературы. Пётр I Алексеевич провел реформу русского алфавита; так сложился гражданский шрифт, в котором кириллица получила свое дальнейшее развитие. Кирилловская печать не была вытеснена полностью гражданской печатью. При Петре I закрепилось строгое разграничение: большинство изданий кирилловской печати сохраняли религиозный характер (хотя существовали и исключения), а гражданская печать использовалась для печатания светских книг, газет, журналов, карт, указов, ведомственных и иных изданий. Радикальная реформа гражданского шрифта 1708–1710 гг. способствовала массовому употреблению книжной печатной продукции. Книги по истории («Синописис» И. Гизеля, «Введение в историю европейскую» С. Пуффендорфа и др.) и переводы античных авторов (И. Флавия, Ю. Цезаря, Эзопа и др.) печатались тиражом до 200–300 экземпляров. Крупнейшей типографией гражданской печати при Петре I оставалась Московская (наряду с Киевской, Черниговской, С. — Петербургской и др.). Пётр I Алексеевич любил и ценил книги, был автором, редактором и имел отношение к нескольким сотням изданий кирилловской и гражданской печати. В конце 1940-х — начале 1970-х гг. сотрудниками Государственной Публичной библиотеки, Библиотеки Академии наук СССР и Ленинградского отделения Института истории АН СССР под началом главных библиотекарей ГПБ и БАН Т. А. Быковой и М. М. Гуревича была проделана огромная и кропотливая работа по выявлению, анализу и комментированию петровских изданий кирилловской и гражданской печати. В данной статье анализируются издания, автором которых являлся Пётр I Алексеевич с 1689 г. по январь 1725 г.

Ключевые слова: Пётр I Алексеевич, кирилловская печать, гражданская печать, автор, типография, М. М. Гуревич, Т. А. Быкова.

Издания «Описаний» кирилловской и гражданской печати времени Петра I Алексеевича современники во многом обязаны деятельности Татьяны Александровны Быковой (1893–1975). Она была выпускницей III Петроградского университета (бывших Высших женских (Бестужевских) курсов) в 1918 г., Высших курсов библиотековедения Государственной Публичной библиотеки в 1927 г. Библиограф, книговед и переводчица с европейских языков, она больше половины жизни прослужила в Публичной библиотеке, куда пришла в 1930 г. в качестве помощника библиотекаря в общий читальный зал, испытывавший нехватку персонала, а после увольнения на пенсию 1 марта 1973 г. продолжала работать на общественных началах.

После возвращения эвакуированных фондов Публичной библиотеки из Мелекесса в октябре 1945 г., Т. А. Быкова занималась разборкой книг, в том числе иностранной литературы, прибывшей из Госфонда. После реэвакуации она работала в Отделе рукописей, а с июня 1946 г. была переведена в только что образо-

ванный Отдел редких книг; позже возглавила его. Татьяна Александровна сосредоточилась на упорядочении фонда старопечатных славянских книг, организовала выставку по истории русского книгопечатания; также с 1948 г. она описывала издания гражданской печати Петровского времени. Читатели Публичной библиотеки проявили большой интерес к книгам конца XVII — первой четверти XVIII столетия. Так возникла мысль издать каталог [1]. Для совместной работы над ним был приглашен главный библиотекарь Библиотеки Академии наук СССР (с 1955 г.) Мирон Моисеевич Гуревич (1898–1972). Он был известным библиографом, талантливым исследователем и много лет проработал в БАН.

С 1948 по 1958 г. были составлены два выпуска «Описание изданий, напечатанных при Петре I» — сводный каталог пяти крупнейших библиотек Ленинграда и Москвы [2, с. 149] (Государственной Публичной библиотеки, Библиотеки Академии наук, Библиотеки Ленинградского отделения Института истории АН СССР, Государственной Библиотеки СССР им. В. И. Ле-

нина, Государственной Публичной исторической библиотеки); кроме того, Т. А. Быкова и М. М. Гуревич работали в РГАДА, тогда ЦГАДА, с фондами бывшей Московской синодальной типографии и делами Кабинета Петра I; библиографы знакомились с собраниями Научной библиотеки имени А. М. Горького МГУ им. М. В. Ломоносова, Научной библиотеки Военной академии им. М. В. Фрунзе и собранием Государственного Исторического музея; им удалось поработать с копиями источников, присланными из Львовского отделения БАН УССР, Центральной библиотеки АН Эстонской ССР, Государственной Публичной библиотеки УзССР им. Алишера Навои, Казанского Государственного университета имени В. И. Ульянова-Ленина, Государственной Научной библиотеки при Государственном университете им. И. И. Мечникова в Одессе, Научной библиотеки при Саратовском Государственном университете им. Н. Г. Чернышевского, Фундаментальной библиотеки Тартуского Государственного университета, Научной библиотеки Томского Государственного университета им. В. В. Куйбышева, Библиотеки Ужгородского Государственного университета и др.) [3, с. 41–42].

Составители занимались сравнением экземпляров одного и того же издания, уточняли картину издания, давали комментарии, проводили исследования (некоторые из них помещены в «Приложения»). В 1955 г. вышла первая часть под названием «Описание изданий гражданской печати, 1708 — январь 1725 г.», в 1958 г. вторая — «Описание изданий, напечатанных кириллицей, 1689 — январь 1725 г.». Но библиографическая деятельность не прекращалась, и в 1972 г. свет увидело «Описание изданий, напечатанных при Петре I: Сводный каталог. Дополнения и Приложения» (Л.: Изд-во БАН АН СССР); в работе над ним, вместо скончавшегося М. М. Гуревича, приняла участие кандидат исторических наук, сотрудник Ленинградского отделения Института истории АН СССР Руфь Иосифовна Козинцева (1906–1985). Еще во время учебы в Петроградском государственном университете, она участвовала в описании архива Историко-археографической комиссии АН, позже стала крупным специалистом по экономической истории России XVIII в. [4, с. 353–369].

Труд получил высокую оценку рецензентов и имел отклики отечественных и зарубежных специалистов. Современная федеральная программа «Культура России», в рамках которой проводился учет редких и ценных изданий в библиотеках, музеях и архивах РФ (подпрограмма «Книжные памятники РФ»), включила две части «Описания» (под п. 22 и п. 23) в число ценных книжных памятников (по «Описанию» 1955 г. при тираже в 1800 экземпляров было учтено 920 экземпляров, по «Описанию» 1958 г. при тираже в 2000 экземпляров — 215) [5, с. 9]; сохранность «Дополнения и Приложения» не проверялась («Описание» 1972 г. было издано тиражом в 1500 экземпляров).

Источниками для «Описания изданий, напечатанных при Петре I» послужили несколько исторических памятников.

В-первых, русский каталог Библиотеки Академии наук, составленный в первой половине 1740-х гг., под названием «Российские печатные книги, находящиеся в императорской библиотеке. Камера W, шкаф 1, 2, 3» был первым российским опытом учета книг начала XVIII в. В него входят книги, напечатанные кириллицей и гражданским шрифтом, а также славянские и русские рукописи. Камерный каталог насчитывает 124 книги на кириллице и 142 гражданские книги, которые датированы 1689–1725 гг.

Во-вторых, в Приложении Т. IX «Деяний Петра Великого» купца И. И. Голикова (1789 г.) на стр. 468–499 бессистемно представлен смешанный список книг кирилловской и гражданской печати. Автор указывал источники *de visu*, не раскрывал сокращенных названий, не отделил книги, напечатанные кириллицей, от гражданской печати.

В-третьих, академик П. П. Пекарский в 1862 г. издал двухтомный труд «Наука и литература в России при Петре Великом». Вторая часть посвящена описанию славяно-русских книг и топографий с 1689 по 1725 г., в которой он описал все известные ему издания книг, напечатанные в России и Амстердаме церковным и гражданским шрифтом. В труде учтены 269 книг на кириллице и 322 гражданской печати. Библиографический труд П. П. Пекарского до настоящего времени имеет большое справочное и научное значение.

В-четвертых, в 1867 г. академик А. Ф. Бычков выпустил «Каталог хранящимся в императорской Публичной библиотеке изданиям, напечатанным гражданским шрифтом при Петре Великом», где представил библиографическое описание 205 изданий. Труд А. Ф. Быčkova рассматривают как ценное дополнение к труду П. П. Пекарского.

В-пятых, в 1913 г. А. В. Петров выступил составителем «Собрания книг, изданных в царствование Петра Великого», куда включил 22 книги на кириллице и 78 изданий гражданской печати. Достоинство издания в том, что А. В. Петров представил редкие вклеенные и внутренние иллюстрации книг 1689–1725 гг. [3, с. 5–8].

Кирилловскую и гражданскую печать с 1689 по 1725 г. принято разделять на четыре периода. Первый период (1689–1699 гг.) связан со вступлением на престол царевичей Петра и Иоанна V, т. е. до начала амстердамских изданий, в которых отразилась реформаторская деятельность Петра Алексеевича. Второй период (1699–1708 гг.), время до создания гражданской азбуки. Третий период (1708–1710 гг.) связан с точным разграничением сфер применения кириллицы и гражданской печати. Четвертый период (1710 — январь 1725 гг.) характеризуется целостностью русской книги, при этом имевшей свои отчетливо выраженные специфические черты [6, с. 9–10].

К моменту восшествия на престол Петра I кирилловское книгопечатание имело религиозный характер, но со светскими элементами. В 1647 г. в московской Патриаршей типографии было напечатано первое светское издание кирилловского шрифта («Учение и хитрость ратного строения пехотных людей»). В первый период петровской печати кирилловским шрифтом печатались

в основном богослужебные книги, буквари для нужд царской семьи, биографические энциклопедии — календари на основе житий святых и др. Кирилловская книга чаще связывалась с гравюрой на дереве и на меди. Особенностью развития русской графики стали элементы антиквы, которые часто применялись в Московской и Киевской типографиях, т. к. важную роль играла четкость и гармоничность шрифта. В недрах кирилловской книги конца XVII в. накапливались элементы антиквы, характерные для гражданского шрифта [6, с. 11–13].

Вернувшись из Великого Посольства (1697–1698) и осознав организующую роль печати, Пётр Алексеевич стал уделять печатному слову первостепенное значение. С 1699 г. в типографии Амстердама по заказу царя начали печатать первые книги на русском языке, популярные у дворян гербовники («Символы и эмблемата»), в Москве — отечественную и переводную учебную литературу, позже материалы, освещавшие ход Северной войны (1700–1721 гг.) и в 1703 газету «Ведомости» (изначально она была рукописной). Примечательно, что известное письмо царя о Полтавской победе печаталось в № 11–12 за 1709 г. в две краски. Типографский труд купца Яна Тесинга, которого русский царь знал еще по Архангельску, приостановился с его кончиной в 1701 г., его продолжил переводчик и издатель, белорус из Польши Илья Фёдорович Копиевский (с 1708 г. проживал в Москве). В 1701 г. царь реорганизовал Монастырский приказ, в ведении которого находились типографии и дела книгопечатания; его начальником стал приближенный Петра I Иван Алексеевич Мусин-Пушкин (под его надзором печатались русские книги в Амстердаме). Печатанием книг кирилловской и гражданской печати в Москве руководил автор букваря (1701 г.) и трехязычного лексикона (1704 г.) Фёдор Поликарпович Поликарпов [7, с. 34, 36].

У читателей создавалось несоответствие между содержанием новых изданий и их печатной формой, т. к. они печатались кириллицей. Кирилловская светская книга, существовавшая на рубеже XVII–XVIII вв., мало удовлетворяла интересам читающей публики, была больше случайным явлением. Пётр I разрешил данное противоречие введением гражданской азбуки в 1708 г. Словолитец Михаил Ефремов отлил по приказу царя (1707 г.) буквы печатного алфавита, которые именовали «белорусским» или «литовским письмом», потому что они изначально были почерком белорусов. От полууставного московского письма XVII в. этот почерк отличался тем, что имел более округлые буквы кириллицы («б», «в», «е», «о», «р» и др.). В России азбуку называли «новой» или «новоизобретенной», гражданской она стала именоваться позднее [6, с. 14, 22–25]. О первых образцах гражданских шрифтов писали библиограф Т. А. Быкова и историк книги Абрам Григорьевич Шицгал (1903–1983). Пётр Алексеевич в 1708–1710 гг. постоянно вносил частичные изменения в печатный алфавит; в Амстердаме и Москве шла напряженная работа по выработке гражданских шрифтов; царь переписывался с А. В. Макаровым, И. А. Мусиным-Пушкиным и Ф. П. Поликарповым; в переписке упоминались имена словолитцев (Григория Александрова

и Василия Петрова). В течение этих лет сосуществовали два вида печати, причем гражданской азбукой печатались исключительно светские книги. 29 января 1710 г. царь издал указ, в котором объявлялось, «что впредь с вышеписанного числа всякие исторические и манифактурные книги и каковы будут присланы переводы печатать амстердамскими новоизданными литеры <...>, а опричь тех литер, иными литерами таких книг впредь не печатать» [3, с. 534–540].

Особое место в изданиях 1689–1725 гг. занимают ксилографические украшения (инициалы, концовки), которые дополняли шрифтовой набор и применялись в кирилловской и гражданской печати, причем в первой они получили широкое распространение и гармонично перешли во вторую. А. Г. Шицгал приводил в пример концовки «Апостола» (1704 г.), которые с успехом применялись в таких светских изданиях, как: «Римпле-рова манира о строении крепостей» (1709 г.), «Учение и практика артиллерии» (1711 г.). Так, для изготовления концовок мастера типографий использовали традиции искусства русской первопечатной книги (Ивана Фёдорова, Андроника Невежи и др.). Структура концовки представляла собой перетекание растительного узора (например, листья аканта с ветвями или в виде целых гирлянд; на фоне листвы отображались различные растительные формы). Граверы были верны традиции и гравировали белым по черному, реже черным по белому. Инициалы гражданского шрифта, как концовки, гравировали на фоне растительного узора из кирилловских книг [7, с. 47–48].

С 1710 г. кирилловская печать получила свою ограниченную сферу: на кириллице издавались книги, связанные с церковью и духовным образованием. Кириллица не утратила в период 1710 — январь 1725 гг. своей актуальности; на ней издавались реляции, до 1714 г. отдельные значимые сообщения «Ведомостей». Кирилловская книга имела и новое общественное значение, кириллицей стали печатать публицистические проповеди и «слова». В этой связи важна деятельность Феофана Прокоповича, вызванного царем из Киева в Петербург. Богослов и писатель, например, трактуя волю Петра I, составил «Духовный регламент» (1721 г.) и сочинил политический трактат «Правда воли монаршей» (1722 г.) [6, с. 25–27].

В петровский период важные изменения претерпел словарный состав русского языка. Историк книги и русской литературы XVIII в., член-корреспондент АН СССР П. Н. Берков (1896–1969) отмечал, что новые слова (понятия) как основная структурно-семантическая единица языка появлялись в связи с развитием военного и морского дела, организацией бюрократического аппарата управления, строительством мануфактур и заводов, введением новых форм быта. Лингвист, академик В. В. Виноградов (1895–1969) указывал на то, что петровская эпоха характеризовалась усилением официально-правительственного, канцелярского языка и расширением сферы его влияния [3, с. 36].

Книги гражданской печати периода 1708–1725 гг. имели для каждого образца шрифта (гарнитуры) литеры разных размеров (кегли), что позволяло, например,

наборные титульные листы делать разнообразными и неповторимыми. Наборщики должны были обладать отменным вкусом, чтобы сочетать, например, литеры пяти кеглей разных гарнитур («Геометрия», 1708 г. и «Побеждающая крепость», 1709 г.); при этом они решали определенные типографско-художественные задачи (так, должно было быть, чтобы не более трех — четырех рядом стоящих строк кончалось знаком переноса или знаком препинания). Гражданские издания данного периода были меньшего формата, чем церковные издания. Календари, например, по указанию Петра I печатались в узкую двенадцатую, восьмую и четвертую доли листа, чтобы их можно было поместить в карман. Большинство книг было снабжено иллюстрациями (авантитулами, фронтисписами, чертежами, рисунками и др.) [3, с. 33–35].

Гражданская печать 1708–1725 гг. может быть разделена на восемь групп: 1) указы и иные правительственные акты, 2) «Ведомости», 3) учебная литература, 4) книги по военному и морскому делу, 5) исторические сочинения, 6) книги по геральдике и этикету, 7) издания с политической тематикой, 8) художественная литература [3, с. 36].

На основе анализа двух частей «Описания изданий, напечатанных при Петре I» и приложения к ним, были выделены в отдельные группы издания кирилловского и гражданского шрифтов 1689–1725 гг., авторами которых был Пётр I, а также тех, в которых царь являлся редактором или упоминался в комментариях к источнику (речь идет именно о тех, которые собственноручно писал русский царь, т. е. содержащих его автографы). Пётр I был автором кирилловских изданий 8 раз, редактором 9 раз и упоминался (делая пометы, чертежи, внося правку и др.) в 172-х из них. В изданиях гражданского алфавита царь становился автором 38 раз, был редактором 19 раз, а упоминание о том, что он имел отношение к источнику, содержит 211 изданий.

Издания кириллицей с царскими автографами, в которых Пётр Алексеевич выступил автором (8), следует разделить на реляции или донесения (4) и указы (4). Каждый печатный источник имел важное историческое значение, что в том числе оправдывает более понятную большинству современников царя кирилловскую печать.

Донесения: о главной баталии у Полтавы (27 июня и 27 сентября 1709 г., из Киева и Москвы) [6, с. 162, 168], о взятии Выборга (11 июля 1710 г. из Москвы) [6, с. 173–174] и Ревеля (26 октября 1710 г. из Москвы), причем в последнем случае царь пишет: «Реляция о взятии города Ревеля, то есть Колывани» [6, с. 174–175], упоминая название города, характерное для XIII–XVII вв.

Два указа были написаны по царскому указанию и приговорам Святейшего Синода, один дополняя другой. Первый шел в дополнение к указу от 26 января 1722 г. — указ от 24 апреля 1722 г., отпечатанный в Московской типографии, гласил, что не все привесы следует употреблять на церковные нужды, а вещи старинные и курьезные следовало купить и привести в Синод, тем самым сосредотачивая в Санкт-Петербурге наиболее значимые пожертвования прихожан церкви со всей Российской империи. Второй указ от того же

числа и там же напечатанный уверял, что Синод выplatит за вещи достойную цену и без промедления [6, с. 237–239].

С учреждением 25 января 1721 г. Святейшего Синода возник вопрос о том, какова сфера суда духовных лиц. Царский указ от 7 июля 1722 г. имел в своем основании источники — «копии», собранные с докладных, подававшихся в разное время в Синод. Петровский указ был отпечатан в Московской типографии [6, с. 244–246].

Последний указ Петра I, написанный кириллицей, был о соблюдении благочиния во всех судебных местах судьями и подсудимыми и о наказании за бесчинство; документ был отпечатан с Сенатской типографии Санкт-Петербурга 27 января 1724 г. [6, с. 265–266].

Издания гражданской азбукой из-под пера Петра Алексеевича (36) выходили в 4,8 раза чаще, чем на кириллице. Царь являлся безусловным приверженцем «нового» шрифта. Пётр I был собственноручно автором Табели о рангах Российской империи (издания 30 января и 13 октября 1722 г.), Морского устава, Регламента об управлении Адмиралтейской верфью, объявления (реляции) о битве при деревне Лесная, указов (24), должной инструкции (о сигналах для парусной и гребной флотилии) и переводной учебной литературы (3).

24 января 1722 г. Пётр Алексеевич из села Преображенского отправил в Московскую типографию рукопись «Табели о рангах всех чинов, воинских, статских и придворных»; она была отпечатана 30 января того же года. Еще 1 февраля 1721 г. царь переслал «Табель» в Сенат с оговоркой, чтобы раньше сентября месяца документ не публиковали («дабы еще осмотреться, ежели что переменить, прибавить или убавить»). Также известна публикация источника на немецком языке в Риге в 1722 г. 13 октября 1722 г. «Табель» была переиздана в Санкт-Петербургской типографии (в классе V статских чинов появилась должность «архиатера» — врача, состоявшего на службе при императоре) [3, с. 359–360, 389].

13 апреля 1720 г. в Санкт-Петербургской типографии по повелению царского величества был напечатан «Устав морской, о всем что касается доброму управлению, в бытности флота на море». Книга состояла из 13 частей; в ней излагались основные положения об организации флота и обязанности чинов флота, правила порядка корабельной службы, собрание морских уголовных узаконений и морские сигналы. Действие «Устава» распространялось как на корабельный, так и на галерный флот. На фронтисписе издания в архитектурной рамке изображен вид на море. Т. А. Быкова и М. М. Гуревич установили, что Петр Пикарт и Алексей Зубов гравировали по рисунку скульптора и архитектора Б. К. Растрелли (1675–1744). Наверху двуглавый орел с Андреевским крестом на груди, под ним в медальоне четыре якоря, сплетенные концами; женская фигура поднимает над морем занавес; на море парусное судно, которым управляет мальчик и к нему подлетает «Время»; внизу слева Нептун, справа Марс. Под фронтисписом были выгравированы стихи, принадлежавшие Петру I (составители нашли аналогичные стихотворные строчки на бумаге, автором которым был русский царь):

Предведение божие открывает
 Еже время по воле его исполняет
 Никим чаенное бывает
 Еже промысел божий содевает.
 Понеже мысли и пути его так от нас отдаленны
 Яко расстоянием от земли до небес суть сравнены
 [3, с. 285].

Работа над составлением «Морского устава» началась в 1715 г. под руководством монарха. В указе к «Уставу», Пётр Алексеевич писал: «<...> того ради сей Морской устав учинили, да бы всякий знал свою должность и неведением никто не отговаривался <...>» [3, с. 285–286]. Пётр писал «Предисловие» к «Уставу», в котором изложил история русского флота; впоследствии его исправил Ф. Прокопович. Оригинальный текст «Предисловия» был напечатан историком Н. Г. Устряловым (1805–1870) в «Истории царствования Петра Великого» (Т. 2. Потешные и Азовские походы. СПб.: Тип. II Отд. СЕИВК, С. 397–400) [3, с. 286].

5 апреля 1722 г. повелением «благочестивейшего монарха Петра Великого императора и самодержца всероссийского» в Санкт-Петербургской типографии отпечатали «Регламент» Адмиралтейства, в 13-ти частях которого были рассмотрены вопросы береговой службы. На Адмиралтейскую коллегия была возложена забота о снабжении флота всей материальной частью и провиантом [3, с. 368–369]. Пётр I думал об урегулировании морской береговой службы. Он писал об этом 8 ноября 1717 г. в статьях для Гидрографического департамента, введя «разграничение между служащими адмиралтейства и верфи и служащими флота, хотя бы они и находились на берегу» [3, с. 369]. В большей степени «Регламент» был составлен Петром Алексеевичем, к работе над ним он приступил после издания «Морского устава». П. П. Пекарский сообщал, что в феврале 1721 г. царь «трудился в сочинении регламентов адмиралтейского и портного по утрам и вечерам». После заключения Ништадтского мира, с 8 октября по 10 декабря 1721 г. государь четыре дня в неделю работал над документом по 14 часов в сутки. Сохранились черновики, правленные его рукой. 25 февраля 1721 г. Пётр I издал указ, из которого видно, что каждому чину Адмиралтейской коллегии под подпись были розданы тетради, чтобы они до сентября месяца рассмотрели их и исправили в случае необходимости, после чего «Регламент» шел в печать. Книга была отпечатана в количестве 600 экземпляров. О ценности исторического источника свидетельствует тот факт, что «Регламент», помимо своего прямого назначения, мог служить значимым подарком (например, от сына, служившего на флоте, свои родителям) [3, с. 369–370].

Изначально «Регламент морской» (он же «Морской устав») и «Регламент об управлении Адмиралтейства и верфи» не разграничивали. Но в упомянутом указе от 25 февраля 1721 г. Пётр Алексеевич разделил два документа. Это подтверждает тот факт, что 5 апреля 1722 г. в Санкт-Петербургской типографии была отпечатана вторая часть «Морского регламента», т. е. «Устава морского», касавшегося пребывания флота на рейде. Над его составлением также трудился государь Пётр

Алексеевич. Документ состоял из 18-ти частей. Он предусматривал круг обязанностей служащих порта, а также содержание в порядке судов на рейде и самого порта; командир порта должен был надзирать за торговыми судами, а интендант — за госпиталем.

Значимость битвы при деревне Лесной 28 сентября (9 октября) 1708 г. подтверждает тот факт, что объявление о сражении было напечатано новой азбукой. Пётр I считал битву при Лесной первой победой русских над шведскими войсками, называя ее «матерью» Полтавского сражения. Им был составлен первый вариант «Реляции» о битве при Лесной, дополнен и исправлен последний, который и был напечатан 28 сентября 1708 г. в Москве. Известно, что Пётр I принимал участие в составлении плана сражения. Текст «Объявления» был подклеен к чертежу сражения; хотя в тексте документа отсутствующую связующее начало с планом сражения. «Объявление» о баталии содержало собственно донесение («объявление баталии меж его царским величеством российским и швецким генералом графом Левенгоптом при деревни Лесной от Пропойска в двух милях»), описание русских полков и неприятельских полков, а также в три графы справа перевод текста на голландский язык [3, с. 82].

Ко всем именным и личным указам своего правления Пётр Алексеевич Романов имел прямое отношение; при этом выделяются такие указы, текст которых в виде наброска, черновика или правки писал сам царь. Последние были разделены на пять категорий: 1) о дворянстве и купечестве, 2) о судах, судьях, судопроизводстве и доносительстве, 3) о развитии промыслов и промышленности; 4) о недрах, 5) о нравах и этикете.

К первой категории относятся три указа.

24 марта 1714 г. на 32-м году правления Петра I в Санкт-Петербурге гражданским шрифтом был отпечатан «Указ о единонаследии» (по нему определялся порядок наследования недвижимого имущества безраздельно одним из сыновей и о разделении движимого имущества между сыновьями и дочерьми). Т. А. Быкова и М. М. Гуревич по сохранившимся источникам установили, что первоначальный набросок указа был написан царем [3, с. 148].

В дополнении «Указа о кадетах» от 14 апреля 1714 г., первоначальный набросок текста которого написал Пётр I, речь шла о возможности получить право покупки недвижимого имущества после пребывания на службе: военной — семь лет, гражданской — 10 лет, в купечестве и мастерстве — пятнадцать лет [3, с. 151].

Помимо прочих нововведений в жизни дворянства, Пётр Алексеевич изменил организацию прохождения дворянской службы; многие служилые люди всеми силами пытались высвободиться от нее, но их ожидало суровое наказание. Так, указ от 26 сентября 1714 г., отпечатанный в столице, гласил, что всех призванных в Санкт-Петербург дворян, «их детей и сродников» от 10 до 30 лет для записи у специального чиновника из Сената, но не явившихся, ожидало наказание (их имущество отдавалось доносителям, даже если они были холопами). Сохранился первоначальный набросок указа руки Петра I [3, с. 162].

Ко второй категории относилось наибольшее количество указов (13).

Историк, академик Николай Петрович Лихачёв (1862–1936) полагал, что указ о «должности и действии» фискалов от 20 марта 1714 г., набросок которого написал Пётр Алексеевич, был первым напечатанным указом [3, с. 147].

Пётр I набросал текст известного указа, а также собственноручно вносил исправления в него, касавшиеся вершения дел по Уложению, а не по новоуказанным статьям и сепаратным указам, от 15 июня 1714 г. [3, с. 156].

12 апреля 1718 г. в Санкт-Петербургской типографии были отпечатаны правила обращения населения столицы в суд; черновик документа был составлен государем [3, с. 233–234].

Указ от 17 апреля 1722 г., изданный в Московской типографии, требовал соблюдения законов и вершения дел по регламентам. Пётр Алексеевич написал черновик документа и четыре раза его переправлял. Он настаивал, чтобы текст указа находился во всех судебных местах на столах. Тут же были прописаны санкции: нарушение постановления каралось штрафом в пользу госпиталей [3, с. 373].

По подводу указа о «подозрительных персонах» и передачи их дел из Коллегий и Сенат от 26 января 1724 г., известно, что государь император не только делал его набросок, но и в беловике текста делал добавления. Указа был отпечатан в Сенатской типографии. До нас дошла копия документа [3, с. 431]. О рассмотрении дел казнокрадов царь требовал по указу от 13 марта 1721 г. первым к решению вопроса руку приложить, а после того передавать дело в Сенат [3, с. 324].

По указу от 21 января 1724 г., написанном Петром I в Зимнем домике и напечатанном через шесть дней в Сенатской типографии, требовалось соблюдения благочиния во всех судебных местах судьями и подсудимыми, там же говорилось о наказании за бесчинство [3, с. 432]. В указе от 30 ноября 1724 г. затрагивались определенные причины, которые приводили к отводу судьи. Третий пункт из четырех о подозрении на президента суда писал сам царь, остальные только правил [3, с. 464–465]. Указ от 17 мая 1722 г. предусматривал предоставление генерал-рекетмейстером челобитных государю от лиц, которые не получили ответа из государственных учреждений, а также жалоб на злоупотребления судов; его первоначальный текст составлял Пётр Алексеевич [3, с. 377–378]. Особое внимание генерал-рекетмейстер должен был проявлять к челобитчикам, обращавшихся по вопросам «сыскания руд», правил распорядка на заводах и мануфактурах. О чем царь написал черновик указа, изданного Московской типографией 17 мая 1722 г. [3, с. 378]. По указу от 24 января 1724 г. можно было доносить всем служащим о незаконных распоряжениях командиров, о чем государь составил первоначальный набросок [3, с. 429]. Текст указа о наказаниях за доносите́льство и об увеличении названия при ложном доносе по злобе от 27 января 1724 г. был изначально составлен императором; сохранилась копия исторического источника [3, с. 431–433]. В тот же день в Сенатской типо-

графии был отпечатан указ о доносителях, подлинник которого написал Пётр I. Он предусматривал задержку наказания доносителям, если они сами в чем-нибудь виноваты, прежде решения дел по их доносу, и говорил об отсрочке расследования доносов, подаваемых во время розысков по судебному делу доносителя [3, с. 432].

К третьей категории можно отнести два петровских указа.

Радея о модернизации России, царь 17 января 1721 г. собственноручно написал указ, который передал в Сенат, откуда от вышел в виде царского указа и был издан в Санкт-Петербурге в феврале месяце. В конце Северной войны (1700–1721) Пётр I освобождал от службы купцов, которые открывали заводы [3, с. 322].

Развивать кожевенное ремесло был призван указ от 3 ноября 1715 г. Царь написал его первоначальный текст. В документе говорилось о присылке в Москву из каждого города Российской империи нескольких ремесленников для обучения в течение двух лет изготовлению доброкачественной юфти, а также о запрещении после 1718 г. продавать юфть, выделанную дегтем [3, с. 181].

Также два указа касаются недр.

Пётр I по указу от 17 июня 1719 г. запрещал рубить лес вдоль сплавных рек. Он повелевал Адмиралтейской коллегии надзирать над лесным хозяйством. Рукописный подлинник сохранил подпись самодержца [3, с. 262]. Пётр Алексеевич подписал и другой указ (от 15 октября 1722 г.), гласивший о том, что Берг-коллегия сосредотачивает в своей деятельности дела с разысканием руд [3, с. 389–390].

В последнюю категорию вошли четыре указа.

29 декабря 1714 г. в Санкт-Петербурге был издан указ, черновик которого основывался на петровском указе от 17 декабря 1713 г. и был частично написан государем. Русским запрещалось облачаться в обычное платье с сапогами, торговать ими, а также носить бороды [3, с. 168].

24 декабря 1714 г. был отпечатан указ, который запрещал служащим брать взятки («посулы и подряды»), вступать в торги. Пётр I, написавший черновик документа, полагал, они должны довольствоваться исключительно жалованьем [3, с. 166].

П. П. Пекарского полагал, что указ о запрете всеместного каменного строительства, кроме Санкт-Петербурга, от 9 октября 1714 г. был первоначально написан царем [3, с. 162–163].

Указом от 13 ноября 1724 г. император запретил подавать прошение через придворных служителей, как это принято исстари. Последним должны были сообщать только о должностных преступлениях [3, с. 463].

Новым шрифтом было отпечено описание десяти сигналов, «которые подлежали употреблению в парусном и гребном флоте». Пётр I создал первоначальный набросок этого документа [3, с. 410–411].

Большое значение Пётр Алексеевич уделял переводам и изданию учебной литературы. Среди учебников выше всего он ставил «Геометрию» или «Геометрическую книгу», которая переиздавалась в течение его жизни гражданским шрифтом три раз. Перевод книги

фортификатора, военного инженера Буркхарда фон Пюркенштейна (1686–1744) вышел анонимно. Переводчиком выступил государственный и военный деятель Яков Вилимович Брюс (1669–1735), который писал Петру I 6 июля 1707 г.: «По приказу вашего величества книгу о употреблении циркуля и линейки уже тому три недели как я оную перевел» [3, с. 67]. При переводе книга изменила название («Геометрия славенски землемери»), но на шмуцтитуле сохранилось оригинальное наименование: «Приемы циркуля и линейки или избраннейшее начало во математических искусствах имже возможно легким и новым способом вскоре достигнута землемерия и иных из онаго происходящих искусств». Учебник представлял собой сборник задач на построение, которым предшествовал ряд основных определений общих геометрических понятий. В процессе решения задач производилось постепенное ознакомление со свойствами фигур и тел. Будучи в походе, Пётр I внес исправления в рукопись и повелел начать печать в январе 1708 г. Учебник оказался востребован, поэтому большая часть его копий в XVIII в., несмотря на три типографские издания, были рукописными.

В первом русском издании весной 1708 г. чертежи были связаны с текстом, как и в оригинале. Для набора использовались присланные из Голландии новоизобретенные русские буквы трех азбук. Над изданием работали вызванные мастера из Амстердама (наборщик Генрих Сильбах, тередорщик и батырщик Иоганн Фоскул, словолитец Антон Демей), над которыми ведал справщик Фёдор Поликарпов [3, с. 68].

Второе издание было также издано в Москве, работа над «Геометрической книгой» продолжалась с июля по ноябрь 1708 г. Пётр I в письме от 7 мая 1708 г. И. А. Мусину-Пушкину сообщал, что надо ввести шрифт мелкий с ударениями, кроме того предусматривал печать текста на одной стороне листа, где верхней части страницы помещались чертежи, а в нижней — текст, расположенный в два столбца [3, с. 74–75]. В издании можно встретить десятиричную «и» с двумя точками, что довольно редко встречалось в печати. Я. В. Брюс добавил несколько задач и статьи о солнечных часах. П. Пикарт уменьшил чертежи [3, с. 75].

Третье издание «Геометрии» вышло с добавлениями в Москве в феврале 1709 г. Оформление книги было снова изменено; оно зависело от предъявляемых Петром Алексеевичем требований к гражданской печати и к изданию данного учебника. Так, до 100-й страницы чертежи располагались на странице с текстом (что соответствовало указанию царя: «<...> тогда у тех фигур вели напечатать и подписать внизу у всякой фигуры мелкою печатью»), а начиная со страницы 101, по новому распоряжению самодержца, чертежи занимали всю страницу и были отпечатаны на обеих сторонах листа; чертежи на отдельных листах вошли в счет страниц [3, с. 85–86]. Изучая переписку А. Макарова и Мусина-Пушкина, исследователь С. Е. Фель сделал вывод о том, что статьи о солнечных часах написал сам Пётр I [3, с. 85].

13 марта 1709 г. в Москве была отпечена «Архитектура воинская». Книгу немецкого архитектора-теорети-

ка Леонарда Христофора Штурма (1669–1719) 1702 г. издания в 1708 г. перевел будущий посол Александр Гаврилович Головкин (1688–1762). В ней содержался 81 разговор мастера с учеником, первый знакомил последнего с методами фортификации 39 военных инженеров. Пётр Алексеевич состоял в переписке с комендантом Москвы князем Матвеем Петровичем Гагариным (казнен в 1721 г.), который надзирал за гравировальным и типографским делом. 4 января 1709 г. царь сообщил о том, что надлежит вставить текст и чертеж, которые он собственноручно подготовил (в издание они вошли на стр. 57–58) [3, с. 87–88].

8 октября 1720 г. в Санкт-Петербургской типографии гражданским шрифтом был напечатан перевод с французского языка книги «Рассуждение о доказательствах к миру и о важности, чтоб оставить Гибралтар соединен со владениями Великобритании», которая представляла собой памфлет на английское министерство ганноверской ориентации (т. к. Гибралтар был завоеван в ходе разорительной для Англии войны и служил оплотом против усилившейся Франции, настывавшей при этом, что Гибралтар следует вернуть Испании). Т. А. Быковой и М. М. Гуревичу не удалось решить проблему авторства текста. Книга состоит из трех частей: пояснения, предисловия переводчика и собственно текста политического памфлета. Русскому читателю, мало сведущему в международной политике, требовалась помощь в понимании «проблемы». На помощь пришел государь, который явился автором «Пояснения». Пётр Алексеевич сообщал: «Понеже оной автор написал большую половину сея книжки скрытно, под прилогами, и зело кратко, чего не всяк выразумет, того для сие предисловие прилагается <...> и в самой книжке мелкими словами толкованы краткие и закрытые слова» [3, с. 301]. Переводному тексту сопутствовали местами толкования мелким шрифтом, это касалось исторических событий и отдельных слов (например, «виги», «дракон», «гидра»).

Российский государь император Пётр Алексеевич сделал очень многое для развития книгопечатания в своем отечестве; в 1708–1710 гг. ввел гражданский шрифт, который лежал в основе по большей части светской и учебной литературы, делопроизводственной документации и законодательных актов. Сам царь не отказывался от кириллической печати, сохранив за ней по преимуществу религиозный характер. В конце XVII в. — первой четверти XVIII в. печатная книга еще только вытесняла рукописную, входя в ежедневный обиход образованной части российского общества. Именно распространение гражданского шрифта способствовало увеличению грамотных людей, а также ставило печатную книгу на высокий пьедестал, отрывавший широкий простор знаний для наших соотечественников.

Список литературы

1. *Ткаченко М. И.* Быкова Татьяна Александровна / Сотрудники РНБ — деятели науки и культуры. URL: http://nlr.ru/nlr_history/persons/info.php?id=15 (дата обращения: 07.01.2022).

2. Богословская Л. П., Лаппа-Старженецкая Е. А., Быкова Т. А. Работа в государственных библиотеках Москвы и Ленинграда / Бестужевки в рядах строителей социализма. М.: Мысль, 1969. С. 142–150.
3. Описание изданий гражданской печати, 1708 — январь 1725 г. Описание изданий, напечатанных при Петре I: сводный каталог / Сост. Т. А. Быкова, М. М. Гуревич / Под ред. и автор вступит. ст. профессор П. Н. Берков. М.-Л.: Изд-во АН СССР, 1955. 627 с.
4. Ганелин Р. Ш. Советские историки: о чем они говорили между собой. Страницы воспоминаний о 1940-х — 1970-х годах. 2-е изд. СПб.: Нестор-История, 2006. 408 с.
5. Собрание книжных памятников (редких и ценных изданий) в библиотеках, музеях и архивах Российской Федерации: указ. Каталогов и описаний / Сост. О. А. Грачёва, Н. Г. Ромашева — 3-е изд. М.: Пашков Дом, 2006. 226 с.
6. Описание изданий, напечатанных кириллицей, 1689 — январь 1725 г. Описание изданий, напечатанных при Петре I: сводный каталог / Сост. Т. А. Быкова, М. М. Гуревич / Под ред. и автор вступит. ст. профессор П. Н. Берков. М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1958. 402 с., ил.
7. Шитсгал А. Г. Русский типографский шрифт. М.: Книга, 1974. 207 с.

О. В. Vakhromeeva

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

PUBLICATIONS OF THE KIRILL AND CIVIL PRESS AUTHORITIES OF PETER I ALEKSEEVICH (1689 — JANUARY 1725)

The modern Russian alphabet goes back to the Cyrillic alphabet. In the 17th — first half of the 18th century. There was a double use of the word «alphabet»; firstly, as an alphabet of a certain writing system, and, secondly, as a font of this or that size or pattern. At the end of the 17th century — the first quarter of the 18th century the Cyrillic alphabet has repeatedly adapted to the sound structure of the Russian language, which was associated with the development of typography, the need to distribute secular books and the need for educational literature. Peter I Alekseevich carried out a reform of the Russian alphabet; this is how the civil script developed, in which the Cyrillic alphabet received its further development. Cyril's press was not supplanted under Peter I by the completely civilian press. A strict distinction was fixed: most of the publications of the Cyril press retained a religious character (although there were exceptions), and the civil press was used to print secular books, newspapers, magazines, maps, decrees, departmental publications, etc. Radical reform of civil type in 1708–1710 contributed to the massive use of printed books. Books on history («Synopsis» by I. Gisel, «Introduction to European History» by S. Puffendorf, etc.) and translations of ancient authors (I. Flavius, J. Caesar, Aesop, etc.) were published in a circulation of up to 200–300 copies. Moscow (along with Kiev, Chernigov, St. Petersburg, etc.) remained the largest civil printing house under Peter I. Peter I Alekseevich loved and appreciated books, was an author and was related to several hundred publications of the Cyril and civil press. In the late 1940s — early 1970s by employees of the State Public Library, the Library of the USSR Academy of Sciences and the Leningrad Department of the Institute of History of the USSR Academy of Sciences under the supervision of the chief librarians of the GPB and BAN T. A. Bykova and M. M. Gurevich, a huge and painstaking work was done to identify, analyze and comment on the Peter's editions of the Cyril and Civil press. This article analyzes the publications, the author and editor of which was Peter I Alekseevich from 1689 to January 1725.

Keywords: Peter I Alekseevich, Cyril press, Civil press, author, printing house, M. M. Gurevich, T. A. Bykova.

References:

1. Tkachenko M. I. Bykova Tat'yana Aleksandrovna [Bykova Tatiana Alexandrovna] / Sotrudniki RNB — deyateli nauki i kul'tury [RNL employees are scientists and cultural workers]. URL: http://nlr.ru/nlr_history/persons/info.php?id=15 (accessed: 07.01.2022) (in Rus.).
2. Bogoslovskaya L. P., Lappa-Starzheneckaya E. A., Bykova T. A. Rabota v gosudarstvennykh bibliotekakh Moskvy i Leningrada [Work in the state libraries of Moscow and Leningrad] / Bestuzhevki in the ranks of the builders of socialism. M.: Thought, 1969. pp. 142–150 (in Rus.).
3. Bykova T. A., Gurevich M. M. (comp.), Berkov P. N. (ed.) Opisanie izdaniy grazhdanskoj pečati, 1708 — yanvar' 1725 g. Opisanie izdaniy, napechatannyh pri Petre I: svodnyj katalog [Description of editions of the civil press, 1708 — January 1725 Description of editions printed under Peter I: consolidated catalog]. M.-L.: Publishing house of the Academy of Sciences of the USSR, 1955. 627 p. (in Rus.).
4. Ganelin R. Sh. Sovetskie istoriki: o chem oni govorili mezhduboj. Stranicy vospominaniy o 1940-h — 1970-h godah [Soviet historians: what they talked about among themselves. Pages of flashbacks from the 1940s — 1970s] — 2nd ed. Saint Petersburg: Nestor–History, 2006. 408 p. (in Rus.).
5. Gracheva O. A., Romasheva N. G. (comp.). Sbranie kniznyh pamyatnikov (redkih i cennyh izdaniy) v bibliotekah, muzeyah i arhivah Rossijskoj Federacii: ukaz. Katalogov i opisaniy [Collection of book monuments (rare and valuable editions) in libraries, museums and archives of the Russian Federation: decree. Catalogs and descriptions] — 3d ed. M.: Pashkov House, 2006. 226 p. (in Rus.).
6. Bykova T. A., Gurevich M. M. (comp.), Berkov P. N. (ed.) Opisanie izdaniy, napechatannyh kirillicej, 1689 — yanvar' 1725 g. Opisanie izdaniy, napechatannyh pri Petre I: svodnyj katalog [Description of editions printed in Cyrillic, 1689 — January 1725 Description of editions printed under Peter I: consolidated catalog]. M.-L.: Publishing house of the Academy of Sciences of the USSR, 1958. 402 p. (in Rus.).
7. Shitsgal A. G. Russkij tipografskij shrift [Russian typographic font]. M.: Book, 1974. 207 p. (in Rus.).

Н. Н. ГаруноваДагестанский государственный университет
367001 РФ, г. Махачкала, М. Гаджиева, 43а**РЕЛИГИОЗНЫЕ И ЭТНИЧЕСКИЕ ФАКТОРЫ В ПОВСЕДНЕВНОЙ ЖИЗНИ СТУДЕНЧЕСТВА ГОРОДА МАХАЧКАЛА В 2012–2020 ГГ.**

© Н. Н. Гарунова, 2022

В статье проанализированы положения, рассматривающие влияние этнических и религиозных факторов на городскую повседневность студенчества (на примере города Махачкала), оценивается отношение молодежи к властным структурам в области сохранения традиционной городской среды.

Автор статьи обращает внимание на перспективы, позволяющие активизировать межэтническую толерантность в городской среде Махачкалы, указывает на наличие корпоративной религиозности, описывает условное деление на группы студенческой городской среды.

Получен срез студенческого сознания из групп, входящих в различные этнокультурные миры, проанализированы те факторы, которые обладают консолидирующим потенциалом для укрепления этнической толерантности. Сделан вывод о том, что вопросы национальной идентификации занимают не последнее место в городской студенческой среде, и сами вопросы межэтнического и межрелигиозного контактирования весьма актуальны для новых молодых поколений россиян.

Ключевые слова: повседневность; религиозные факторы, полиэтничный регион; межэтническая напряженность, студенчество, этническая толерантность, диалог, молодежь.

Введение

В начале XXI века исследователи стали активнее рассматривать вопросы, связанные с межэтническим воздействием, то есть с теми реакциями которые сопровождают людей при контакте с Другим. Вероятность общения, встреч, контактов с «иными» людьми увеличивается, так как с одной стороны общество все большей мере стремится в эпоху глобализации к единству, но в тоже время не исчезает, а только увеличивается интерес к процессам формирования идентичности людей. Наиболее сильно подобные процессы проявляются в молодежной, в частности в студенческой среде.

Определенная часть молодежи, когда становятся студентами, считает профессор Скорик А. П., поступаая в университеты уже с давно сформированными предубеждениями по отношению к другим этносам. Можно с уверенностью предположить, что большая их часть не сможет за период обучения изменить свою межличностную коммуникативную сферу, они не смогут ломать свои давно сформированные убеждения [10].

По мнению профессора З. Абдулагатова, такие ситуации могут способствовать тому, что среди студентов становятся популярными радикальные идеи, что должно вызывать настороженность, так как такая молодежь быстро находит себе сторонников в различных международных группах и организациях, которые организованы по религиозному или политическому признаку [1, с. 51].

Религиозная составляющая, может способствовать радикализации молодежи, как справедливо отмечают М. Мчедлова [3], Г. Широкаловой [11], С. Рыжова [8].

В повседневной жизни студенчества города Махачкала процент вероятности контакта с иными культурами довольно высок, что и показали многочисленные исследования социологов, историков, философов в 2013–2018 гг. В частности, почти 80 процентов студентов при опросах подтверждали полиэтничность окружающего пространства. Можно говорить, что при отсутствии примеров проявления массовой конфликтности за 2014–2018 годы, это характеризует достаточно высокий уровень этнической толерантности студенчества вузов города Махачкала, несмотря на тот факт, что почти 40 процентов опрошиваемых студентов отмечали, что были свидетелями межэтнических конфликтов.

Сегодня часть авторов, как например В. Авксентьев [2] и С. Соколовский [9], обращает особое внимание на языковую политику, подчеркивая что иногда протестные настроения в студенческой среде могут принять любой повод для протеста, и в том числе самопозиционирование своей языковой среды.

Можно сделать вывод, что если мы сравним те данные которые получили во время опросов с теми положениями которые выносят в своих статьях ряд вышеуказанных авторов, можно с полным правом говорить о том, что очень важно консолидировать в обществе идеи этнической толерантности [5, с. 26].

Не случайно эта тема оказалась в поле зрения исследовательского внимания

Материалы и методы

Было проведено пилотное социологического исследование путём опроса с помощью общей стан-

дартизированной анкеты, привлечение социальных экспертов по авторской модели проекта. Они использовались в той мере и форме, которые отвечали задачам исследования.

Проект в 2014–2016 гг. осуществлялся одновременно в трёх городах: Армавире, Махачкале и Новочеркасске. Генеральная совокупность — примерно 40000 студентов, обучающихся в настоящее время в Армавирской государственной педагогической академии, Дагестанском государственном университете, Южно-Российском государственном политехническом университете (НПИ) имени М. И. Платова.

Выборочная совокупность — студенты первых курсов обозначенных трёх вузов, как пограничная социально-психологическая группа (которая отчасти ещё остаётся школьниками), и студенты третьих курсов, как сформировавшаяся студенческая общность. Численность примерно по 100 человек каждого курса в каждом вузе, чтобы обеспечить погрешность выборки не более 2–4%, и осуществить ремонт выборки на этапе предварительного анализа стандартизированных анкет.

Цель работы состоит в анализе этносоциальной структуры, выявления поведенческих моделей и вариантов позитивного социально-психологического среза в студенческой среде города Махачкала для определения этнической толерантности.

В 2016–2017 гг. проводилось выборочное анкетирование в студенческой среде города Махачкалы, что позволило обобщить довольно большой массив информации.

Результаты и обсуждение

Следует сразу подчеркнуть, что сегодня состав студенчества не однороден, оно не представляет собой одинаковую общность. Очень актуален сегодня вопрос о том, что по какому принципу можно разделить современно российское студенчество. Понятно что существует формальное деление в академических вузах на группы, курсы, потоки, но это все формальное деление и оно не отражает истинного традиционализма и повседневности студенчества в городской среде. В Махачкале, как городе с большим количеством студентов, это особенно актуально.

Студенческую среду вузов Махачкалы, по анализу итогов исследований, мы можем условно разделить на три группы:

– «радикалы», которых набралось примерно 10%. Интересно, что в этой группе часть студенческой молодежи пыталась завуалированно высказать свои позиции или сделать ответы менее чёткими для восприятия.

При анализе причин наличия такой группы студенчества, обращают на себя внимание в первую очередь, последствия ослабления российской государственности, утраченная система традиционных ценностей, многочисленные негативные тенденции в искаженном психологическом восприятии молодежи, довольно часто встречаемые среди студенчества настроения ущемленности, неудачности, неполноценности национального достоинства, слабое присутствие

в студенческой общности позитивного опыта по решению сложных проблем межэтнического взаимодействия народов в Республике Дагестан.

– вторую группу условно обозначим как «студенты с агрессивными реакциями» на этнические и религиозные факторы, которых набралось 22%. Эти студенты пытались объяснить свой агрессивный комплекс с тем, что на них повлияли негативные периоды в истории своего края, актуализацией и акцентированием агрессивных моделей поведения, чрезмерной идеализацией не всегда положительных образов спортсменов или героев-современников, реализацией национальных обычаев. Такая тема как «Кавказская война XIXв» очень часто становится предметом крайних и полярных споров и дискуссий, не только в северокавказском обществе, но на что обращаем внимание, особенно в молодежной среде [8].

Данная группа людей на наш взгляд довольно опасна тем, что она не осознает для себя опасность таких настроений и они постоянно находятся в состоянии недовольства, а их негативные реакции становятся фундаментом для ксенофобий в этнической среде.

– третья группа «пассивные студенты», их 32 процента. Это люди которые всячески подчеркивают свое нежелание участвовать в каких-либо формах межнациональных этнических конфликтов. С одной стороны можно констатировать, что они «безобидны», так как даже в случаях провокаций они всегда отходили от конфликта, но с другой стороны нельзя исключать среди них накопления скрытой угрозы обществу и общественному порядку. Хотя, следует констатировать, что выжидательная позиция таких студентов имеет весьма позитивную направленность.

На наш взгляд следует особенно подчеркнуть такой интересный факт, что студенчество позитивно настроено на создание добрососедских отношений между республиками и народами, одобряет возможность использовать опыт по решению этнических конфликтов с помощью институтов гражданского общества. При этом, большая часть городских студентов (56%) позитивно считает, что люди должны сами нести ответственность за «положительный этнический климат», для чего надо больше информировать друг друга о традиционной культуре, обычаях, праздниках. Таким образом, можно сделать вывод, что большая часть этой группы студентов считает возможным преодоление любых противостояний в первую очередь на уровне местного сообщества.

Все три группы в городской студенческой среде отмечали необходимость проектировать и популяризировать похожесть и общность обычаев и традиций народов, проживающих в городской агломерации. В традиционном восприятии, в повседневной жизни города, студенчество положительно относится к таким проявлениям национальной культуры, как уважение к матери, внимание к старшим, традициям гостеприимства.

Приятно, что среди ряда позиций в анкете, вопросы о вероятностных межэтнических браках вызвали одобрение и поддержку почти у 50% опрошенных. Здесь на наш взгляд заложен определенный потенциал этнической толерантности.

Настораживало при опросах то количество студентов, которые не верили в факты оказания органами государственной власти влияния и контроля вопросов, связанных с межэтническими контактами. Почти 30 процентов опрошенных отмечают, что власти бессильны при решении проблем в данной области, а это в первую очередь указывает на крайне низкую отдачу от всех проводимых органами государственной власти мероприятий, на неумение или слабую работу властей по налаживанию диалога с местными общинами, созданными в городах по национальному признаку.

Но, справедливости ради стоит отметить, что 39% респондентов считают, что местные власти имеют в решении вопросов, связанных с межнациональными проблемами положительный потенциал, тем самым, процент доверия к ним все-таки достаточно велик. При этом следует учитывать остроту проблем, противоречивость и сложности диалогов в северо-восточном регионе Республики Дагестан. Здесь также присутствуют перспективы, позволяющие активизировать межэтническую толерантность и вовлечь в этот процесс региональные власти.

Кроме этнических факторов, огромное влияние на повседневную жизнь молодежи и, студенчества в первую очередь, влияет религиозный фактор. Все давно привыкли, что молодежь самый активный участник общественных мероприятий, которые проводит муфтият, большое количество молодых людей в обязательном порядке принимает участие в еженедельной коллективной молитве, для молодежи преобладает установка о свободе совести как естественном праве каждого человека. Вместе с тем, иногда, понятия о свободе совести часть молодежи понимает как свободу вероисповедания. «Лесных братьев», популярных еще 5 лет назад, с их антигуманным отношением к верующим можно считать весьма далекими от соблюдения принципов свободы и истинной веры [6, с. 34].

Следует отметить, что вообще половина всех опрошенных очень неохотно отвечали на вопросы, которые касались веры и свободы вероисповедания. С одной стороны позиция, что «вера это личное дело каждого» вполне понятна, но вместе с тем эта позиция и вызывает легкую настороженность потому, что в такой среде вполне могут прорасти негативные инициативы, в частности религиозный фанатизм или поголовный отказ от атеизма.

Атеистов практически во время опросов мы не выявили в среде респондентов, и в то же время прослеживается линия корпоративной религиозности, когда молодые люди подчеркивают, что положительные эмоции они испытывают только, когда они контактирует с людьми, объединенными в группы, являющимися приверженцами той же религии что и они. На этот факт обращали внимание в своих работах профессор П. Лукичев и профессор А. Скорик [7].

В целом следует отметить, что почти 50 процентов опрошенных студентов не хотят в открытую говорить о «плюсах и минусах» в вопросах вероисповедания. При опросах мы обратили внимание на так называемую группу «новообращенцев», представители

которой пришли к осознанию своей веры и религии не через сохраненные семейные ценности, не через социальный опыт старшего поколения, а попав под влияние идеологии. В последнем случае это могли быть проповедники или их ученики, которые пользовались в Республике Дагестан большой популярностью, это могли быть группы молодежи объединенные по принципу «нравственности и веры». В данном случае эти группы городской молодежи привлекли наше внимание тем, что для них «новообращенство» является формой отрицания действительности, своеобразной формой нигилизма, когда главным для них становится желание всячески внешне демонстрировать свою принадлежность к религии, акцентировать свое поведение на публике. Это зачастую вызывает негатив у остальной части городской молодежи, которая задается вопросами о том, «насколько такой молодой человек верующий, насколько он искренен в вопросах веры?», и «зачем он эпатирует окружающих степенью своей религиозности?».

Ответ на такие вопросы кроется скорее всего в том, что молодой верующий человек в своем окружении пользуется хорошим отношением к нему, такие люди не отторгаются молодежным сообществом, они становятся притягательными и пользуются популярностью среди сверстников.

Выводы

Наряду с тем фактом, что городское студенчество Махачкалы очень разное, следует выделить в первую очередь присутствие постоянных тенденций в студенческой среде к вопросам стабильности и межконфессионального диалога.

Обобщая все вышесказанное, следует отметить, что тематика взаимодействия в межэтническом вопросе среди студенчества очень широкая, в рамках этносоциальных отношений акцентируется внимание на этнической истории, попытках идентификации, молодежной субкультуры, межконфессиональных отношениях и др.

Для нашего исследования важно было не просто получить срез студенческого сознания из групп, входящих в различные этнокультурные миры, но в большей степени проанализировать те факторы, которые обладают консолидирующим потенциалом для укрепления этнической толерантности.

Большая часть опрошенных не показала затруднений при указании своей этнической принадлежности. Отсюда можно сделать вывод о том, что вопросы национальной идентификации занимают не последнее место в городской студенческой среде, и сами вопросы межэтнического и межрелигиозного контактирования весьма актуальны для новых молодых поколений россиян.

Список литературы:

1. Абдулагатов З. М. Ислам в массовом сознании дагестанцев: монография. Махачкала: ИИАЭ ДНЦ РАН, 2008. 204 с.

2. Авксентьев В. А. Функциональность этнополитического конфликта: ограничения и возможности (Опыт системного менеджмента на Северном Кавказе) / Модернизация как управляемый конфликт / отв. ред. Никовская Л. И. М., 2012. С. 249–259.
3. Вера. Этнос. Нация. Религиозный компонент этнического сознания / Российская акад. наук, Ин-т социологии, Исслед. центр «Религия в современном о-ве» / М. П. Мчедлов и др. М.: Культурная революция, 2007. 367 с.
4. Гарунова Н. Н., Скорик А. П., Цыбулькинова А. А. Событийность, традиционализм и повседневность в межнациональном взаимодействии студенческих сообществ Северного Кавказа // Вестник Дагестанского государственного университета. 2014. Вып. 4. С. 189.
5. Гарунова Н. Н., Байдулаева Н. Р. Этническое пространство России как способ формирования российской идентичности // Известия Волгоградского государственного технического университета. Серия: Проблемы социально-гуманитарного знания. 2014. Т. 18. № 16 (143). С. 26–29.
6. Гарунова Н. К вопросу о культуре толерантного взаимодействия и проблеме противодействия молодежному экстремизму и терроризму в Дагестане // Россия и мусульманский мир. 2017. № 3 (297). С. 34–38.
7. Гарунова Н. Н., Скорик А. П., Цыбулькинова А. А. Реконструкция межэтнического диалога студенчества: аналитика и материалы кросс-культурного социологического исследования. Махачкала, 2014. 187 с.
8. Б. Н. Рыжов Система мотивационных оппозиций как основа психологической индивидуальности // Системная психология и социология. 2020. № 4 (36). С. 5–21.
9. Соколовский С. В. Актуальные исследования современного мифотворчества // Сибирские исторические исследования. 2019. № 1. С. 219–223.
10. Скорик А. П., Пуговкина В. Э. Человеческий капитал этнокультуры как фактор развития донского региона // Социально-экономические Институты и процессы в современном обществе: сборник научных статей по материалам международной научно-практической конференции. Южно-Российский государственный политехнический университет (НПИ) имени М. И. Платова, 2016. С. 33–39.
11. Широкалова Г. С. Что происходит в социальной структуре российского общества? // Вестник Института социологии. 2019. № 30. С. 165–172.

N. N. Garunova

Dagestan State University
367001 Russia, с. Makhachkala, M. Gadzhieva, 43a

RELIGIOUS AND ETHNIC FACTORS IN THE DAILY LIFE OF STUDENTS THE CITY OF MAKHACHKALA IN 20012–2020

The article analyzes the provisions that consider the influence of ethnic and religious factors on the urban everyday life of students (on the example of the city of Makhachkala), assesses the attitude of young people to power structures in the field of preserving the traditional urban environment.

The author of the article draws attention to the prospects that make it possible to activate interethnic tolerance in the urban environment of Makhachkala, points to the presence of corporate religiosity, describes the conditional division into groups of the student urban environment.

A cross-section of student consciousness from groups belonging to various ethno-cultural worlds has been obtained, those factors that have a consolidating potential for strengthening ethnic tolerance have been analyzed. It is concluded that the issues of national identification occupy not the last place in the urban student environment, and the issues of interethnic and interreligious contact are very relevant for the new young generations of Russians.

Keywords: everyday life; religious factors, polyethnic region; ethnic tension; students; ethnic tolerance; dialog; the youth.

References

- Abdulagatov Z. M. Islam in massovom soznanii dagestantsev [Islam in the mass consciousness of Dagestanis]: monograph. Makhachkala: IAE DNC RAS, 2008. 204 p. (in Rus.).
2. Avksentiev V. A. Funktsionalnost etnopoliticheskogo konflikta: ogranicheniya i vozmozhnosti: (opyt sistemnogo menezhmenta na Severnom Kavkaze) [Functionality of the ethno-political conflict: limitations and opportunities (experience of system management in the North Caucasus)] / Modernization as a controlled conflict / ed. Nikovskaya L. I. M., 2012. pp. 249–259 (in Rus.).
3. Vera. Etnos. Natsiya. Religioznyy component etnicheskogo soznaniya [Vera. Ethnic group. Nation. Religious component of ethnic consciousness] / Russian Academy of Sciences, Institute of Sociology, Research. center «Religion in the modern world» / М. П. Мчедлов et al. М.: Cultural Revolution, 2007. 367 p. (in Rus.).
4. Harunova N. N., Skorik A. P., Tsybulnikova A. A. Sobytiynost, traditsionalizm, povsednevnost v mezhnatsionalnom vzaimodeystvii studencheskikh soobtspepestv Severnogo Kavkaza [Eventfulness, traditionalism and everyday life in the interethnic interaction of student communities of the North Caucasus] // Bulletin of Dagestan State University. 2014. Issue 4. p. 189 (in Rus.).
5. Harunova N. N., Baidulaeva N. R. Etnicheskoe prostranstvo Rossii kak sposob formirovaniya rossiyskoy identichnosti [Ethnic space of Russia as a way of forming Russian identity] // Proceedings of the Volgograd State Technical University. Series: Problems of social and humanitarian knowledge. 2014. Vol. 18. No. 16 (143). pp. 26–29 (in Rus.).
6. Harunova N. K voprosu o culture tolerantnogo vzaimodeystviya i probleme protivodeystviya ekstremizme i terrorizmu v Dagestane [On the culture of tolerant interaction and the problem of countering youth extremism and terrorism in Dagestan] // Russia and the Muslim world. 2017. No. 3 (297). pp. 34–38 (in Rus.).

7. Harunova N. N., Skorik A. P., Tsybulnikova A. A. Rekonstruktsiya mezhetnicheskogo dialoga studenchestva: analitika i materialy kross-kulturnogo sotsiologicheskogo issledovaniya [Reconstruction of interethnic dialogue of students: analytics and materials of cross-cultural sociological research]. Makhachkala, 2014. 187 p. (in Rus.).
8. Ryzhov B. N. Sistema motivatsionnykh oppozitsiy kak osnova psichologicheskoy individualnosti [The system of motivational oppositions as the basis of psychological individuality] // System psychology and sociology. 2020. No. 4 (36). pp. 5–21 (in Rus.).
9. Sokolovsky S. V. Aktualnye issledovaniya sovremennogo mifotvorchestva [Actual studies of modern myth-making] // Siberian historical research. 2019. No. 1. pp. 219–223 (in Rus.).
10. Skorik A. P., Pugovkina V. E. Chelovecheskiy kapital etnokultury kak faktor razvitiya donskogo regiona [The human capital of ethnoculture as a factor in the development of the Don region] // Socio-economic institutions and processes in modern society: a collection of scientific articles based on the materials of the international scientific and practical conference. M. I. Platov South Russian State Polytechnic University (NPI), 2016. pp. 33–39 (in Rus.).
11. Shirokalova G. S. Chto proiskhodit v sotsialnoy strukture rossiyskogo obshchestva? [What is happening in the social structure of Russian society?] // Bulletin of the Institute of Sociology. 2019. № 30. pp. 165–172 (in Rus.).

УДК 94 (798)

А. В. Гринёв

Санкт-Петербургский политехнический университет Петра Великого
195251 РФ, Санкт-Петербург, Политехническая, 29

НЕКОТОРЫЕ РАЗМЫШЛЕНИЯ О ПСЕВДОНАУКЕ В КОНТЕКСТЕ ИСТОРИИ И ЭТНОГРАФИИ АЛЯСКИ

© А. В. Гринёв, 2022

Статья посвящена анализу проявлений псевдонауки, включая такие направления, как фолк-истори и альтернативная история, в контексте истории и этнографии Русской Америки. К проявлениям псевдонауки автор причисляет также различные теории и концепции, не имеющие к подлинной науке никакого отношения, а равным образом тиражирование в научных работах явно ошибочной, тенденциозной и односторонней информации. Опасность псевдонауки заключается в том, что ложные теории и сфальсифицированные факты выдаются за подлинно научные, часто попадая на страницы популярных СМИ и на сайты Интернета, получая благодаря этому широчайшее распространение. В статье подчеркнута необходимость разоблачать псевдонауку, которая обнаруживается как на микро-, так и на макроуровне (в виде различных псевдонаучных теорий или методологических подходов), поскольку она искажает представления об объективной реальности, используется для манипуляции сознанием обычных людей, и в конечном итоге дискредитирует саму науку.

Ключевые слова: псевдонаука, история Аляски, альтернативная история, фолк-истори, концепция Л. Н. Гумилёва, теория цивилизаций, имагология.

Тема псевдонауки уже неоднократно привлекала внимание научной общественности. Достаточно вспомнить, что еще в 1998 г. в рамках Российской Академии наук была образована специальная Комиссия по борьбе с лженаукой. Иногда эта тема получает отражение в научной периодике: в качестве примера можно привести ее подробное обсуждение на страницах журнала «Антропологический форум» [1, с. 11–140]. Со своей стороны попробую проанализировать конкретные проявления псевдонауки с позиции моей научной специализации — истории и этнографии (этнологии) Аляски периода Русской Америки, когда эта обширная территория была частью Российской империи пока не была продана США в 1867 г.

Целесообразно начать анализ темы с общего определения: что следует понимать под псевдонаукой или лженаукой? Википедия дает следующее определение этого термина: «**Псевдонаука** (от греч. ψευδής “ложный”+наука), **лженаука** — деятельность или учение, представляемые сторонниками как научные, но по сути таковыми не являющиеся». Кроме того, существуют близкие по значению термины, такие как «квазинаука», «паранаука», «альтернативная наука» и др. [2].

Проблема псевдонауки заключается не в том, что кто-то высказывает или публикует ошибочные, нелепые и бездоказательные утверждения и теории, а в том, что они фиксируются как научные на страницах академической периодики, в научных монографиях или озвучиваются в ходе выступлений на конференциях. Поскольку считается, что научные данные хорошо проверены, выдвигаются профессиональными и компетентными специалистами, степень доверия к ним обычно гораздо выше, чем к обычной информации различных СМИ. Если вовремя не поставить заслон и не разоблачить псевдонаучные утверждения и кон-

цепции, они могут тиражироваться и широко распространяться в том числе и в Интернете, внедряясь в сознание широких масс. Именно в этом и состоит главная опасность лженауки и ее данных.

Псевдонаука, как и сама наука, делится на разделы. Правда, некоторые из них не имеют аналогов в подлинной науке. Обычно в этой связи указывают уфологию (она изучает НЛО и связанные с ними феномены), астрологию и хиромантию. Параллельно все основные классические науки имеют свои псевдонаучные аналоги. Например, существуют псевдоматематика, псевдофизика и псевдобиология. Причем на современном Западе, прежде всего в США, под влиянием так называемой «политической корректности» (political correctness), псевдонаука порой внедряется на официальном уровне. Так, американский канал Fox News сообщает о том, что власти штата Орегон, узрев в традиционном курсе математики «идеи превосходства белой расы» и посчитав математическую объективность и сосредоточенность на правильном ответе расизмом, постарались ввести для борьбы с ним новый курс «этноматематики». В ходе изучения этого курса неграм и представителям других расовых и национальных меньшинств предлагаются различные поправки при ошибочном решении математических задач. В рекомендациях по предмету «этноматематики» говорится, что преподаватели обязаны «распознавать и бросать вызов методам, с помощью которых математика используется для защиты капиталистических, империалистических и расистских взглядов» [3], [4, с. 48].

Но вернемся от этих псевдоматематических курьезов к нашей дисциплине, к истории. Естественно, что она также обзавелась дублирующей псевдонаукой в виде фолк-истории и альтернативной истории. Последняя представляет собой фактически разновидность

фантастики, посвящённой изображению реальности, которая могла бы быть, если бы история в один из своих переломных моментов (точек бифуркации или «точек развилки») пошла по другому пути. Другой подход сторонников альтернативной истории заключается в частичном или полном отрицании картины прошлого, рисуемой традиционной исторической наукой. Классическим примером такого подхода выступает концепция «Новой хронологии», разработанной в конце 1990-х гг. академиком математиком Анатолием Фоменко и биологом Глебом Носовским. Правда, их творения могут быть, скорее, объектом профессионального внимания не историков, а психиатров. Так, они утверждают, что Запад подсунил человечеству фальшивое летоисчисление, прибавив ко всемирной истории 1000 лет. Эти «лишние» 10 веков названы Средневековьем, которого на самом деле не было, о чем свидетельствуют названия их книг: «Троянская война в Средневековье», «Раскол империи: от Грозного-Нерона до Михаила Романова-Домициана» и др. [5], [6]. К счастью, Фоменко и Носовский пока не покушались на историю Аляски, но зато их внимания не избежала Мексика, которую, согласно их причудливым взглядам, покорил вовсе не Кортес во главе с испанскими конкистадорами, а Ермак со своими казаками [7].

Сказанное не означает, что прошлое Аляски избежало попыток любителей альтернативной истории смоделировать ситуацию, при которой она осталась бы в составе России, а не была продана США в 1867 г. Так, на страницах еженедельника «Аргументы и факты» выпускник Истфака МГУ журналист Константин Кудряшов в статье «Землица-Алясочка. Что было бы, останься Аляска русской» писал: «Известно, что на сделке настаивали русские. Конкретно — кабинет министров **Александра II** [здесь и далее выделено в исходном тексте. — А. Г.]. И тут есть один нюанс. А что если русские не настаивают на этой сделке? По той простой причине, что настаивать некому? Такое запросто могло случиться. Годом ранее, в апреле 1866 г., русский **революционер Дмитрий Каракозов** стрелял в царя. И не попал. А мог попасть? Мог бы, если бы **крестьянин Осип Комиссаров** не отвёл руку стрелявшего. Дальше события могли бы развиваться совсем не так, как в текущей реальности. Не так, но похоже. Если дать волю фантазии, то выйдет любопытная версия истории: с теми же вполне реальными персонажами и участниками, которые просто действуют несколько иначе с учётом факта существования Русской Америки. Подчеркиваем: это только фантазия на заданную тему» [8].

Тем не менее, развивая далее свою фантастическую версию, Кудряшов предположил, что после «убийства» Александра II в 1866 г. на престол вступил бы его сын Александр III и Аляска осталась русской, правда, ненадолго. Ведь следуя Кудряшову, в 1868 г. в результате работ горного инженера Петра Дорошина, начавшихся ещё в 1848 г., на границе владений Российско-Американской компании (которая управляла Аляской с 1799 г.) и британской Компании Гудзонова залива в Канаде находят золото и начина-

ется золотая лихорадка. Происходит наращивание военного присутствия в регионе со стороны Российской и Британской империй, а в 1870–1871 гг. между ними вспыхивает война, закончившаяся поражением России. Последняя смогла бы удержать лишь столицу Русской Америки Новоархангельск на острове Баранова и Алеутские острова. Минуло более 10 лет, продолжает Кудряшов, и Крестьянский поземельный банк, созданный в 1881 г., начинает выдавать льготные ссуды желающим переселиться на Аляску. В результате доля русского населения вырастает до 80 тыс. человек и в Русской Америке происходит промышленный бум.

Собственно, дальше можно не читать. Это, действительно, чистой воды журналистские фантазии в духе альтернативной истории. Достаточно сказать, что горный инженер Дорошин выехал с Аляски ещё в 1853 г. и никаких открытий золота в 1868 г. сделать не мог, а первое крупное месторождение благородного металла было найдено здесь только в 1880 г. [9, с. 143–147]. Русское население на Алеутских островах и в Ново-Архангельске (основная часть Аляски, согласно Кудряшову, была потеряна в результате войны) даже благодаря ссудам Крестьянского банка не могло вырасти до 80 тыс. человек, так как просто прокормить их было крайне проблематично: питаться почти одной рыбой и китовым жиром русскому человеку несвойственно, а зерновое хозяйство на Алеутских островах в принципе невозможно из-за сурового климата. Да и в ограниченном по площади Ново-Архангельске хлебопашество также нельзя было развивать по причине чрезвычайно высокой влажности и близко подступающих к городу крутых гор. Остается только гадать, какой промышленный бум мог бы начаться на Алеутских островах, поскольку там нет ни залежей металлов, ни угля, ни нефти и тому подобного. То же самое можно сказать по поводу Ново-Архангельска.

Вернемся опять к версии Кудряшова. Даже если представить, что покушение Каракозова удалось и царь был убит весной 1866 г., вовсе не факт, что Россия стала бы сохранять за собой Аляску. Дело в том, главным инициатором продажи был вовсе не император Александр II, а его младший брат великий князь Константин Николаевич, генерал-адмирал, глава Морского ведомства и председатель Государственного совета [10]. Наследнику, будущему императору Александру III, в 1866 г. шел только 21 год, и он вряд ли стал немедленно смещать своего дядю со всех значимых государственных постов, не имея никакого опыта управления империей. А потому Константин вполне мог провалить продажу Аляски на следующий год опираясь на своих сторонников (министр финансов М. Х. Рейтерн, управляющий Морским министерством Н. К. Краббе, посланник в Вашингтоне Э. А. Стёкль при непротивлении канцлера А. М. Горчакова). Так оно и случилось в реальности на секретном совещании у Александра II 16 декабря 1866 г., когда было принято роковое решение избавиться от русских колоний в Новом Свете [11, с. 187–191]. В связи с этим следует подчеркнуть, что утверждение Кудряшова о том, что на продаже Аляски настаивал кабинет министров Александра II следует

признать однозначно ошибочным. Остается только сожалеть, что подобные некомпетентные утверждения издаются массовым тиражом и могут ввести в заблуждение многочисленных читателей еженедельника «Аргументы и факты».

К слову сказать, помимо Кудряшова нашлись иные поклонники альтернативного видения прошлого Аляски, которые тоже не дремали и выложили на интернет-портале Альтернативной истории свое представление о судьбе российских колоний: «Русская Америка развивалась на протяжении всего 19 века как бесценный регион империи в немалой степени благодаря многочисленным золотым лихорадкам в этом регионе. На рубеже веков и последующего распада Российской империи Аляска стала независимым государством. После десятилетия нестабильности и войны была создана либеральная демократия в американском стиле». На портале Альтернативной истории дается название этого вымышленного государственного образования — Аляскинская Демократическая Федеративная Республика (АДФР) и год ее основания — 1929 [12]. Имеется даже карта этой самой республики, которая насчитывает 18 губерний, протянувшихся от Аляски до Калифорнии, включая территории всей Западной Канады и западных штатов США [13], [14].

Все это может показаться невинным баловством любителей альтернативной истории, однако не будем торопиться. Так, в 2021 г. доктор экономических наук профессор Константин Лебедев подвел под эту карту некую теоретическую базу в статье, опубликованной в журнале «Экономические науки» (входит в список ВАК). В ней он предложил довольно странный алгоритм решения исторической проблемы заселения русскими Нового Света, указав в аннотации: «В настоящей статье предпринята авторская попытка реконструкции территории Русской Америки, а также процесса поселенческой экспансии русского пушного бизнеса в Северной Америке в случае, если бы последний не был в 1799 г. слит в монопольную акционерную Российско-Американскую пушную компанию, а продвижение пятна постоянных русских поселений по Северной Америке продолжилось на восток и на юг по северо-западному побережью с той же скоростью, с которой оно продвигалось на восток от Камчатки по 1799 г.» [15, с. 7]. По мнению профессора Лебедева, ссылающегося на при этом на монографию С. Б. Окуня [16], если бы освоением Америки продолжали заниматься отдельные частные компании, а не единая монопольная Российско-Американская компания (РАК), то грандиозный план царского правительства по превращению северной части Тихого океана во внутренние воды России был бы завершен уже к 1818 г. При этом территория Русской Америки охватывала бы не только Аляску и Алеутские острова, но и территорию современной канадской провинции Юкон, западную часть Британской Колумбии (Новая Каледония), Орегона (включая штат Вашингтон) и северную часть Калифорнии. Продвижение русских на новые земли К. Н. Лебедев исчисляет простой формулой: от года основания одного русского поселения

до основания другого, а потом измеряет расстояние между ними и делит его на количество прошедших лет. Соответственно, согласно формуле Лебедева, Сибирь (от Урала до Камчатки) русские осваивали со скоростью $0,85^\circ$ в год, а Америку и того быстрее — $1,04^\circ$ в год, считая с окончания в 1742 г. экспедиции Витуса Беринга, открывшей Юго-Восточную Аляску и цепь Алеутских островов, и до 1795 г., когда русские основали поселение Якутат на материковом берегу (на самом деле это поселение было основано в 1796). «Если бы распространение полосы русских поселений в 1799 г. продолжилось на восток с прежней скоростью 1° в год, — пишет К. Н. Лебедев, — то она достигла бы самой дальней части восточной границы территории Юкон в 1810 г. ($1799 + ((135 - 124) / 1)$). А восточной границы Новой Каледонии, находящейся на севере на 120-м меридиане, эта полоса достигла бы в 1814 г. ($1799 + ((135 - 120) / 1)$). [...] Двигаясь на юг, русские поселения должны были достигнуть 54-й пар., т. е. ее южной границы [современной Аляски. — А. Г.], в 1802 г. ($1799 + ((57 - 54) / 1)$). Таким образом, в 1802 г. Россия заселила бы Новую Каледонию, по крайней мере, ее прибрежную часть» [15, с. 11].

Фантазируя далее подобным образом, профессор Лебедев всерьез полагает, что русские, двигаясь в соответствии с его исчислениями, уже к 1814 г. захватили бы все западное побережье Северной Америки до 42° с. ш., дойдя до границы между Орегоном и Калифорнией, параллельно осваивая глубины материка (современные штаты Орегон и Айдахо), а к 1818 г. вышли бы к 38° с. ш. и обосновались бы в районе залива Сан-Франциско в Калифорнии. Однако этому не суждено было сбыться, поскольку помешала система организации Российско-Американской компании [15, с. 13]. К сожалению, профессор К. Н. Лебедев плохо представляет себе реалии Русской Америки. Дело в том, до 1835 г. колонии империи в Новом Свете официально вообще не имели постоянного русского населения, а в среднегодовая численность выходцев из метрополии до 1867 г., когда Аляска была продана США, составляла всего 550 человек [17, с. 179]. В этой связи совершенно риторическим представляется вопрос о возможности освоения русскими гигантских территорий всего Дальнего Запада Канады и США даже не учитывая потенциальное сопротивление местных индейцев и противодействие со стороны Великобритании и США.

Надо сказать, что территориальная проблема российских владений в Америке в стиле альтернативной истории всплывала и ранее. Так, в 2020 г. адъюнкт Восточно-Сибирского института МВД России Елена Степанова в своей короткой статье, изданной в журнале «Научный дайджест Восточно-Сибирского института МВД России», писала: «С начала XVIII века русские купцы активно проводили колонизацию Северной Америки, основывали постоянные русские поселения на Аляске, Алеутских островах, на территориях современных провинций Юкон, Британской Колумбии, американских штатах Вашингтон, Орегон, Калифорния, которые постепенно были юридически оформле-

ны» [18, с. 88]. Если бы это было так, России в 1867 г. пришлось продавать США не Аляску, а огромные территории всей западной части Северной Америки. И, кстати, каким образом русские купцы могли активно проводить колонизацию Америки с начала XVIII в., если Аляска была официально открыта только в 1741 г. экспедицией Витуса Беринга?

Как видим, альтернативный взгляд на историю Аляски порой получает отражение в казалось бы сугубо научных произведениях. Что же касается еще одного направления псевдоистории, а именно, фолк-истории, то у ее истоков находился небезызвестный профессор ЛГУ Лев Гумилёв с его теорией пассионарного этногенеза, получившей большую известность в нашей стране в начале-середине 1990-х гг. Впрочем, его идеи и произведения сохраняют свою популярность вплоть до настоящего времени [19], [20], [21]. Сама концепция Гумилёва вызывает крайнее недоумение: согласно его взглядам, из космоса на Землю идет некое излучение, которое вызывает мутации и появление так называемых «пассионариев». Они якобы обладают способностью поглощать больше энергии из окружающей среды, чем остальные, и благодаря этому устраивают перевороты, войны, революции, переселения, вводят новую веру и т. д. Конкретные примеры пассионариев, которые приводит Гумилёв в своей главной книге «Этногенез и биосфера Земли» — Александр Македонский, Жанна Д'Арк, Наполеон и прочие известные исторические персонажи [22, с. 263–271].

Теория Гумилёва уже неоднократно была объектом критики со стороны серьезных ученых и нет смысла останавливаться на ней подробно — см. [23], [24], [25]. Отмечу только, что теоретическая эклектика и антинаучность сочетаются у Л. Н. Гумилёва с пренебрежением к историческим фактам, которые касаются Аляски, ее истории и этнографии. Так, он пишет, что у индейцев тлинкитов, обитающих в Юго-Восточной Аляске, классовые отношения были развиты лучше, чем у ацтеков в Мексике. Это совершенно абсурдное утверждение. Причем сам же Гумилёв отмечал, что у тлинкитов было примитивное присваивающее хозяйство (охота и рыболовство), в то время как ацтеки смогли создать высокоразвитую земледельческую цивилизацию, строили каменные пирамиды и основали обширную империю, а потому имели гораздо более высокий уровень общественных отношений. Да, у тлинкитов существовало патриархальное рабство, но рабов у них было значительно меньше 30% и рабовладельческим их общество не было, как его трактует Гумилёв. По его же словам рабов невозможно было использовать в морском промысле, т. е. они не были основной производительной силой общества, а потому их убивали при обрядах инициации (это совсем не так: их отпускали на волю [см. 26, с. 64–65]). Опять же по нелепому утверждению Гумилёва иннуиты (эскимосы), распространились из Океании (!) и отогнали индейцев до южной границы Канады, то есть до 49-й параллели (!). Наконец, Гумилёв сообщал, что русские, продвигаясь в Новый Свет, смогли заручиться поддержкой алеутов и эскимосов, но несмотря на это, не по-

ладили с индейцами Аляски и Калифорнии, а потому не смогли там закрепиться [22, с. 190–191, 197–198, 314, 414]. Не буду утомлять читателя критикой этого целиком ложного псевдоисторического пассажа.

Здесь можно добавить, что если Л. Н. Гумилёв все же считался профессиональным историком, имел ученые степени и формально относился к академической науке, то многие представители фолк-истории обычно из числа журналистов и писателей, нимало не смущаясь и зачастую с крайним апломбом берутся «исследовать» те или иные исторические проблемы нередко с позиций негационизма (вид исторического ревизионизма, при котором «новая» концепция строится на отрицании и/или игнорировании твёрдо установленных наукой фактов). Причем дилетантские рассуждения таких самостийных «историков» с упором на бытовую логику порой дополняются дремучим национализмом. В качестве иллюстрации можно привести книгу писателя и бывшего сотрудника журнала «Мурзилка» Сергея Кремлёва (Брезкуна) о Русской Америке [27]. Конечно, всерьез воспринимать и анализировать подобную литературу вряд ли стоит. Тем не менее, творения авторов фолк-истории выходят, как правило, довольно крупными тиражами по факту занимаясь массовой пропагандой псевдонаучных взглядов.

Если жанры альтернативной истории и фолк-истории можно однозначно причислить к псевдонауке, то сюда же, наверное, стоит отнести также работы историков и иных специалистов, написанные на методологической основе ложных теорий и концепций. К ним относится, например, теория цивилизаций, у истоков которой стояли наш отечественный философ Николай Данилевский и английский мыслитель Арнольд Тойнби. Эта теория получила значительную популярность у нас в стране с начала 2000-х гг., частично сохранив свои позиции вплоть до сегодняшнего дня. О научном уровне теории цивилизаций в интерпретации ее местных приверженцев можно судить, например, по статье, опубликованной в журнале ВАК «Мировая экономика и международные отношения» в 2008 г. В ней речь шла о цивилизационной специфике Латинской Америки и России — привожу дословно один из абзацев: «Конечно, возможно множество соображений или попросту эмоциональных воздыханий по поводу драматических судеб «зависимого развития», когда основные векторы и вопросники исторического движения задаются и формулируются для большинства человечества извне — из ареалов и культур (и шире) из цивилизационной зоны Северной Атлантики. Это было известно еще и Гердеру, и Гегелю, и Марксу. Но изучение источников по конкретной истории Латинской Америки и России наводит на мысль не только о творческой адаптации или отторжения со стороны низовых или сугубо традиционных массивов или слоев, но и о тяжелых интеллигентских и плебейско-городских неврозах, провоцирующих нетерпение, «виоленсию» и «расколы», внедрение в общественную жизнь и психологию головных конструкций с их явным недостатком наблюдательности и внимания к жизни подлинной» [28, с. 109].

После чтения подобных пассажей у меня складывается стойкое убеждение, что вся теория цивилизаций есть не что иное, «как внедрение в общественную жизнь и психологию головных конструкций с их явным недостатком наблюдательности и внимания к жизни подлинной». Для полноты картины добавлю отрывок из официального приглашения для участия в научной конференции в Тюмени, организованной местным филиалом ВШЭ в 2021 г. по проблемам Арктики, включая Аляску. Приглашение составлено в лучших традициях теории цивилизаций, цитирую: «Концептуальные рамки глобальной истории очерчивают Арктику в связанности макрорегионов, насыщают исторический анализ различными субъектами и усложняют картину пересекающимися территориальностями. В глобальной истории инфраструктурные и технологические сети, объединяющие культуры и сообщества Арктики, переосмысляются в потоки и сопряжения акторов как посредников “стабильного” в дискретных иерархиях. Арктическая ретроспектива позволяет ставить эксперименты с дефинициями пространства и искать альтернативные мизансцены исторических событий и персонажей. Глобальная история масштабирует прошлое в многообразии взаимосвязанных макропроцессов и индивидуальных траекторий в описании арктического мира». Вот такой вот замечательный псевдонаучный новояз, под стать самой теории цивилизаций. Тем не менее, так называемый «цивилизационный подход» иногда используется при написании научных трудов по истории Русской Америки, хотя и без свойственной этой теории словесной эквилибристики [29, с. 10].

За рубежом тоже периодически появляются довольно экзотические теоретические концепции, типа «конца истории» американского политолога Фрэнсиса Фукуямы [30], но они пока не получили отражения в аляскинской историографии за исключением так называемой исторической имагологии (от лат. *imago* — изображение, образ), вошедшей в моду на Западе в начале 2000-х гг. Энтузиасты этой теории изучают не саму историю, а отражение исторических реалий в сознании современников в виде неких «образов» (имиджей). Одним из сторонников имагологии выступила немецкая исследовательница Мартина Винклер, которая, в частности, попыталась обосновать уход русских с Аляски изменениями в их географических восприятиях и образах [31, с. 51]. Однако ее тезис недоказуем по одной простой причине: опросить участников секретного совещания у Александра II 16 декабря 1866 г., когда было принято решение продать русские колонии в Новом Свете, не представляется возможным, а в документах и источниках, касающихся продажи Аляски США, о «географических образах» ничего не сказано. Совершенно очевидно, что государственные деятели, принимавшие решение об уступке Русской Америки, не задумывались ни о каких «ментальных картах» и «географических образах»: ими двигали конкретные соображения, стратегические оценки и личные интересы [32]. Поэтому по большому счету историческая имагология выглядит как псевдонаучная спекуляция, если ее использовать для изучения

конкретных исторических событий, а не представлений о них. Здесь уместно отметить, что в целом на Западе среди историков доминируют не подобные маргинальные концепции, а исторический позитивизм, с его добротной фактографией и традиционным недоверием к теоретическим построениям.

У нас элементы исторической имагологии попытался использовать молодой исследователь Антон Панов в своей кандидатской диссертации (2020), куда он включил раздел об «образах индейцев» Аляски начала XIX в. Но поскольку начинающий специалист совершенно не разобрался в этнических особенностях местных народов, то он постоянно путает индейцев, алеутов и эскимосов, в результате чего зачастую получается полная нелепица [33, с. 216–221]. То же самое можно сказать и о некоторых исторических эпизодах, имевших место в Русской Америке, в изложении А. С. Панова. Так, он пишет: «В августе 1805 г. на Ситке [остров Баранова. — А. Г.] произошла очередная стычка между русскими промышленниками и вооруженными огнестрельным оружием индейцами. В числе них было трое матросов из Соединенных Штатов. По словам морского офицера [Юрия Лисянского. — А. Г.], “Оставив свои суда, они сперва поступили на службу в Компанию [РАК. — А. Г.], а потом перешли к нашим неприятелям. Эти вероломные бросали зажженные смоляные пыжи на кровлю верхнего строения, зная, что там хранился порох и сера. Все здание в три часа превратилось в пепел”» [33, с. 231]. На самом деле описанное Ю. Ф. Лисянским столкновение с индейцами тлинкитами относится не к августу 1805, а к июню 1802 г., когда те захватили Михайловскую крепость на острове Баранова при поддержке американских матросов [34, с. 209].

Возвращаясь к проблеме псевдонауки в целом, можно отметить, что использование ее данных может быть сознательным или неосознанным. Последнее обычно связано со слабым знанием источников и литературы, а также работ других ученых. При этом нельзя путать отдельные ошибки исследователя и псевдонауку. Ошибки совершают все. Их не совершают только те, кто ничего не делает. Тем не менее, когда количество совершенно очевидных ляпов переходит все разумные границы, и они постоянно тиражируются, то научный текст фактически становится псевдонаучным (по крайней мере, местами), так как несет в себе искаженную информацию, далекую от исторической действительности, а порой и от элементарной логики. Например, главный научный сотрудник ИВИ РАН доктор исторических наук Александр Петров в своих статьях неоднократно повторял и повторяет ряд довольно странных идей. Так, еще в 2011 г. в журнале «Вестник Российской Академии наук» он писал вместе со своими соавторами: «Наследие Русской Америки как историко-культурный феномен мы предлагаем рассматривать в разных аспектах. В узком смысле — это Аляска, группы Алеутских островов, поселения в Калифорнии, на Гавайских, Курильских и Командорских островах. Это район деятельности Российско-американской компании, управлявшей данными территориями в 1799–1867 гг. В широком смысле мы

понимаем Русскую Америку как Новый Свет, новые рубежи в сознании наших предков. «Америка» — термин, который обозначает не столько континент, сколько новую, неизвестную землю, границу. Только в первой половине XIX в. из России отправилось более 50 кругосветных экспедиций. Они составили гордость отечественного флота, привели к качественным изменениям в науке, ведь было сделано немало крупных географических открытий. Важно подчеркнуть, что конечной целью практически всех экспедиций была Аляска, а снаряжены они были на средства Российско-американской компании (РАК). Без понимания этого фактора и должной оценки финансово-хозяйственной деятельности РАК в России и за её пределами крайне сложно составить «русский глобус» и изучать российское наследие за рубежом. Поэтому в широком смысле под Русской Америкой мы подразумеваем страны и регионы, которые посетили участники российских кругосветных экспедиций» [35, с. 1090]. Затем почти теми же словами А. Ю. Петров вновь и вновь повторял одно и то же, наверное, в десятке своих работ: «В широком смысле мы понимаем Русскую Америку как новые рубежи в сознании первопроходцев» и далее все то же самое, что и в цитате выше — см. некоторые публикации: [36, с. 180] [37, с. 104] [38, с. 1128–1129].

Прокомментирую высказанные А. Ю. Петровым и его коллегами тезисы. Прежде всего, совершенно непонятно, как Русская Америка могла стать рубежом в сознании наших предков-первопроходцев. Между чем и чем пролегал этот рубеж в разуме людей, живших несколько веков назад? И с помощью каких научных методов главный научный сотрудник ведущего академического института смог выявить эти самые «рубежи» в сознании давно почивших первопроходцев? И, конечно, у него или при помощи профессиональных психиатров хотелось бы подробнее узнать, каким образом эти таинственные психические явления («рубежи») представляют историю и наследие Русской Америки в широком смысле слова?

Далее, А. Ю. Петров, натягивая Русскую Америку с помощью отечественных кругосветных экспедиций на весь Земной шар, словно сову на глобус, фактически трансформирует понятие «Русская Америка» (в широком смысле) из «новых рубежей в сознании первопроходцев» в чисто материальные географические объекты — страны и территории, «которые посетили участники российских кругосветных экспедиций». Поскольку в ходе этих дальних морских походов была открыта Антарктида (1820), то и она, согласно Петрову, должна обозначаться как «Русская Америка». Вам не кажется это достаточно странным? Здесь попутно стоит заметить, что не все экспедиции снаряжались на средства Российско-Американской компании. Некоторые были посланы в заграничные плавания Морским министерством, например, военные шлюпы «Диана» и «Камчатка», которыми командовал знаменитый мореплаватель Василий Михайлович Головнин [39]. Полагаю, также, что для изучения русского наследия за рубежом (предположим, в Германии или Франции) вовсе необязательно детально

знать русские кругосветные экспедиции и финансово-хозяйственную деятельность РАК, на чем настаивает профессор А. Ю. Петров.

Приведенный пример дает представление о том, как мало по малу происходит созидание псевдонауки на страницах современных академических изданий, так сказать, на микроуровне. Вместе с тем сознательное использование заведомо ложных данных обычно связано с желанием автора или авторов прославиться любым способом, получить от властей какие-либо преференции, гранты, отдать дань научной моде и т. д. С другой стороны, лженаучные данные и концепции часто поддерживаются и культивируются со стороны государства, если отвечают его текущим политическим и идеологическим интересам. Характерный пример дает наша до- и послевоенная историография, связанная с освоением Сибири и Русской Америки, о чем мне уже неоднократно приходилось высказываться на страницах научных работ. В зависимости от политической конъюнктуры трактовка одних и тех же событий могла носить прямо противоположный характер. Так, для довоенного периода советской историографии был характерен «обличительный подход» при рассмотрении колониальной практики царизма (на Кавказе, в Средней Азии, в Сибири), бескомпромиссное разоблачение жестокого гнета русской колонизации в отношении коренного населения. Острие критики было прямо или косвенно направлено против официальной точки зрения на эти проблемы, господствовавшей в российской дореволюционной историографии, против концепций «дворянских» и «буржуазных» историков, в большинстве своем оправдывавших колониальную экспансию Российской империи. В отношении Аляски этот подход проявился наиболее ярко в известной монографии профессора С. Б. Окуня «Российско-американская компания» [16]. Автор в целом довольно отрицательно оценивал русскую колонизацию Америки, которая, по его мнению, была порождением реакционного царского режима и нарождавшейся хищнической буржуазии. Хотя определенная доля истины в рассуждениях профессора Окуня, безусловно, была, однако односторонний подход, упор лишь на негативные стороны русской колонизации вряд ли правомерен.

Для послевоенного времени характерна уже другая картина. Сама победа СССР во Второй Мировой войне была достигнута в значительной мере благодаря мощному национально-патриотическому подъему народа. Партийно-государственные власти страны стали охотно эксплуатировать этот фактор для укрепления своего пошатнувшегося в годы войны авторитета, для чего обратились к славным страницам отечественной истории, национальным святыням и великорусскому патриотизму. С другой стороны, в послевоенный период наблюдается бурный рост национально-освободительного движения в колониях и полуколониях европейских государств, которое поддерживал и использовал СССР для расширения своего геополитического и идеологического влияния. Наконец, в это же время начинается глобальное противостояние между Советским Союзом и США. Все эти новые факторы

не могли не сказаться на развитии внешней и внутренней политики страны. Официальные власти СССР сделали ставку на «русский патриотизм», а также старались отмежеваться от колониального прошлого России (поскольку здесь напрашивались определенные параллели) и одновременно всячески дискредитировать «американский империализм». Именно в послевоенный период появляется и укрепляется в советской историографии концепция о особой «прогрессивности» освоения русскими Аляски, «демократическом» составе колонистов, дружественных взаимоотношениях между русскими и туземцами. Русская колонизация провозглашается более гуманной в отношении коренного населения, чем испанская или английская, а само слово «колонизация» с приставкой «русская» почти исчезает из научного оборота и заменяется нейтральным термином «освоение» [40, с. 165] [41, с. 29, 33–34] [42, с. 51] [43, с. 55]. Восстания туземцев Аляски, их конфликты с русскими либо замалчиваются, либо объясняются подстрекательствами иностранцев. Сейчас, кстати, могут наблюдать ползучее возрождение этой концепции [44, с. 92–93].

Вполне естественно, что «обличительный подход» к русской колонизации Аляски и, наоборот, идея о ее особой прогрессивности и гуманности выступают по сути проявлениями псевдонауки. Причем, чтобы практиковать псевдонаучную историю вовсе необязательно искажать источники или выдумывать какие-то новые факты, достаточно просто фильтровать уже имеющиеся, отсекая все, не подходящие для какой-либо концепции или точки зрения. В результате получается односторонняя история, реально сфальсифицированная, но опирающаяся вроде бы на достоверный фактический материал. Созданное таким способом историческое исследование может формально выглядеть очень впечатляюще, но в действительности мы будем иметь дело с псевдонаукой.

Подводя общий итог, следует подчеркнуть необходимость разоблачать псевдонауку, которая фигурирует как на микро-, так и на макроуровне (в виде различных псевдонаучных теорий или методологических подходов). Настоящая наука призвана бороться с искажением представлений об объективной реальности, исправляя ранее допущенные оплошности и неточности, а также не допускать манипуляции сознанием обычных людей, которым вместо выверенных наукой данных зачастую подкидывают ложную, якобы «научную» информацию и сфальсифицированные факты, что в конечном счете дискредитирует саму науку.

Список литературы

1. Наука и псевдонаука // Антропологический форум. 2013. № 18. С. 11–140.
2. Псевдонаука. Материал из Википедии — свободной энциклопедии. URL: <https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%9F%D1%81%D0%B5%D0%B2%D0%B4%D0%BE%D0%BD%D0%B0%D1%83%D0%BA%D0%B0> (дата обращения: 14.05.2022).
3. *Дормэн С.* Fox News (США): власти Орегона призывают преподавателей пройти курсы, призванные покон-

чить с «расизмом в математике». URL: <https://inosmi.ru/social/20210223/249194508.html> (дата обращения: 05.01.2022).

4. *Гринёв А. В.* История и историческая память как жертвы политкорректности (по материалам интернет-портала Ин °СМИ) // Клио. 2022. № 4. С. 44–56.
5. *Фоменко А. Т.* Троянская война в Средневековье. М.: АСТ, Астрель, 2007. 384 с.
6. *Носовский Г. В., Фоменко А. Т.* Раскол империи: от Грозного-Нерона до Михаила Романова-Домициана. М.: АСТ, 2010. 704 с.
7. *Носовский Г. В., Фоменко А. Т.* Завоевание Америки Ермаком-Кортесом и мятеж реформации глазами «древних» греков. М.: АСТ, 2009. 1230 с.
8. *Кудряшов К.* Землица-Алясочка. Что было бы, останься Аляска русской // Аргументы и факты. 18.10.2017. URL: https://aif.ru/society/history/zemlica-alyasochka_chno_bylo_by_ostansya_alyaska_russkoj (дата обращения: 24.04.2022).
9. *Гринёв А. В.* Золото Русской Америки: Несостоявшийся Клондайк // Американский ежегодник 2001. М.: Наука, 2003. С. 138–161.
10. *Гринёв А. В.* Великий князь Константин Николаевич и продажа Аляски (к 175-летию юбилею великого князя Константина Николаевича) // Петербургская историческая школа. СПб.: Нестор, 2004. Вып. 3. С. 157–179.
11. *Болховитинов Н. Н.* Русско-американские отношения и продажа Аляски. 1834–1867. М.: Наука, 1990. 358 с.
12. Аляска (Русская Америка) // Альтернативная история. URL: [https://althistory.fandom.com/ru/wiki/%D0%90%D0%BB%D1%8F%D1%81%D0%BA%D0%B0_\(%D0%A0%D1%83%D1%81%D1%81%D0%BA%D0%B0%D1%8F_%D0%90%D0%BC%D0%B5%D1%80%D0%B8%D0%BA%D0%B0\)](https://althistory.fandom.com/ru/wiki/%D0%90%D0%BB%D1%8F%D1%81%D0%BA%D0%B0_(%D0%A0%D1%83%D1%81%D1%81%D0%BA%D0%B0%D1%8F_%D0%90%D0%BC%D0%B5%D1%80%D0%B8%D0%BA%D0%B0)) (дата обращения: 30.03.2022).
13. *Odinokiю (ник).* Пушная торговля на Тихоокеанском севере и отношения с «бостонцами». URL: <https://odynokiю.livejournal.com/798754.html> (дата обращения: 08.04.22).
14. Governorates of Alaska (Russian America) // Alternative History. URL: [https://althistory.fandom.com/wiki/Governorates_of_Alaska_\(Russian_America\)](https://althistory.fandom.com/wiki/Governorates_of_Alaska_(Russian_America)) (дата обращения: 14.05.2022).
15. *Лебедев К. Н.* Провал проекта «Русская Америка» и зависимость поселенческой активности русского колониального пушного бизнеса от формы собственности // Экономические науки. 2021. № 9. С. 7–15.
16. *Окунь С. Б.* Российско-Американская компания. М.-Л.: Гос. соц.-экон. изд-во, 1939. 259 с.
17. *Федорова С. Г.* Русское население Аляски и Калифорнии. Конец XVIII века — 1867 г. М.: Наука, 1971. 271 с.
18. *Степанова Е. Е.* Российские североамериканские владения, их историко-правовое значение // Научный дайджест Восточно-Сибирского института МВД России. 2020. № 5. С. 88–91.
19. *Садыков Е., Мичурин В. А., Аманжол А. Н.* Лев Гумилёв. Энциклопедия. М.: Художественная литература, 2013. 728 с.
20. *Басаева Е. К., Каменецкий Е. С., Хосаева З. Х.* К вопросу о модели этногенеза Льва Гумилёва // Вестник Владикавказского научного центра. 2015. № 2. С. 21–23.
21. *Семёнов В. М.* Концепция этногенеза Л. Гумилёва в стихах // Диалог. 2020. № 1. С. 19–27.
22. *Гумилёв Л. Н.* Этногенез и биосфера Земли. М.: ТОО «Мишель и Ко», 1993. 503 с.
23. *Козлов В. И.* Пути околоэтнической пассионарности. (О концепции этноса и этногенеза, предложенной Л. Н. Гумилевым) // Советская этнография. 1990. № 4. С. 94–110.

24. Шницерман В. А., Панарин С. А. Лев Николаевич Гумилев: основатель этнологии? // Вестник Евразии. 2000. № 3. С. 5–37.
25. Кореняко В. А. К критике концепции Л. Н. Гумилёва // Этнографическое обозрение. 2006. № 3. С. 22–35.
26. Аверкиева Ю. П. К истории общественного строя у индейцев северо-западного побережья Северной Америки (род и потlach у тлинкитов, хайда и цимшиан) // Труды Института этнографии. М.: Изд. АН СССР, 1960. Т. LVIII. С. 5–136.
27. Кремлёв (Брезкун) С. Т. Русская Америка. Слава и боль русской истории. М.: Эксмо, 2017. 928 с.
28. Рашковский Е. Б. Латинская Америка и Россия: цивилизационные параллели // Мировая экономика и международные отношения. 2008. № 2. С. 104–110.
29. Капалин Г. М. (Климент, митрополит). Русская православная церковь и освоение Тихоокеанского Севера в XVIII–XIX вв. (по материалам Аляски): Автореф. дис. д-ра ист. наук. — М., 2014. — 37 с.
30. Фукуяма Ф. Конец истории и последний человек. М.: АСТ, 2015. 576 с.
31. Winkler M. Another America: Russian Mental Discoveries of the North-West Pacific Region in the Eighteenth and Early Nineteenth Centuries // Journal of Global History. 2012. No. 7. pp. 27–51.
32. Гринёв А. В. Российский политаризм как главная причина продажи Аляски // Acta Slavica Iaponica. 2006. Т. XXIII. С. 171–202.
33. Панов А. С. Россия и США в последней четверти XVIII — первой трети XIX вв.: опыт взаимных репрезентаций: дис. канд. ист. наук. — М., 2020. — 269 с.
34. Лисянский Ю. Ф. Путешествие вокруг света на корабле «Нева» в 1803–1806 годах / Ред. и вступ. ст. Н. В. Дмитришко. М.: Гос. изд-во геогр. лит., 1947. 291 с.
35. Петров А. Ю., митрополит Климент (Капалин), Малахов М. Г., Ермолаев А. Н., Савельев И. В. История и наследие Русской Америки // Вестник Российской Академии наук. 2011. Т. 81. № 12. С. 1090–1100.
36. Петров А. Ю. Переосмысление и новые ориентиры в изучении истории и наследия Русской Америки // Вестник МГЛУ. 2013. Вып. 24. С. 179–189.
37. Петров А. Ю. Уступка Аляски: дискуссионные вопросы российско-американской сделки 150-летней давности // Новый исторический вестник. 2017. № 2. С. 103–120.
38. Петров А. Ю. Новые документы по истории Русской Америки в зарубежных архивах // Вестник Российской Академии наук. 2019. Т. 89. № 11. С. 1128–1136.
39. Головин В. М. Сочинения. Путешествие на шлюпе «Диана» из Кронштадта в Камчатку, совершенное в 1807, 1808 и 1809 гг. В плену у японцев в 1811, 1812 и 1813 гг. Путешествие вокруг света на шлюпе «Камчатка» в 1817, 1818 и 1819 гг. С приложением описания примечательнейших кораблекрушений, в разные времена претерпленных русскими мореплавателями / ред. и прим. И. П. Магидовича. М.-Л.: Изд-во Главсевморпути, 1949. 504 с.
40. Ефимов А. В. Из истории великих русских географических открытий. М.: Наука, 1971. 300 с.
41. Алексеев А. И. Освоение русскими людьми Дальнего Востока и Русской Америки. М.: Наука, 1982. 286 с.
42. Ляпунова Р. Г. Алеуты. Очерки этнической истории. Л.: Наука, 1987. 227 с.
43. Аранат Г. А. Судьбы Русской Америки // США: экономика, политика, идеология. 1997. № 11. С. 52–63.
44. Фугина О. А. Освоение русскими Северной Америки: возникновение русско-американских культурных связей // Вестник МГУКИ. 2017. № 3. С. 86–95.

A. V. Grinev

Peter the Great St. Petersburg Polytechnic University
195251 Russia, St. Petersburg, ul. Polytechnicheskaya, 29

SOME REFLECTIONS ON PSEUDOSCIENCE IN THE CONTEXT OF HISTORY AND ETHNOGRAPHY OF ALASKA

The article is devoted to the analysis of manifestations of pseudoscience, including such areas as folk history and alternative history, in the context of the history and ethnography of Russian America. The author also lists various theories and concepts that have nothing to do with true science, as well as the replication of obviously erroneous, tendentious and one-sided information in scientific papers as manifestations of pseudoscience. The danger of pseudoscience and its manifestations lies in the fact that false data and falsified facts are presented as genuinely scientific and often end up on the pages of popular media and on Internet sites. The article emphasizes the need to expose pseudoscience, which manifests itself both at the micro- and macro levels (in the form of various pseudoscientific theories or methodological approaches), since it distorts ideas about objective reality, is used to manipulate the consciousness of ordinary people, and ultimately discredits the science itself.

Keywords: pseudoscience, history of Alaska, alternative history, folk history, theory of Lev. Gumilyov, theory of civilizations, imagology.

References:

1. Nauka i psevdonauka [Science and pseudoscience] // Anthropological forum. 2013. No. 18. pp. 11–140. (in Rus.)
2. Psevdonauka [Pseudoscience]. Wikipedia, the free encyclopedia. URL: <https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%9F%D1%81%D0%B5%D0%B2%D0%B4%D0%BE%D0%BD%D0%B0%D1%83%D0%BA%D0%B0> (accessed: 05/14/2022). (in Rus.)
3. Dorman S. Fox News (USA): vlasti Oregona prizyvayut prepodavatelei proyti kursy, prizvannye pokonchit' s «razismom v matematike» [Oregon Authorities Urge Educators to Take Courses to End «racism in math.»] — URL: <https://inosmi.ru/social/20210223/249194508.html> (accessed: 01/05/2022) (in Rus.).
4. Grinёv A. V. Istoriya i istoricheskaya pamyat' kak zhertvy politkorrektnosti (po materialam internet-portala InoSmi) [History and Historical Memory as Victims of Political Correctness (Based on the Internet Portal InoSmi)] // Klio. 2022. No. 4. pp. 44–56 (in Rus.).

5. Fomenko A. T. Troyanskaya voyna v Srednevekov'e [Trojan War in the Middle Ages]. M.: AST, Astrel', 2007. 384 p. (in Rus.).
6. Nosovskii G. V., Fomenko A. T. Raskol imperii: ot Groznogo-Nerona do Mikhaila Romanova-Domitiana [The Split of the Empire: From the Terrible-Nero to Mikhail Romanov-Domitian]. M.: AST, 2010. 704 p. (in Rus.).
7. Nosovskii G. V., Fomenko A. T. Zavoyevanie Ameriki Yermakom-Kortesom i myatezh reformatsii glazami «drevnikh» grekov [The Conquest of America by Ermak-Cortes and the Revolt of the Reformation through the Eyes of the «Ancient» Greeks]. M.: AST, 2009. 1230 p. (in Rus.).
8. Kudryashov K. Zemlitsa-Alyasochka. Chto bylo by, ostan'sya Alyaska russkoi [Zemlitsa-Alyasochka. What would happen if Alaska remained Russian] // Argumenty i fakty [Arguments and Facts]. 18.10.2017. URL: https://aif.ru/society/history/zemlitsa-alyasochka_chto_bylo_by_ostansya_alyaska_russkoy (accessed: 24/01/2022) (in Rus.).
9. Grinёv A. V. Zoloto Russkoi Ameriki: Nesostoyavshiy-sya Klondayk [Gold of Russian America: The Unfulfilled Klondike] // Amerikanskiy ezhegodnik 2001. M.: Nauka, 2003 pp. 138–161 (in Rus.).
10. Grinёv A. V. Velikiy knyaz' Konstantin Nikolayevich i prodazha Alyaski (k 175-letnemu yubileyu velikogo knyazya Konstantina Nikolayevicha) [Grand Duke Konstantin Nikolayevich and the Sale of Alaska (to the 175th Anniversary of Grand Duke Konstantin Nikolayevich)] // Peterburgskaya istoricheskaya shkola [Petersburg Historical School]. St. Petersburg: Nestor, 2004. Issue 3. pp. 157–179 (in Rus.).
11. Bolkhovitinov N. N. Russko-amerikanskiye otnosheniya i prodazha Alyaski. 1834–1867 [Russian-American relations and the sale of Alaska. 1834–1867]. M.: Nauka, 1990. 358 p. (in Rus.).
12. Alyaska (Russkaya Amerika) [Alaska (Russian America)] // Al'ternativnaya istoriya [Alternative history]. URL: [https://althistory.fandom.com/ru/wiki/%D0%90%D0%B-B%D1%8F%D1%81%D0%BA%D0%B0_\(%D0%A0%D1%83%D1%81%D1%81%D0%BA%D0%B0%D1%8F_%D0%90%D0%BC%D0%B5%D1%80%D0%B8%D0%BA%D0%B0\)](https://althistory.fandom.com/ru/wiki/%D0%90%D0%B-B%D1%8F%D1%81%D0%BA%D0%B0_(%D0%A0%D1%83%D1%81%D1%81%D0%BA%D0%B0%D1%8F_%D0%90%D0%BC%D0%B5%D1%80%D0%B8%D0%BA%D0%B0)) (accessed: 30/01/2022) (in Rus.).
13. Odinkiy (nik) Pushnaya trgovlya na Tikhookeanskom severe i otnosheniya s «bostontsami» [Fur Trade in the Pacific North and Relations with the «Bostonians»]. URL: <https://odnyokiy.livejournal.com/798754.html> (accessed: 08/04/22) (in Rus.).
14. Governorates of Alaska (Russian America) // Alternative History. URL: [https://althistory.fandom.com/wiki/Governorates_of_Alaska_\(Russian_America\)](https://althistory.fandom.com/wiki/Governorates_of_Alaska_(Russian_America)) (accessed: 14/05/2022).
15. Lebedev K. N. Proval proyekta «Russkaya Amerika» i zavisimost' poselencheskoi aktivnosti russkogo kolonial'nogo pushnogo biznesa ot formy sobstvennosti [The Failure of the «Russian America» Project and the Dependence of the Settlement Activity of the Russian Colonial Fur Business on the Form of Ownership] // Ekonomicheskiye nauki [Economic Sciences]. 2021. No. 9. pp. 7–15 (in Rus.).
16. Okun' S. B. Rossiysko-Amerikanskaya kompaniya [Russian-American Company]. M.-L.: Gos. sots.-ekon. izd-vo, 1939. 259 p. (in Rus.).
17. Fedorova S. G. Russkoe naselenie Alyaski i Kalifornii. Konets XVIII veka — 1867 g. [Russian Population of Alaska and California. The End of the 18th Century — 1867]. M.: Nauka, 1971. 271 p. (in Rus.).
18. Stepanova E. E. Rossiyskie severoamerikanskije vladeniya, ikh istoriko-pravovoye znachenije [Russian North American Possessions, Their Historical and Legal Significance] // Nauchnyi dayzhest Vostochno-Sibirskogo instituta MVD Rossii [Scientific Digest of the East Siberian Institute of the Ministry of Internal Affairs of Russia]. 2020. No. 5. pp. 88–91 (in Rus.).
19. Sadykov Ye., Michurin V. A., Amanzhol A. N. Lev Gumilev. Entsiklopediya. M.: Khudozhestvennaya literatura, 2013. 728 p. (in Rus.).
20. Basayeva E. K., Kamenetskii E. S., Khosayeva Z. Kh. K voprosu o modeli etnogeneza L'va Gumileva [To the question of Lev Gumilev's Model of Ethnogenesis] // Vestnik Vladikavkazskogo nauchnogo tsentra [Bulletin of the Vladikavkaz Scientific Center]. 2015. No. 2. pp. 21–23. (in Rus.).
21. Semenov V. M. Kontseptsiya etnogeneza L. Gumileva v stikhakh [The concept of Ethnogenesis of L. Gumilev in Verse] // Dialog. 2020. No. 1. pp. 19–27 (in Rus.).
22. Gumilev L. N. Etnogenez i biosfera Zemli [Ethnogenesis and Biosphere of the Earth]. M.: TOO «Mishel' i Ko», 1993. 503 p. (in Rus.).
23. Kozlov V. I. Puti okoloetnicheskoi passionarnosti (o kontseptsii etnosa i etnogeneza, predlozhennoy L. N. Gumilevyem) [Ways of Near-Ethnic Passionarity. (On the Concept of Ethnos and Ethnogenesis Proposed by L. N. Gumilyov)] // Sovetskaya etnografiya [Soviet Ethnography]. 1990. No. 4. pp. 94–110. (in Rus.).
24. Shnirel'man V. A., Panarin S. A. Lev Nikolaevich Gumilev: osnovatel' etnologii? [Lev Nikolaevich Gumilev: Founder of Ethnology?] // Vestnik Evrazii [Bulletin of Eurasia]. 2000. No. 3. pp. 5–37. (in Rus.).
25. Korenyako V. A. K kritike kontseptsii L. N. Gumileva [To the criticism of L. N. Gumilev] // Etnograficheskoe obozrenie [Ethnographic Review]. 2006. No. 3. pp. 22–35. (in Rus.).
26. Averkieva Yu. P. K istorii obshchestvennogo stroya u indey-sev severo-zapadnogo poberezh'ya Severnoy Ameriki (rod i potlach u tlinkitov, khayda i tsimshian) [On the History of the Social System among the Indians of the Northwestern Coast of North America (Clan and Potlatch among the Tlingit, Haida and Tsimshian)] // Trudy Instituta etnografii [Proceedings of the Institute of Ethnography]. M.: Izd. AN SSSR, 1960. V. LVIII. pp. 5–136. (in Rus.).
27. Kremlev (Brezkun) S. T. Russkaya Amerika. Slava i bol' russkoy istorii [Russian America. Glory and Pain of Russian History]. M.: Eksmo, 2017. 928 p. (in Rus.).
28. Rashkovskii E. B. Latinskaya Amerika i Rossiya: tsivilizatsionnye paralleli [Latin America and Russia: civilizational parallels] // Mirovaya ekonomika i mezhdunarodnyye otnosheniya [World Economy and International Relations]. 2008. No. 2. pp. 104–110 (in Rus.).
29. Kapalin G. M. (Kliment, mitropolit). Russkaya pravoslavnaya tserkov' i osvoyeniye Tikhookeanskogo Severa v XVIII–XIX vv. (po materialam Alyaski): Avtoref. dis. D-ra ist. Nauk [Russian Orthodox Church and the Development of the Pacific North in the XVIII–XIX centuries. (Based on Materials from Alaska): Abstract Dis. Doct. Hist. Sciences]. — M.: 2014. — 37 p. (in Rus.).
30. Fukuyama F. Konets istorii i poslednii chelovek [The End of History and the Last Man]. M.: AST, 2015. 576 p. (in Rus.).
31. Winkler M. Another America: Russian Mental Discoveries of the North-West Pacific Region in the Eighteenth and Early Nineteenth Centuries // Journal of Global History. 2012. No. 7. pp. 27–51.
32. Grinёv A. V. Rossiyskii politarizm kak glavnaya prichina prodazhi Alyaski [Russian Politarism as the Main Reason for the Sale of Alaska] // Acta Slavica Iaponica. 2006. V. XXIII. pp. 171–202 (in Rus.).

33. Panov A. S. Rossiya i SSHA v posledney chetverti XVIII — pervoy treti XIX vv.: opyt vzaimnykh reprezentatsii: Dis... kand. ist. nauk [Russia and the USA in the Last Quarter of the 18th — the First Third of the 19th Centuries: The Experience of Mutual Representations: Abstract Dis. Doc-ra Hist. Sciences]. — М., 2020. — 269 p. (in Rus.).
34. Lisyanskiy Yu. F. Puteshestvie vokrug sveta na korable «Neva» v 1803–1806 godakh / Red. i vstup. st. N. V. Dmitrashko [Journey around the World on the Ship «Neva» in 1803–1806 / Ed. and intro. art. N. V. Dmitrashko]. М.: Gos. izd-vo geogr. lit., 1947. 291 p. (in Rus.).
35. Petrov A. Yu., Mitropolit Kliment (Kapalin), Malakhov M. G., Yermolaev A. N., Savel'yev I. V. Istoriya i nasledie Russkoi Ameriki [History and Heritage of Russian America] // Vestnik Rossiiskoi Akademii nauk [Herald of the Russian Academy of Science]. 2011. V. 81. No. 12. pp. 1090–1100. (in Rus.).
36. Petrov A. Yu. Pereosmyslenie i novye orientiry v izuchenii istorii i naslediya Russkoi Ameriki [Rethinking and New Guidelines in the Study of the History and Heritage of Russian America] // Vestnik MGLU [Bulletin of MGLU]. 2013. Issue 24. pp. 179–189 (in Rus.).
37. Petrov A. Yu. Ustupka Alyaski: diskussionnye voprosy rossiysko-amerikanskoi sdelki 150 letnei davnosti [Alaska Cession: Debating Issues of the Russian-American Deal 150 Years Ago] // Novyi istoricheskii vestnik [New Historical Bulletin]. 2017. No. 2. pp. 103–120 (in Rus.).
38. Petrov A. Yu. Novye dokumenty po istorii Russkoi Ameriki v zarubezhnykh arkhivakh [New Documents on the History of Russian America in Foreign Archives] // Vestnik Rossiyskoy Akademii nauk [Herald of the Russian Academy of Science]. 2019. V. 89. № 11. pp. 1128–1136 (in Rus.).
39. Golovnin V. M. Sochineniya. Puteshestvie na shlyupe «Diana» iz Kronshtadta v Kamchatku, sovershennoe v 1807, 1808 i 1809 gg. V plenu u yapontsev v 1811, 1812 i 1813 gg. Puteshestvie vokrug sveta na shlyupe «Kamchatka» v 1817, 1818 i 1819 gg. S prilozheniem opisaniya primchatel'neyshikh korablekrushenii, v raznye vremena preterpennykh russkimi moreplavatelyami [Compositions. Journey on the Sloop «Diana» from Kronstadt to Kamchatka, Committed in 1807, 1808 and 1809. In Captivity with the Japanese in 1811, 1812 and 1813. Travel around the World on the Sloop «Kamchatka» in 1817, 1818 and 1819. With the Appendix of the Description of the Most Remarkable Shipwrecks, at Different Times Undergone by Russian Navigators] / Ed., comm. I. P. Magidovich. М.-Л.: Izd-vo Glavsevmorputi, 1949. 504 p. (in Rus.).
40. Efimov A. V. Iz istorii velikikh russkikh geograficheskikh otkrytii [From the History of the Great Russian Geographical Discoveries]. М.: Nauka, 1971. 300 p. (in Rus.).
41. Alekseev A. I. Osvoenie russkimi lyud'mi Dal'nego Vostoka i Russkoi Ameriki [Development by Russian People of the Far East and Russian America]. М.: Nauka, 1982. 286 p. (in Rus.).
42. Lyapunova R. G. Aleuty. Ocherki etnicheskoy istorii [Aleuts. Essays on Ethnic History]. L.: Nauka, 1987. 227 p. (in Rus.).
43. Agranat G. A. Sud'by Russkoi Ameriki [The Fate of Russian America] // SSHA: ekonomika, politika, ideologiya [USA: Economics, Politics, Ideology]. 1997. No. 11. pp. 52–63 (in Rus.).
44. Fugina O. A. Osvoenie russkimi Severnoi Ameriki: vzniknovenie russko-amerikanskikh kul'turnykh svyazei [The Development of North America by Russians: The Emergence of Russian-American Cultural Ties] // Vestnik MGUKI [Bulletin of MGUKI]. 2017. No. 3. pp. 86–95 (in Rus.).

УДК 329.15 DOI 10.46418/2079-8202_2022_2_26

Р. В. КостюкСанкт-Петербургский государственный университет
191060 РФ, Санкт-Петербург, Смольного, 1/3**КОММУНИСТЫ ЛАТИНСКОЙ АМЕРИКИ В ТРЕТЬЕМ ТЫСЯЧЕЛЕТИИ**

© Р. В. Костюк, 2022

Данная научная статья посвящена обзору и анализу латиноамериканского коммунистического движения в начале XXI в. Автор даёт краткую историческую справку, уточняя основные исторические этапы развития этого движения. В статье говорится об особенностях организационно-политического функционирования современных марксистско-ленинских партий и о сохранении ими «уставной» преемственности по отношению к коммунистам прежних поколений. Автор также демонстрирует «политическое лицо» латиноамериканских коммунистов XXI в., делая акцент на основные идеологические принципы. Также делается вывод о важности принципа единства левых сил для коммунистов Латинской Америки. Автор фокусирует внимание на политико-институциональных предложениях коммунистических партий. В статье показаны подходы компартий к основным социально-экономическим вопросам. Автор также обращается к теме внешнеполитической ориентации коммунистических партий в начале XXI в.

Ключевые слова: коммунистическая партия, Латинская Америка, левые, политика, государство.

Среди левых направлений современного латиноамериканского левого движения особой тенденцией продолжают оставаться партии, отстаивающий марксистско-ленинизм и коммунистическую перспективу. В начале 2020-х гг. многие из них отмечают столетний юбилей, что закономерно: толчок к появлению этих партий дала Октябрьская революция в России и создание в 1919 г. III (Коммунистического) Интернационала, призванного по мысли его организаторов объединить «все подлинно революционные партии мирового пролетариата» [1, р. 206]. В период деятельности Коминтерна ориентированные на Москву коммунистические партии в Западном полушарии использовали разнообразные методы деятельности — от подпольной и даже повстанческой до участия в электоральных процессах. В разных странах Латинской Америки, в частности в Мексике и Чили, компартии играли серьёзную роль в период деятельности Народного фронта в 1930-е гг.

Очень важным и даже поворотным этапом в истории латиноамериканского коммунистического движения явилась Кубинская революция 1959 г. Начавшись как революционно-демократический процесс, она, в конечном счёте, трансформировалась в социалистическую революцию, осуществлявшуюся под руководством коммунистической партии, превратившейся в итоге в ведущую марксистско-ленинскую силу во всей Америке. Пример участия чилийских коммунистов в управлении страной в рамках правительства «Народного единства» в 1970–1973 гг. показывал возможность осуществления антикапиталистической альтернативы в условиях демократического многопартийного режима. Однако, большая часть коммунистических партий в 1970- начале 1980-х гг. действовала в условиях подполья и подвергалась репрессиям со стороны военных и диктаторских правых режимов.

Принадлежность к коминтерновской традиции обусловило соответствующий политико-идеологический

багаж коммунистических партий Латинской Америки: приверженность социалистической революции, классовая борьба, диктатура пролетариата и т. д. Очень важной составной частью этого багажа был антиимпериализм, с годами все больше и больше принимавший антивашингтонский оттенок. Партии коминтерновской традиции признавали тезис III Интернационала о том, что «живущие в Латинской Америке нации являются в большинстве угнетёнными нациями» [2, с. 173]. Как и их европейские единомышленники, коммунисты Латинской Америки изначально рассматривали свою деятельность, как борьбу авангарда и подлинного выразителя интересов рабочего класса и всех трудящихся масс.

Во второй половине XX в. внутри коммунистического движения Латинской Америки проявились конкурирующие направления. Очевидное лидерство было у просоветской тенденции, однако, имелись и самостоятельны троцкистские и маоистские партии. В 1970-е гг. еврокоммунистическая тенденция возобладавала в деятельности мексиканской и бразильской коммунистических партий. Тем не менее, коммунисты Западного полушария занимали очень схожие позиции по вопросам революционного преодоления капитализма, радикальной аграрной реформы, национализации ключевых отраслей экономики и банковской системы, антиолигархических преобразований во внутриполитической сфере.

Ещё в эпоху «холодной войны» существовала практика проведения региональных совещаний и конференций коммунистических и рабочих партий в Латинской Америке. После распада «мировой социалистической системы» данная практика сохранилась, хотя подобные мероприятия проходят не часто и без систематичности. Вместе с тем, большая часть латиноамериканских коммунистических партий, в частности, компартии Кубы, Бразилии, Чили и Уругвая

на регулярной основе принимают участие в ежегодных международных встречах коммунистических и рабочих партий [3]. На континентальном же уровне практически все коммунистические партии, включая и «новые», такие, как мексиканская Партия труда (ПТ) или партия «Свободное Перу» (СП), участвуют в работе Форума Сан-Паулу (ФСП), вот уже более 30 лет объединяющего все основные тенденции и политические силы левого движения Латинской Америки.

В создании ФСП большую роль сыграла самая массовая и влиятельная коммунистическая партия Латинско-Карибской Америки — Коммунистическая партия Кубы (КПК). Она добилась того, чтобы основополагающими принципами политической доктрины ФСП были признаны борьба за социализм, независимость и стремление к свободному обществу. Также внутри ФСП коммунистические партии Латинской Америки выступают за полноценную демократию и торжество социальной справедливости.

В современных условиях большая часть марксистско-ленинских партий отказалась от парадигмы пролетарской диктатуры и насильственной социалистической революции. Однако, в глазах латиноамериканских коммунистов переход к социализму означает качественный разрыв с прежним типом общества в различных сферах. С их точки зрения, «построение социализма предполагает развитие новых производственных отношений, а также осуществление подлинной культурной революции...» [4, р. 69].

В целом же, большая часть коммунистических партий Латинской Америки заявляет о верности принципам научного социализма и, соответственно, латиноамериканские коммунисты полны решимости бороться за более справедливое и равноправное общество, представляющее собой модельную альтернативу капитализму в его неолиберальной интерпретации. При этом компартии Латинской Америки и в современных условиях позиционируют себя прежде всего как политическую силу, отстаивающую интересы рабочего класса своих стран.

Можно сделать вывод о том, что на современном этапе коммунисты Латинской Америки по-прежнему верны стратегии революционной партии, но, разумеется, с учётом меняющихся социально-политических условий. При всём разнообразии организационной основы деятельности компартий в актуальных условиях, для коммунистических партий Латинской Америки сохраняется приверженность традиционным принципам функционирования марксистско-ленинских партий: демократический централизм, жёсткая внутренняя дисциплина, запрет на деятельность внутрипартийных фракций и т. д.

Особый «статус» имеется у КПК, поскольку на протяжении десятилетий она является правящей на Кубе и фактически превратилась в своего рода «партию-государство». Согласно Уставу кубинской компартии, в нём оговаривается, что КПК является «высшей руководящей силой общества и государства» [5, р. 2]. Соответствующий статус закреплён за компартией и в действующей Конституции островного государства.

КПК, объединяющая в своих рядах примерно 700 тысяч членов, остаётся самой многочисленной и хорошо организованной марксистско-ленинской партией в Латинско-Карибской Америке. Она отвечает практически за все стороны и элементы общественного развития кубинского государства, осуществляет руководство массовыми общественными организациями и движениями страны. Одновременно КПК придаёт громадное значение подготовке идеологических кадров.

Как и в прошлом, для марксистско-ленинских партий в третьем тысячелетии очень важной остаётся следование принципам интернационализма и революционной традиции. Как отмечается, в частности, в общей резолюции совещания коммунистических и рабочих партий (2017 г.), подписанной в том числе и коммунистами Латинской Америки, «историческое значение Октябрьской революции 1917 г., которая открыла новую эру в истории человечества, заложив широкую основу для революционной победы коммунизма и социализма над капитализмом, устойчивого социально-экономического развития и поступательного движения человечества вперёд к построению справедливого общества — свободного от эксплуатации человека человеком» [6].

В организационно-политическом и идеологическом плане коммунистические партии в латиноамериканском регионе в 2000-е и 2010-е гг. сохраняли верность не только марксистской парадигме, но и принципам ленинизма, что подчёркивает своеобразие идеологии и практики коммунистического движения и говорит о его явной преемственности по отношению к традициям III Интернационала. Собственно, современная классовая идентификация коммунистических партий в Латинской Америке и строится именно на этих традициях. Это закреплено, в частности, в основополагающих уставных материалах. Так, в Уставе Коммунистической партии Бразилии (КПБ) оговаривается: «Коммунистическая партия Бразилии... является политической партией рабочего класса и всех бразильских рабочих, верный представитель интересов трудящихся и нации. Авангардная политическая организация... она руководствуется научной и революционной теорией, разработанной Марксом и Энгельсом, разработанной Лениным и другими марксистскими революционерами» [7]. Аналогичные положения имеются в организационно-правовых документах и других компартий Латинской Америки.

Отметим, что такая самоидентификация явно отличает особенность коммунистических партий не только в целом внутри латиноамериканского левого движения. Она также демонстрирует их специфику по отношению к различно рода левопопулистским партиям и движениям, приходившим к власти в отдельных странах Южной Америки в первые два десятилетия XXI в. В отличие от них, коммунисты по-прежнему в плане социальной приоритетности предпочитают делать ключевую ставку на рабочий класс и рабочее движение.

Как и в прошлые десятилетия, марксистско-ленинские партии придают важное внимание политико-

институциональным аспектам своего идеологического багажа. Разумеется, коминтерновские времена, когда говорилось о диктатуре пролетариата или советской форме демократии, уже давно миновали. Но коммунисты Латинской Америки и в XXI в. убеждены, что подлинно социалистическая демократия гораздо более прогрессивна и соответствует интересам трудящихся, нежели формальная «буржуазная демократия». Согласно защищаемой коммунистическими партиями позиции, настоящая политическая демократия возможна только в обществе, где восторжествуют принципы социального освобождения и экономического равенства. Такая модель демократии должна отвечать интересам всего общества и носит последовательно прогрессивный характер. Ряд компартий (Чили, Уругвай, Эквадора) уже давно используют для обозначения такой конструкции термин «передовая демократия». Она должна включать граждан в общественно-политические процессы, должна обеспечить «участие и продвижение вперёд на всех пространствах, что позволит людям творить, завоёвывать самоуважение, радоваться, развивать человечность» [4, р. 42].

В своей внутривнутриполитической стратегии латиноамериканские коммунисты придают большое значение идее партисипативной или базовой демократии. Этим они подчёркивают, как и другие антикапиталистические левые, что политическая демократия ни в коем случае не должна ограничиваться лишь парламентаризмом. В то же время, поскольку кубинская государственная модель, как и в прошлом, превозносится компартиями в Западном полушарии, это рождает некоторое противоречие. Ведь на Кубе отсутствует политический плюрализм, а свобода выражения мнения представляется крайне ограниченной.

Когда коммунисты Латинской Америки говорят о необходимости развития партисипативной демократии — демократии участия, они во многом делают ставку на местный, муниципальный уровень. В 2000-е и 2010-е гг. это проявилось в фактах привлечения к управлению муниципалитетами общественности, осуществления «бюджета участия», совершенствования механизмов городского планирования в самых разных, управляемых левыми силами, включая коммунистов, латиноамериканских городах [8, р. 53–68]. Важное внимание на местном уровне коммунисты придают расширению «гражданского участия», вовлечению в общественные процессы молодёжи, женщин, представителей коренных народов Америки, афроамериканцев.

Качественной и отличительной особенностью концепции «передовой демократии» у коммунистов выступает её социальное измерение. Этот момент очень важен для компартий в Западном полушарии. Например, бразильские коммунисты своей стратегической целью провозглашают достижение «нового государства народных масс с демократической нелиберальной законностью, с широкой политической свободой для людей», которое в будущем «приведёт к социализму на начальной стадии его строительства» [9]. Коммунистические партии решительно поддержи-

вают глубокие политические перемены, направленные на демократизацию обществ, в которых они действуют. Это подразумевает и борьбу за «новую демократию» в этих странах, которая, с точки зрения латиноамериканских коммунистов, неотделима от борьбы за социальное освобождение от капитализма.

На разных исторических отрезках отношение марксистско-ленинских партий к вопросу о взаимоотношениях с другими левыми силами варьировалось. В первые два десятилетия XXI в. можно говорить о том, что большая часть коммунистических партий приняла идею единства левых и прогрессивных сил. В частности, это относится к формату латиноамериканского региона, где марксистско-ленинские партии достаточно активно и деятельно участвуют в работе ФСП. «Идея единства левых, прогрессивных и антиимпериалистических сил — центральная, фундаментальная идея в «политической философии ФСП» [10, р. 38].

Согласно позиции компартий Латинской Америки, во многом именно в связи с необходимостью противостоять силам империализма и реакции имеется потребность в единстве левых прогрессивных сил. Как отмечал, в частности, бывший глава Кубы и экс-руководитель КПК Рауль Кастро Рус, «Латинская Америка и Карибы находятся в поисках выработки ответов, необходимых в условиях империалистического и олигархического наступления против революционных и прогрессивных правительств» [11].

В 2000-е и 2010-е гг. марксистско-ленинские партии на разных отрезках принимали участие в деятельности левых правительств в различных странах региона (Бразилия, Уругвай, Чили, Мексика и другие), а также проявляли широкую солидарность с деятельностью антилиберальных левых правительств в странах, относящихся к оси «социализма XXI в.», равным образом солидаризируясь с внутренней и внешней политикой кубинского государства. Все эти моменты представляют собой реальное проявление верности идее единства латиноамериканского левого движения. Но, естественно, конкретные формы и варианты участия коммунистов в национальных объединениях левых сил варьируются от страны к стране, завися от национальной специфики.

В странах, где в последние годы происходили процессы боливарианской или гражданской революции (в странах оси «социализма XXI в.», таких, как Венесуэла или Эквадор, коммунистические партии вступили как в широкие народные объединения под руководством персоналистских левопопулистских партий, так и приняли участие в деятельности правительств этих стран. С другой стороны, объективно можно отметить, что деятельность самих коммунистических партий в Венесуэле, Эквадоре и Боливии в период осуществления процессов «гражданской революции» была заметно ослаблена, численность этих партий упала (в том числе и за счёт перетекания кадров в более широкие правящие партии, как в Венесуэле или Боливии), электоральный вес заметно уменьшился, а самостоятельная роль в общественно-политических процессах сведена к минимуму.

В конечном счёте, в ряде стран наметилась тенденция к отходу от союза с левопопулистскими режимами. В частности, Коммунистическая партия Венесуэлы покинула провластный альянс, перешла в оппозицию к Президенту Николасу Мадуро и приняла участие в 2020 г. в создании нового радикального левого объединения — Революционной народной альтернативы, призванной, по заявлению венесуэльских коммунистов, объединить «все революционные и социалистические, антиимпериалистские, антинеолиберальные и прогрессивные силы, народное движение и левых, верующих и неверующих, гражданских и военных патриотов, чавистские народные базы и весь народ» [12]. В Эквадоре ещё в период нахождения прежней левой администрации произошло размежевание различных тенденций внутри Коммунистической партии Эквадора.

В различных государствах Латинской Америки (Бразилия, Аргентина, Мексика) марксистско-ленинские партии принимали участие в широких электорально-политических альянсах, в которых доминировали, как правило, левоцентристские партии. Компартии сохраняли в рамках этих альянсов организационную самостоятельность и собственные идеологические постулаты, пытаясь придать данным объединениям более классовый и антинеолиберальный профиль.

В частности, мексиканская Партия труда исходила и исходит из того, что блок левых и прогрессивных сил должен не только участвовать в выборах, но и своей каждодневной «черновой» деятельностью добиваться усиления социального сознания мексиканских трудящихся. В программе КПБ отмечается, что «победа демократических, прогрессивных и народных сил на президентских выборах усилит борьбу за применение Нового национального проекта развития» [9]. Уругвайские коммунисты, принимавшие со своей стороны на протяжении 15 лет (2005–2020 гг.) участие в деятельности правительств страны, исходили из тезиса о том, что работая в исполнительной власти, компартия выполняет свои программные установки. Интересно, что латиноамериканские коммунисты в 2000-е и 2010-е гг. рассматривали своё участие в левоцентристских правительствах и как демарш, направленный на разрыв их государств с «авторитарной» традицией, антикоммунизмом и изоляцией антикапиталистических сил.

Если оценивать практику участия коммунистов в широких народных фронтах или коалициях левых сил, то наиболее регулярной тут выступает практика Коммунистической партии Уругвая (КПУ), которая с начала 1970-х гг. непрерывно участвует в деятельности Широкого фронта. Именно это объединение левых сил руководило деятельностью правительств Уругвая в 2005–2020 гг.

В некоторых случаях латиноамериканские коммунисты делают ставку на участие в альянсах, объединяющих не все левые силы их стран, а их радикальный лагерь. Так, Коммунистическая партия Чили (КПЧ), под влиянием роста протестных настроений в обществе, на рубеже 2010-х и 2020-х гг. приняла участие в формировании широкого блока радикальных левых

сил под названием «Одобряю достоинство». В результате на всеобщих выборах в конце 2021 г. кандидат этого альянса был избран президентом Чили, а КПЧ на законодательных выборах — из всех левых партий — показала наиболее внушительный результат, и с марта 2022 г. коммунисты вновь вошли в состав правительства. По мнению лидера КПЧ Гийермо Тельера, объединение антилиберальных левых сил «позволит гарантировать выполнение социальных требований народа Чили» [13].

Исторически для коммунистических партий социальная тематика представляется крайне важной, основополагающей. Коммунисты, как и в прошлом, исходят из понимания, что капитализм в его актуальной неолиберальной форме представляет собой эксплуататорское и антигуманное общество. В целом солидаризируясь с социальной политикой революционного правительства Кубы, компартии континентальных стран Латинской Америки, в то же время, отстаивают собственную социальную специфику. В любом случае коммунисты Латинской Америки убеждены в том, что «неолиберализм как таковой облегчает и усиливает эксплуатацию народов на базе законов свободного рынка, открывает им демпинг, неизменно обязывает общество погрузиться в коррупцию» [14, р. 45].

Как и в прошлые десятилетия, руководство КПК продолжает уделять социальной сфере первостепенное значение. То, что на Кубе общественные службы, система здравоохранения и образование находятся под государственным контролем, обеспечивает функционирование общественного сектора в интересах народных слоёв населения. Вместе с тем, кубинские коммунисты ставят задачу сделать функционирование социально значимых служб более эффективным менее затратным и бюрократизированным.

Принимая участие в деятельности различных правительственных коалиций, компартии в странах Латинской Америки выступают за осуществление последовательных преобразований, направленных на ликвидацию нищеты и бедности. Нередко в коалиционных правительствах члены коммунистических партий получают должности министров, отвечающих за социальную систему обеспечения или преодоление нищеты. Одновременно марксистско-ленинские партии выступают с позиций расширения социально-экономических прав работников, ставя вопрос о демократии на производстве. И именно государство в их понимании выступает решающим рычагом для осуществления социально справедливой политики, способной покончить с язвами эксплуататорского общества.

Достаточно важную роль отводят марксистские партии XXI в. системе здравоохранения. Так, в программе пришедшей к власти в 2021 г. партии «Свободное Перу» (СП) однозначно подчёркивается, что здравоохранение должно быть «всеобщей, единой, бесплатной и качественной системой» [14, р. 22].

С момента своего зарождения международное коммунистическое движение, как известно, находилось в непримиримой оппозиции к капиталистической системе. Современные коммунисты в латиноамерикан-

ском регионе выступают за преодоление капитализма в его различных проявлениях.

В целом, основная часть компартий в Латинской Америке поддерживает кубинскую систему, для которой — даже в условиях определённых рыночных преобразований — «всемирная социалистическая собственность является основной формой собственности социально-экономической системы, основой реальной власти трудящихся и всех кубинцев» [15, р. 5].

В целом же коммунисты Западного полушария выступают за расширение общественного и государственного сектора экономики, национализацию и социализацию ключевых отраслей и финансовой системы, запуск системы долгосрочного планирования. Как отмечают перуанские марксисты, главной целью экономической политики должна заключаться в отказе и замене «социальной рыночной экономики» как разновидности неолитерализма. Вместо неё на первый план выйдет народная экономика, способная гарантировать интересы всего общества [16]. Даже если многие компартии Латинской Америки в современных условиях де-факто не ставят под сомнение необходимость рыночного хозяйства, они же утверждают, что государство и его институты являются локомотивом экономических процессов.

Если политико-институциональная, социальная и экономическая повестки современного коммунистического движения в Латинской Америке имеют серьёзную преемственность с установками прежних времён, аналогичный тезис применим и к разработкам коммунистов XXI столетия в международном направлении. Здесь очень ясно сохраняется преемственность по отношению к принципам интернационализма и антиимпериализма, на которых исторически базировалось международное коммунистическое движение.

Главными протагонистами современного империализма в глазах латиноамериканского левого движения и, в частности, его коммунистической составляющей, остаются Соединённые Штаты Америки и союзные им по блоку НАТО ведущие западноевропейские державы. Для компартий латиноамериканских государств константой считается лозунг о необходимости укрепления международной солидарности. Она должна носить твердый антиимпериалистический характер. Латиноамериканские компартии заявляют о том, что они рассматривают себя как составная часть широкого международного антиимпериалистического фронта, выступающего за подлинный мир, против агрессий, вмешательства во внутренние дела суверенных стран, против милитаризации и размещения иностранных военных баз, за мирное и справедливое разрешение конфликтов, основанных на уважении принципов международного права.

Действующие в Латинской Америке и на Карибах коммунистические партии последовательно выступают в поддержку межамериканской интеграции. Исходя из этой данности логично, что коммунисты Латинской Америки энергично поддерживают интеграционные процессы в рамках Боливарианского альянса для народов нашей Америки. Тем более это обоснованно,

что во главе этого альянса (ALBA) выступают Куба и Венесуэла.

Уже многие десятилетия компартии Латинской Америки последовательно поддерживают внешнеполитический курс революционного кубинского правительства. Известно: «для кубинской политики интернациональная составляющая... является исторической традицией» [17, с. 60]. Как и в прошлом, КПК осуществляет внешнюю политику, базируясь на неприятии внешней агрессии, колониализма, расизма и апартеида. Куба — классический пример осуществления идеологически мотивированной «левой» внешней политики.

Кубинские коммунисты выступают в поддержку более справедливого и равноправного международного порядка, свободного от имперского содержания давления со стороны неолитерализма. Компартии других стран поддерживают данную линию, высказываясь за «построение международного порядка, основанного на сотрудничестве и государственном регулировании» [18, р. 39].

Для компартий латиноамериканских стран важным принципом остаётся право каждого государства на осуществление независимой и суверенной внешней политики. Так, коммунисты Бразилии убеждены, что независимая внешняя политика возможна лишь при реализации подлинно прогрессивной и миролюбивой линии в международной политике, которая соответствует принципам взаимного сотрудничества, демократического сосуществования, международного права, делу защиты мира и интернациональной солидарности между народами.

Как известно, исторически для коммунистического движения Латинской Америки был характерен твёрдо антиимпериалистический курс, в конкретных условиях Западного полушария означавший антиамериканский (точнее и более корректно — антивашингтонский) подход к проблематике международных отношений. В частности, коммунисты Латинской Америки твёрдо осуждают политику США в отношении Кубы, выступают против вмешательства Вашингтона во внутренние дела суверенных латиноамериканских стран, требуют отказа своих стран от военно-политической кооперации с Вашингтоном в вопросах национальной безопасности. Как отмечается в политической программе партии СП, «США осуществляют политическую, юридическую, экономическую, торговую, финансовую, медийную и военную гегемонию, ведущую к зависимости наших стран, их подчинению...» [14, р. 69]. Отметим также, что антиимпериалистическая линия латиноамериканских компартий проявляется также в неприятии факта владений западноевропейских стран отдельными территориями в зоне Латино-Карибской Америки.

Подводя общие итоги, можно сделать вывод о том, что коммунистическое направление в левом движении Латинской Америки продолжает сохранять самостоятельную и немаловажную роль. Одной из ведущих левых партий Латинской Америки продолжает оставаться КПК. Важным является присутствие в исполнительной власти Мексики Партии труда. В 2021 г. на президентских выборах в Перу победу одержал кандидат марксистско-ленинской политической форма-

ции (СП) Педро Кастильо, а после всеобщих выборов в Чили самой популярной левой партией стала КПЧ, вошедшая также в национальное правительство.

Коммунистические партии в отдельных странах Латинской Америки продолжают оставаться самостоятельными политическими субъектами, имеющими свои электоральные позиции, позиции в социальном и профсоюзном движениях, их представители возглавляют муниципальные и региональные органы власти. При этом интересно отметить, что имеет место процесс развития «новых» марксистско-ленинских партий (как в Перу и Мексике), не связанных с коминтерновской традицией. В некоторых континентальных странах Латинской Америки (Перу, Чили) партии коммунистической ориентации превратились в последние годы в самые сильные партии на левом фланге. Все эти моменты говорят о том, что и через сто лет после образования большинства национальных коммунистических партий, во многих государствах Латинской Америки функционирование коммунистического движения продолжает оставаться актуальным.

Список литературы:

1. Le Premier Congrès de l'Internationale Communiste. Paris, 1919.
2. Хейфец Л. С., Хейфец В. Л. Коминтерн и Латинская Америка: Люди, структуры, решения. М.: Политическая энциклопедия, 2019.
3. Communist and Worker's Parties. URL: <https://solidnet.org/links/communist-and-workers-parties/> (дата обращения: 04. 04. 2022)
4. Harnecker M. América Latina y el socialismo del siglo XXI. Concepción, INEDH, 2010.
5. Estatutos del Partido Comunista de Cuba. La Havana, 2020.
6. IMCWP, Appeal of the 19th International Meeting of Communist and Worker's Parties. URL: <https://solidnet.org/>

- article/571b100 c-e2d6-11e8-a7f8-42723ed76 c54/ (дата обращения: 07. 04. 2022)
7. Estatuto do Partido Comunista do Brazil (Pcdob). URL: <https://pcdob.org.br/estatuto> (дата обращения: 07. 04. 2023)
8. Burgos-Vigna D. Démocratie participative et attractivité des villes en Amérique latine // Mondes en développement. Nancy. 2010. № 1 (149). pp. 53–68.
9. Pcdob B. Programa. URL: <https://pcdob.org.br/programa/> (дата обращения: 08. 04. 2022)
10. Костюк Р. В., Хейфец В. Л. Народный фронт в теории и практике современного латиноамериканского левого движения // Латинская Америка. 2019. № 11. С. 26–41.
11. Castro Rus R. El Desarrollo de la economía nacional, junto a la lucha por la paz y la firmenza ideológica, constituyen las Principales misiones del Partido // Granma, 16. 04. 2016.
12. Llamamiento ¡Vamos al Congreso Fundacional de la Alternativa Popular Revolucionaria! URL: <https://prensapcv.wordpress.com/2021/04/20/llamamiento-vamos-al-congreso-fundacional-de-la-alternativa-popular-revolucionaria> (дата обращения: 11. 04. 2022)
13. Gobernador regional. URL: <https://pcchile.cl/2020/11/27/frente-amplio-y-chile-digno-verde-y-soberano-avanzan-el-acuerdo-sobre-gobernadores-regionales> (дата обращения: 12. 04. 2022)
14. Perú Libre. Ideario y programa. Lima: La Ribera, 2020.
15. Documentos del 7mo Congreso del Partido aprobados por el III Pleno del Comité Central del PCC el 18 de mayo de 2017 y respaldados por la Asamblea nacional del Poder Popular el 1 de junio de 2017 (I) // Havana: PCC, 2017.
16. Cerron Rojas V. R. Programa económico de Perú Libre. URL: <https://perulibre.pe/programa-economico-de-peru-libre/> (дата обращения: 20. 12. 2021)
17. Хейфец В. Л., Хейфец Л. С. Традиция интернационализма в идеологии и практике кубинской революции // Латинская Америка. 2020. № 8. С. 60–76.
18. Partido dell Trabajo. México, D. F., 2017.

R. V. Kostjuk

Saint Petersburg State University
191060 Russia, Saint Petersburg, Smolny str., 1/3

LATIN AMERICAN COMMUNISTS IN THE THIRD MILLENIUM

This scientific article is devoted to the review and analysis of the Latin American communist movement at the beginning of the 21st century. The author gives a brief historical background, specifying the main historical stages in the development of this movement. The article deals with the features of the organizational and political functioning of modern Marxist-Leninist parties and the preservation of their «statutory» continuity in relation to the communists of previous generations. The author also demonstrates the «political face» of the Latin American communists of the 21st century, emphasizing the main ideological principles. The conclusion is also made about the importance of the principle of unity of the left forces for the communists of Latin America. The author focuses on the political and institutional proposal of the communist parties. The article shows the approaches of the communist parties to the main socio-economic issues. The author also addresses the theme of the foreign policy orientation of the communist parties at the beginning of the 21st century.

Key words: Communist Party, Latin America, left, politics, State.

References

1. Le Premier Congrès de l'Internationale Communiste. Paris, 1919.
2. Heifets L. S., Heifets V. L. Komintern I Latinskaya Amerika: Liudi, struktury, recheniia [The Comintern and Latin America: People, Structures, Decisions]. M.: Politicheskaya encyklopediia, 2019 (in Rus.).
3. Partidos. Communist and Worker's Parties. URL: <https://solidnet.org/links/communist-and-workers-parties/> (accessed: 04. 04. 2022)
4. Harnecker M. América Latina y el socialismo siglo XXI. Concepción: INEDH, 2010.

5. Estatutos del Partido Comunista de Cuba. La Havana, 2020
6. IMCWP, Appeal of the 19th International Meeting of Communist and Worker's Parties. URL: <https://solidnet.org/article/571b100-c-e2d6-11e8-a7f8-42723ed76c54/> (accessed: 01. 04. 2022)
7. Estatuto do Partido Comunista do Brazil (PcdoB). URL: <https://pcdob.org.br/estatuto> (accessed: 07. 04. 2022)
8. Burgos-Vigna D. Démocratie participative et attractivité des villes en Amérique Latine // Mondes en développement. Nancy. 2010. № 1 (149). pp. 53–68.
9. PCdoB. Programa. URL: <https://pcdob.org.br/programa/> (accessed: 08. 04. 2022)
10. Kostiuk R. V., Heifets V. L. Narodnyi front v teorii i praktike sovremenogo latinoamerikanskogo levogo dvizheniia [Popular Front in the Theory and Practice of the Modern Latin American Left Movement] // Latinskaia Amerika. 2019. № 11. pp. 26–41 (in Rus.).
11. Castro Rus R. El Desarrollo de la economía nacional, junto a la lucha por la paz y la firmenza ideológica, constutuyen las Principales misiones del Partido // Granma. 16. 04. 2016.
12. Llamamiento ¡Vamos al Congreso Fundacional de la Alternativa Popular Revolucionaria! URL: <https://prensapcv.wordpress.com/2021/04/20/llamamiento-vamos-al-congreso-fundacional-de-la-alternativa-popular-revolucionaria> (accessed: 11. 04. 2022)
13. Gobernador regional. URL: <https://pcchile.cl/2020/11/27/frente-amplio-y-chile-digno-verde-y-soberano-avanzan-el-acuerdo-sobre-gobernadores-regionales> (accessed: 12. 04. 2022)
14. Perú Libre. Ideario y programa. Lima: La Ribera, 2020.
15. Documentos del 7mo Congreso del Partido aprobadospor el III Pleno del Comité Central del PCC el 18 de mayo de 2017 y respaldades por la Asamblea nacional del Poder Popular el 1 de junio de 2017 (I) // Havana: PCC< 2017.
16. Cerron Rojas V. R. Programa económico de Perú Libre. URL: <https://perulibre.pe/programa-economico-de-peru-libre/> (accessed: 20. 12. 2021)
17. Heifets V. L., Heifets L. S. Traditsiia internacionalizma v ideologii i praktike kubinskoy revoliutsii [The Tradition of Internationalism in the ideology and Practice of the Cuban Revolution] // Latinskaia Amerika. 2020. № 8. pp. 60–76 (in Rus.).
18. Partido del Trabajo. Plataforma electoral 2015–2018. Mexico D. F., 2017.

В. Д. КузнецовСанкт-Петербургский государственный университет промышленных технологий и дизайна
191186 РФ, Санкт-Петербург, Большая Морская, 18**РУССКАЯ ПРАВОСЛАВНАЯ ЦЕРКОВЬ В ЭПОХУ
РЕВОЛЮЦИЙ 1917 ГОДА В РОССИИ**

© В. Д. Кузнецов, 2022

В данной статье рассматривается деятельность Русской Православной Церкви в условиях кризиса власти и развития революционных событий 1917 года в России. Особое внимание уделено отношению духовенства и мирян к революционному движению, падению монархии и возникновению новой власти. Подчеркивается, что духовенство очень неоднозначно отнеслось к падению монархии и появлению Временного правительства, но в конце концов большая его часть признала новую власть и призвала верующих поддержать ее. Сложным было и отношение Временного правительства к Русской Православной Церкви. Оно все больше стремилось ограничить привилегии и полномочия Церкви.

Ключевые слова: История России, Русская Православная Церковь, революции 1917 года, духовенство, верующие и отношение к власти, кризис общества и Церкви.

Первая Мировая война (1914–1918 гг.) привела к большим разрушительным процессам во всех областях экономики и общества. В ходе войны нарастала критика императора Николая II и его правительства. Народ требовал решения важнейших вопросов и, прежде всего, аграрного, рабочего, национального и др. Недовольство было направлено, в первую очередь, против императрицы Александры Фёдоровны и Григория Распутина, который, как считали многие, оказывал влияние на все важнейшие распоряжения императора, в том числе и на фронте. Благодаря этому обстоятельству и действию революционных партий шло разложение армии, её деморализация. Частым и обычным явлением становились братания с немецкими солдатами и дезертирство. Страна все больше погружалась в состояние экономической разрухи.

Вмешательство Распутина в дела государства значительно способствовала росту возмущения народа властью. Доверие к императорской семье заметно падало и в среде духовенства столицы и Москвы. Это имело массовый характер, и лишь усилилось после Февральской революции. Недовольство возросло и среди сил, которые традиционно поддерживало монархию: дворянства, буржуазии. Все это привело к тому, что возник заговор представителей знати (Ф. Юсупов, В. М. Пуришкевич, Великий князь Дмитрий Павлович) и произошло убийство Г. Распутина в декабре 1916 г. Но это не изменило ситуацию и не предотвратило кризис общества и государства, который в последствии перерос в Февральскую революцию. А революция уничтожила монархию. 2 марта 1917 г. Николай II под давлением командующих фронтами и думских партий отрекся от престола сначала в пользу своего большого серьезно своего сына, а затем — своего брата, генерала, командующего Дикой дивизией — Михаила. Михаил не рискнул в той очень непростой обстановке взять власть и заявил, что вопрос о власти решит будущее Учредительное собрание. Революция победила оконча-

тельно. Революционные события и свержение монархии вызвали сильное волнение среди православного духовенства. Основная его часть приняла это событие, хотя и переживала, другая же, спокойно встретила его [1, с. 78]. Духовенству пришлось решать вопрос и о признании Временного правительства. Российское законодательство иной формы правления, кроме монархической. Тем не менее Святейший Синод отверг требование Обер-прокурора Н. П. Раева поддержать монархию и приветствовал Временное правительство. Более того, 9 марта 1917 г. Синод призвал духовенство читать в храмах манифесты об отречении Николая II и о поддержке новой власти. Далее всех верующих призывали верить Временному Правительству, помочь ему создать новые начала государства, вывести страну на путь свободы и счастья. Но еще несколько недель после отречения императора священники продолжали поминать его на богослужении как в стране ничего не случилось [2, с. 32–35].

Однако новое правительство не спешило доверять поддержавшего его духовенство и считало, что оно продолжает поддерживать монархистов и распорядилось замеченных в этом увольнять. Так, марте Синод были отправлены в отставку Петроградский митрополит Питирим, архиепископ Тобольский Варнава и др. Их обвинили в связях с Г. Распутиным. Увольнения и аресты продолжались по всей стране. Обер-прокурор стало открыто вмешиваться в чисто церковные дела, что вызвало напряженные отношения со Св. Синодом. В марте же солдаты и матросы разграбили Александрово-Невскую Лавру, в апреле — Киево-Печерскую. Церковь указала, что это преступления против Бога и стала предупреждать верующих об угрозе гражданской войны. Стремясь предотвратить еврейские погромы на Пасху, киевское духовенство призвало всех верующих к миру и любви и осудило ненависть к людям [3, с. 7]. 20 марта 1917 г. Временное правительство ликвидировало все привилегии православной

Церкви с одновременным предоставлением широких прав иным, неправославным конфессиям России (при условии поддержки Временного правительства. Все это ослабило революционные настроения среди духовенства, но не остановило борьбу Обер-прокурора с Синодом. Обострила эту борьбу и Записка профессора богословия Б. В. Титлинова о преобразованиях церковного строя и организации свободной церковной печати на основе Петроградской Духовной академии [4, с. 5]. Эту идею поддержал В. Н. Львов, и 22 марта 1917 г. таким печатным органом он сделал «Всероссийский церковно-общественный вестник». Львов не стал ждать, пока соберутся все члены Св. Синода для утверждения этого решения и сам все решил. Члены Синода, собравшись, осудили эти действия как незаконные. Однако Львов считал по-другому и настаивал на своем решении. Тогда в апреле 1917 г. Синод отказался выделять средства на издание органа. Это вызвало резкий ответ Обер-прокурора. Он добился от Временного правительства принятия указа о роспуске Синода [5, с. 331]. Часть Синода открыто поддерживала обновленцев, входивших во «Всероссийский Союз демократического духовенства и мирян» (например, протоиереи А. Рождественский, Ф. Филоненко, А. Смирнов и др.). Союз формировался на основе организации, существовавшей с 1905 г. — группа из 32-х священников, позже названная «Союзом церковного обновления». Руководящая группа союза этого союза получило название «ЦК». Среди его руководителей были А. Введенский, А. Боярский, И. Егоров. Эту организацию поддерживали Временное правительство и Обер-прокурор Священного Синода В. Н. Львов. Члены Союза требовали проведения самым радикальным образом преобразований церковного строя. Спустя несколько лет эта и другие организации вызовут раскол в Русской Православной Церкви [6, с. 10–11].

Обер-прокурор, после удаления из Синода не угодных ему людей, создал новый состав. А в стране тем временем происходили епархиальные съезды духовенства и верующих, принимались резолюции о недоверии епархиальным архиереям, от Синода требовали ввести выборность епископата. Синод был вынужден согласиться и на всех уровнях церковного управления все должности стали выборными. Такие выборы прошли во всех епархиях, причем большинство не были сторонниками обновленцев. Это означало, что В. Н. Львову не удалось радикально обновить епископат. Хотя он и не отказался от своей идеи. По его инициативе в июне 1917 года в Москве открылся Всероссийский съезд духовенства и верующих. На заседаниях говорили о необходимости кардинальных перемен в жизни РПЦ, о создании демократического управления в Церкви, об изменениях в богослужении, о созыве Церковного Собора. По окончании съезда Обер-прокурор добился от правительства издания законов, которые еще больше ликвидировали полномочия и привилегии Церкви. Так, в июле 1917 года была провозглашена свобода религиозного самоопределения с 14 лет, что привело к необязательному изучению Закона Божьего в средних

учебных заведениях и богословия в университетах; в июле этого же года все церковно-приходские школы и семинарии были переданы в распоряжение Министерства народного просвещения. Синод готовился противостоять правительству, но неожиданно для него сменился состав Временного правительства. Обер-прокурором стал профессор Санкт-Петербургской духовной академии А. В. Карташёв, на которого Синод возлагал большие надежды. И отношения с Синодом у Обер-прокурора стали куда лучше. Считая, что его должность — символ зависимости от государства, он ее ликвидировал в августе 1917 года и был назначен министром созданного Министерства исповеданий. Теперь он стал заниматься подготовкой созыва Поместного Собора. И одна из главных задач этого Собора — восстановление Патриаршества в России [7, с. 10–11].

Следует заметить, что в начале XX в. несколько раз пытались решить эту важнейшую проблему. Идею созыва Поместного Собора поддерживали многие иерархи РПЦ и многие священники, а также общественные деятели. Николай II до своего отречения фактически возглавлял Церковь, то есть был вместо Предстоятеля, а после его отречения появилась необходимость в создании нового церковного управления, в назначении нового Предстоятеля Церкви (Речь может идти только о Предстоятеле, а не о Главе Церкви, так как Главой христианской Церкви является сам Иисус Христос.—В. Д. Кузнецов). Организаторам Собора приходилось поторопиться, так как Временное правительство провозгласило создание светского государства и отделение Церкви от государства. Кроме того, некоторые общественные и церковные деятели надеялись, что Собор начнет радикальное обновление РПЦ. В их числе находился и бывший Обер-прокурор В. Н. Львов. Но Собор не оправдал его надежд.

В апреле 1917 г. Синод создал Предсоборный Совет из 62 священников, богословов из мирян, известных церковно-общественных деятелей. В Совет вошел и В. Н. Львов. В июне 1917 года началось заседание Совета и всех его 10 тематических отделов в Петрограде [8, с. 15]. При этом применялись документы Предсоборного Присутствия 1905–1906 гг. и Предсоборного Совета 1912–1914 гг. Горячо обсуждался вопрос об избрании Предстоятеля (Патриарха). Представители Петроградской Духовной Академии, составлявшие большинство в Совете, требовали снять это предложение и сохранить управление РПЦ Синодом [8, с. 23].

В июле 1917 г. Синод постановил созвать Собор — 15 августа. Он же утвердил «Устав Поместного Собора Православной Всероссийской Церкви. 15 августа 1917 г. в Успенском соборе Кремля открылся Всероссийский Поместный Собор. В его работе принимало участие духовенство, верующие, ученые, деятели культуры, интеллигенция и крестьяне, члены Государственной Думы, епархиальные архиереи, члены Предсоборного Совета, наместники Лавр и настоятели монастырей. Всего 564 человека [9, с. 30–31]. В условиях развала государства и среди хаоса и разрухи Собор стал, фактически единственным

законным органом. Почётным Председателем был избран митрополит Киевский Владимир. Председателем Собора был избран митрополит Тихон. Состоялось 3 сессии заседаний: с 15 августа 1917 г. до 20 сентября 1918 г. 170 заседаний Собора. Доклады готовились на заседаниях тематических отделов, решения Собора утверждались Совещанием епископов Их количество к августу 1917 г. увеличилось с 10 до 23 Решения Собора утверждались Совещанием епископов. Руководил работой Собора Соборный Совет, который утверждал повестку дня заседаний Собора. Соборная канцелярия готовила запись каждого заседания в двух вариантах. Протокол кратко фиксировал все, что происходило на заседании [10, с. 5].

Прежде всего Собор отменил решения Министерства народного просвещения о введении свободы религиозного самоопределения с 14 лет. Для решения вопроса о церковноприходских школах Собор начал переговоры с правительством. Решено было у Церкви отбираются лишь те школьные помещения, на постройку которых затрачены государственные средства, остальные государство берёт в аренду у Церкви на два года, но новый государственный строй должен быть светским и поэтому закон об отделении Церкви от государства не отменяется [11, с. 32].

Но всё же главным вопросом оставался вопрос об избрании Патриарха и об отмене Синодального управления. Многие участники Собора поддержали это, рассматривая как вековое стремление народа. Однако были и те, кто выступал против этого. В конце сентября влияние участников Собора, выступающих за восстановление патриаршества, стало преобладающим. « 28 октября (10 ноября) 1917 г. состоялось голосование по вопросу восстановления патриаршества. Большинство голосов (141 против 112) патриаршество было восстановлено [12, с. 27.]. Отныне было установлено, что в Русской Православной Церкви высшая власть — законодательная, административная, судебная и контролирующая — принадлежит Поместному Собору; восстанавливается патриаршество; Патриарх избирается из епископов; Патриарх и органы церковного управления подчиняются Собору.

Не менее сложно проходили и выборы самого Патриарха. Было проведено несколько туров выборов. Но пока проходили заседания произошла Октябрьская революция и было свергнуто Временное правительство и было создано 26 октября Советское правительство — Совет народных комиссаров. В Москве, где проходил Собор, при установлении новой власти произошли кровавые столкновения. Это очень сильно подействовало на участников Собора, прекратились споры по вопросу избрания Патриарха. И 5 (18) ноября 1917 г. патриархом был избран митрополит Московский и Коломенский Тихон (Белавин), который имел репутацию опытного, энергичного администратора, мудрого человека [13, с. 34].

С избранием патриарха 217-летний Синодальный период в истории Церкви закончился. Русской Православной Церкви руководил Поместный Собор, состоявшему из епископов, священничества и мирян.

В перерыве между Соборами действовали два органа — Священный Синод и Высший Церковный Совет.

Избрав Патриарха и определив органы управления, Поместный Собор стал обсуждать и другие важнейшие вопросы жизни Церкви. И, в частности, вопрос об отделении Церкви от государства. По этому вопросу Собор отметил, что Русская Православная Церковь является в государстве ведущей среди других конфессий, которая активно участвует в создании Российского государства. В учении веры, богослужении, в отношениях с другими Церквями, подчеркнул Собор, РПЦ независима от государства. Постановления и церковные законы, которые издаёт Церковь государство признает, и они имеют юридическую силу. Государственные законы, имеющие отношение к Русской Православной Церкви, издаются только после согласования с церковной властью. Далее Собор предлагал государственной власти признать иерархию в Церкви, которая установлена постановлениями церковными. Государство имеет право наблюдать за действиями церковных властей с точки зрения соответствия их государственным законам РПЦ просила также государство назначать министра исповедания и министра народного просвещения из православных. Также обращалось внимание государства на то, что при обращении государства при решении каких-то религиозных вопросов, преимущество имеет РПЦ. Очень важным был пункт о том, что имущество Церкви не может быть конфисковано [13, с. 7, 37].

Ожесточенные споры вызвал вопрос об организации управления РПЦ. Часть членов Собора попыталась даже задвинуть патриарха на последнее место в управлении. Удалось все-таки договориться о разграничении полномочий Священного Синода, Высшего Церковного Совета и Патриарха. Синод стал заниматься делами богослужения, веры церковной дисциплины, Высший Церковный Совет — хозяйственными, административными делами, проведением ревизии и контроля. Некоторые вопросы решались совместно. В декабре 1917 года специальным Определением были установлены права и обязанности Патриарха Московского и всея Руси. Он должен был заниматься укреплением благосостояния Церкви и представлять Церковь пред государством, созывать Соборы и председательствовать на них, руководить работой Священного Синода, Высшего Церковного Совета. Он также обязан был посещать все епархии, поддерживать контакты с другими православными Церквями, наблюдать за деятельностью органов центрального управления Церкви. На богослужениях верующие должны были молиться за здоровье патриарха. прихожане должны были молиться за здоровье патриарха. Решено было также, что после смерти, его место в высших церковных органах занимает старейший иерарх Синода, а его имущество патриарший престол [6, с. 39–43].

Таким образом, церковное управление с этого времени осуществляли Патриарх, Священный Синод и Высший Церковный Совет.

В январе 1918 года Собор продолжил свою работу. Учитывая очень тревожную обстановку в стране,

на первом же заседании патриарх было указано, что ему надо было назначить себе приемника. Далее был решен вопрос о епархиальном управлении. Теперь совещания епископов, с участием верующих, утверждали законодательные акты Собора. Решено было также, что кандидаты в епархиальные архиереи должны быть не моложе 35 лет и из монашесствующих и белого духовенства. После избрания они поддержали утверждению высших органов управления. На заседании было заявлено, что церковный брак не может расторгнут гражданской властью. 7 апреля был сделан перерыв в работе заседаний» [6, с. 45].

Следует заметить, что именно в январе 1918 года началось противостояние между Собором и новой властью, которая оказывала сильное давление на Собор, исходя из своей борьбы с религией. Советская власть стремилась разбить религиозные организации всех конфессий и, прежде всего, Православной Церкви. Не забывала новая власть и о формировании вместо религиозного материалистического мировоззрения.

Антирелигиозная политика строилась с учетом трех обстоятельств. И, прежде всего то, что в Европе конца XIX — начала XX вв. формировалось коммунистическое мировоззрение. Важное значение при этом имели труды известных марксистов того времени А. Бебеля («Христианство и социализм»), А. В. Луначарского («Политика и религия»). Эти и другие труды помогали внедрять в сознание населения представление о религии как о порождении невежества, как орудие классового господства и что религия и ее учения и догмы враждебны человечеству на его пути к прогрессу. По мнению К. Маркса, религия должна отмереть в случае построения социализма. Большевики надеялись, что чем быстрее и успешнее будет построен социализм, тем быстрее отомрет религия [3, с. 21–25].

Активно Советская власть использовала при формировании нового мировоззрения и опыт Великой французской революции, XVIII в. и, прежде всего, идеи создания общества будущего и воспитание его членов. Новый человек должен был быть свободным от религиозных традиций. Появился лозунг «Борьба с религией — это борьба за социализм». Привлекали внимание большевиков и средства воспитания нового человека, которые предлагали французские мыслители. Главным и действенным средством для изменения сознания представлялось насилие. И вскоре насилие, террор превратились в основные методы борьбы большевиков с религией. При этом использовались такие формы антирелигиозной работы, как свобода вероисповедания, вскрытие мощей, раскол РПЦ, введение революционного календаря. О том, как надо вести антирелигиозную работу говорилось в исследовании историка из Франции -А. Олара «Политическая история Французской революции» [14, с. 851–885].

В соответствие с этими идеями, с 1918 года стала проводиться борьба с религией. Самое активное участие в обосновании этой борьбы приняли В. И. Ленин, Л. Д. Троцкий, А. В. Луначарский и другие большевики [15]. Подобная практика продолжалась в течение нескольких десятилетий, за исключением периода войны,

когда Советская власть пошла на некоторые уступки РПЦ. Уже с первого момента своего установления новая власть проводила различные меры против Церкви. Это осуществлялось в Декретах Советской власти. Уже в первых декретах (о земле) церковные земли со всем имуществом были переданы Земельным комитетам.

Вскоре после установления Советской власти отношения ее с Церковью обострились. В небольшой степени это было связано с призывом в ноябре 1917 года Собора ко всем православным покаяться за грехи братоубийства, не слушать лживых учителей об осуществлении всемирного братства и следовать по христианскому пути. Иначе, предупреждал Собор, государство погибнет от внутренних распрей и раздоров и не сможет держаться на безбожии. В декабре 1917 года постановлением Советского правительства в результате передачи церковно-приходских школ, зданий семинарий, духовных училищ в ведение комиссариата просвещения, РПЦ лишилась системы образования и воспитания. А после национализации банков Церковь лишилась и финансов. Затем Церкви запретили регистрировать и расторгать браки, передав их в ведение государства. В январе были ликвидированы органы военного духовенства, закрыты храмы при учреждениях, реквизированы хранящиеся там святыни. В январе 1918 года по распоряжению наркома Признания А. Коллонтай отменено выделение средств на содержание храмов и жалования священникам. Последних прав и привилегий РПЦ лишилась в феврале 1918 года, когда был опубликован документ правительства, который объявлял, что граждане могли теперь исповедывать любую религию или не исповедывать никакой, отменялись религиозные обряды в госучреждениях, никакие конфессии не имели преимуществ, вводился светский характер обучения. Власть национализировала церковную собственность. Патриарх Тихон протестовал и призвал верующих встать на защиту Церкви, но не призывал свергать власть. В результате исполнения Декрета у РПЦ были изъяты 6 тыс. храмов и монастырей. Декрет действовал до 1990 года [16, с. 559].

В этих условиях в июле 1918 года продолжил заседать Собор, который вновь занялся церковным управлением и был создан постоянный механизм избрания Патриарха в случае непредвиденных обстоятельств. Предполагалось в таком случае срочное избрание Патриарха из епископов-членов Св. Синода]. Собор также установил, что монахом может стать человек не моложе 25 лет и он должен был служить там, где был осуществлен постриг. Настоятель монастыря, после избрания монахами должен был быть утвержденным Синодом. Собор поддержал активное участие женщин в церковной жизни [17, с. 46].

В 1918 г. духовенство всех конфессий, монахи были лишены по Конституции республики избирательных прав. В этом же году был расстрелян последний российский император и его семья. Собор постановил провести заупокойную литургию во всех храмах РПЦ.

Затем Собор вернулся к составлению правил церковной жизни. Они подтвердили, что вдовствующе-

щие и находящиеся в разводе священники не могут вступать во второй брак. А также было установлено, что, священник, лишенный сана, не может быть восстановлен, восстановление его в сане становится невозможным. В то же время Собор отменил все решения о лишении сана по политическим мотивам. Каждый священнослужитель мог участвовать в политической жизни, но только не от имени Церкви, а от своего имени. В августе 1918 г. Собор решил восстановить празднование Дня памяти всех святых в первое воскресенье после начала Петровского поста. В сентябре появилось определение, связанное с охраной от захвата церковных святынь. Собор наметил созвать следующий Поместный Собор весной 1921 года. Если Собор было созвать невозможно, то патриарх имел право управлять Церковью лично. Было объявлено об окончании работы Собора. Вскоре после этого Советская власть конфисковала все помещения Собора. [13, с. 306].

Таким образом, Собор работал больше года и имел огромное значение для жизни РПЦ и для всех верующих. Он завершил Синодальный период в истории Церкви и восстановил Патриаршество. В его работе участвовали епископы, духовенство, верующие. Достижением Собора стало восстановление канонической системы церковного управления, настоящее обновление жизни РПЦ. Решения Собора ориентировали Церковь на будущее. И именно эти решения помогли Церкви выстоять в годы репрессий].

Поместный Собор РПЦ 1917–1918 гг. не успел решить многие вопросы. Даже претворить в жизнь многие решения Собор не смог. Существовала жесткая атеистическая политика государства и реализовать решения Церкви было невозможно. Но Собор сумел подготовить РПЦ к существованию в атеистическом государстве. И она выдержала эти испытания.

Список литературы:

1. Евлогий Путь моей жизни: воспоминания Митрополита Евлогия (Георгиевского), изложенные по его рассказам Т. Манухиной. М.: Московский рабочий: ВПМД, 1994. 622 с.
2. История Русской церкви. В 9 кн. М.: Изд-во Спасо-Преображенского Валаамского монастыря, 1997. Кн. 9: 1917–1997 / Протоиерей Владислав Цыпин. 830 с.
3. Филиппов Б. А. Советское государство и Православная Церковь (1917-1991). М.: ГЛАС, 2005. 223 с.
4. Российское духовенство и свержение монархии в 1917 году. (Материалы и архивные документы по истории Русской православной церкви) / Сост., авт. предисл. и комм. М. А. Бабкин. М.: Индрик, 2006. 504 с.
5. Красный архив. М. — Л., 1926. Т. XV, pdf. 258 с.
6. Цыпин В. А. Русская Церковь (1917-1925). М., 1996. 335 с.
7. Шкаровский М. В., Обновленческое движение в Русской православной Церкви XX века. СПб.: Нестор, 1999. 100 с.
8. Бычков С. С. Русская Церковь и императорская власть (очерки по истории Православной Российской Церкви 1900–1917 годов). Т. 1. М., 1998. 319 с.
9. Мосс В. Православная церковь на перепутье (1917-1999) / Пер. с англ. СПб.: Алетейя, 2001. 405 с.
10. Крапивин М. Ю. Непридуманная церковная история: власть и Церковь в Советской России (окт. 1917-го-конец 1930-х г.). Волгоград, 1997. 366 с.
11. Священный Собор Православной Российской Церкви 1917–1918 гг. Обзор деяний. Третья сессия / Сост. А. Кравецкий, Г. Шульц; под общ. ред. Г. Шульца. М.: Крутицкое Патриаршее Подворье. Общество любителей церковной истории, 2000. 432 с.
12. Собрание определений и постановлений Священного Собора Православной российской церкви 1917–1918 гг. Вып. 1–4. М.: Новоспасский монастырь, 1994. 186 с.
13. Деяния Священного Собора Православной Российской Церкви 1917–1918 гг. [Репринт. Изд.]. М.: Изд-во Новоспасского монастыря, 1994. Т. 3.: Деяния XXXI–XL. 259 с.
14. Олар А. Политическая история Французской революции: Происхождение и развитие демократии и республики (1789-1804) / Пер. с фр. Н. Кончевской. — 2-е изд. М.: С. Скирмунт, 1908. 867 с.
15. Троцкий Л. Д. Водка, церковь и кинематограф // Правда. 12 июля 1923 г.
16. Декреты Советской власти. Т. II. 17 марта — 10 июля 1918 г. / Ин-т марксизма-ленинизма при ЦК КПСС, Ин-т истории акад. наук СССР. М.: Политиздат, 1959. 698 с.
17. Поспеловский Д. В. Русская православная церковь в XX веке. М.: Республика, 1995. 509 с.

V. D. Kuznetsov

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

THE RUSSIAN ORTHODOX CHURCH IN THE ERA OF THE REVOLUTIONS OF 1917

This article examines the activities of the Russian Orthodox Church in the context of the crisis of power and the development of the revolutionary events of 1917 in Russia. Special attention is paid to the attitude of the clergy and laity to the revolutionary movement, the fall of the monarchy and the emergence of a new government. It is emphasized that the clergy reacted very ambiguously to the fall of the monarchy and the emergence of a Provisional Government, but in the end most of it recognized the new government and called on the faithful to support it. The attitude of the Provisional Government towards the Russian Orthodox Church was also complicated. It increasingly sought to limit the privileges and powers of the Church.

Key words: History of Russia, Russian Orthodox Church, revolutions of 1917, clergy, believers and attitude to power, crisis of society and the Church.

References:

1. Eulogius. Put moyey zhizni: vospominaniya Mitropolita Evlogiya 9georgievskogo, zapisannyi T. Manukhinoy [The Path of my life: The Memoirs of Metropolitan Evlogy (Georgievsky), set out according to his stories by T. Manukhina]. M.: Moscow Worker: VPMD, 1994. 622 p. (in Rus.).
2. Istoriya russkoy tserkvi [History of the Russian Church: In 9 books]. M.: Publishing House of the Transfiguration of Valaam Monastery, 1997. Book 9: 1917–1997 / Archpriest Vladislav Tsy-pin. 830 p. (in Rus.).
3. Filippov B. A. Sovetskoe gosudarsvo i Pravoslavnyaya Tserkov 1917–1991 [The Soviet State and the Orthodox Church (1917–1991)]. M.: GLAS, 2005. 223 p. (in Rus.).
4. Russkoe dukhovenstvo i sverzhenie monarkhii v 1917 godu [The Russian clergy and the overthrow of the monarchy in 1917]. (Materials and archival documents on the history of the Russian Orthodox Church) / Comp., author's preface, and comm. M. A. Babkin. M.: Indrik, 2006. 504 p. (in Rus.).
5. Krasnyi arkhiv [Red Archive]. M. — L., 1926. Vol. XV, pdf. 258 p. (in Rus.).
6. Russkaya Tserkov 1917–1925 [Russian Church (1917–1925)]/V. A. Tsy-pin. M., 1996. 335 p. (in Rus.).
7. Shkarovsky M. V. Obnovlennitskoe dvizhenie v russkoy Pravoslavnoy Tserkvi XX veka [The Renovationist movement in the Russian Orthodox Church of the twentieth century]. St. Petersburg: Nestor, 1999. 100 p. (in Rus.).
8. Bychkov S. S. Russkaya Tserkov i imperatorskaya vlast (Ocherki po istorii russkoy Pravoslavnoy Tserkvi 1917–1917) [The Russian Church and the Imperial power (essays on the history of the Orthodox Russian Church of 1900–1917)]. Vol. 1/S. S. Bychkov. M., 1998. 319 p. (in Rus.).
9. Moss V. Pravoslavnyaya Tserkov na perepute (1917–1999) [The Orthodox Church at the Crossroads (1917–1999)] / Trans. from English. Ed. trans.: T. A. Senina. St. Petersburg: Aletya, 2001. 405 p. (in Rus.).
10. Krapivin M. Yu. Nepridumannaya tserkovnaya istoriya: vlast i tserkov v sovetskoj Rossii (oktyabr 1917 konets 1930) [Non-fictional church history: power and the Church in Soviet Russia (October 1917–the end of the 1930s)]. Volgograd, 1997. 366 p. (in Rus.).
11. Svyastchennyi Sobor rossiyskoy Pravoslavnoy tserkvi 1917–1918. Obzor deyanij/ Tretya sessiya. [The Holy Cathedral of the Orthodox Russian Church of 1917–1918. Overview of acts. The third session] / Comp. A. Kravetsky, G. Schultz; general Ed. G. Schultz. M.: Krutitsky Patriarchal Compound; Society of Lovers of Church History, 2000. 432 p. (Rus.).
12. Sobranie opredelenii i postanovlenii Svyashchennogo Sobora russkoy pravoslavnoy Tserkvi 1917–1918 [Collection of definitions and resolutions of the Holy Council of the Orthodox Russian Church of 1917–1918]. Issue 1–4. M.: Novospassky Monastery, 1994. 186 p. (in Rus.).
13. Deyaniya Pravoslavnoy Sobora Russkoy Pravoslavnoy Tserkvi 1917–1918 [Acts of the Holy Council of the Orthodox Russian Church of 1917–1918] [Reprint. Ed.]. M.: Novospassky Monastery Publishing House, 1994. Vol. 3.: Acts XXXI–XL. 259 p. (in Rus.).
14. Olar A. Politicheskaya istoriya frantsuzskoy revolyutsii: Proiskhozhdenie demokratii i respubliki (1789–1804) [The Political history of the French Revolution: The Origin and development of democracy and the Republic (1789–1804)] / Trans. from fr. N. Konchevskaya. — 2nd ed. M.: S. Skirmunt, 1908. 867 p. (in Rus.).
15. Trotsky L. D. Vodka, tserkov i kino [Vodka, church and cinema] // Pravda. July 12, 1923 (in Rus.).
16. Dekrety sovetskoj vlasti. V. II. Mart 17 — iyul 10, 1918 [Decrees of Soviet power. Vol. II. March 17 — July 10, 1918] / Institute of Marxism-Leninism under the Central Committee of the CPSU, Institute of History of Academy of Sciences of the USSR. M.: Politizdat, 1959. 698 p. (in Rus.).
17. Pospelovsky D. V. Russkaya khristianskaya tserkov v XX veke [The Russian Orthodox Church in the XX century]. M.: Republic, 1995. 509 p. (in Rus.).

УДК 930.1

DOI 10.46418/2079-8202_2022_2_28

Т. В. Рабуш

Санкт-Петербургский государственный университет промышленных технологий и дизайна
191186 РФ, Санкт-Петербург, Большая Морская, 18**КРАТКИЙ КОНТЕНТ-АНАЛИЗ ПУБЛИКАЦИЙ РАЗДЕЛА «ИСТОРИЧЕСКИЕ НАУКИ» ЖУРНАЛА «ВЕСТНИК СПГУТД. СЕРИЯ 2» ЗА 2018–2020 ГГ.**

© Т. В. Рабуш, 2022

Автором рассмотрены публикации раздела «Исторические науки» журнала «Вестник СПГУТД. Серия 2» за три полных истекших года его существования, начиная с первого номера 2018 г. Контент-исследования публикаций научного журнала позволяют увидеть и наглядно показать основные направления исследований издания, количество цитирований и т. д. Материалом исследования послужили статьи раздела «Исторические науки» за 2018–2020 гг. Автору удалось выделить основные направления научных исследований, уже сложившиеся в «историческом» разделе; подсчитать количество статей по основным специальностям исторических наук (всеобщая история, история России и т. д.); подсчитать точное число цитирований и самоцитирований; выяснить количество постоянных авторов. Общий вывод таков: раздел «Исторические науки» несомненно имеет перспективы развития, что подтверждает в том числе и тот факт, что в разделе уже появились приоритетные направления исследований, но эти перспективы зависят в том числе от будущего вхождения данного раздела в научные базы.

Ключевые слова: научный журнал, историческая наука, российская наука, контент-анализ, научные публикации.

Немногим более трех лет назад в журнале «Вестник Санкт-Петербургского государственного университета технологии и дизайна. Серия 2» появился раздел, посвященный историческим исследованиям. В настоящей статье хотелось бы подвести некоторые итоги полных трех лет публикаций этого раздела посредством осуществления контент-анализа его содержания. Автором для анализа взяты три года — 2018 г., 2019 г. и 2020 г. Тема контент-анализа публикаций отдельных научных журналов или каких-то направлений исследований уже разрабатывается в отечественной науке — например, можно упомянуть подобные статьи Д. М. Латышева [1], Т. Н. Гордеевой [2], М. Г. Федюковской [3] — и является, по мнению автора, довольно перспективной, потому что в сжатой концентрированной форме позволяет показать научные результаты деятельности какого-либо издания по всем или же отдельным направлениям и, возможно, помочь составить «дорожную карту» для дальнейшей работы издания.

В начале хотелось бы выделить основные направления представленных в интересующем нас научном журнале исследований, разрабатываемых разными авторами, которые сложились за три года выпуска раздела «Исторические науки». Представим их в порядке убывания количества исследований на соответствующую тему:

1) Россия и СССР в войнах (включая Первую и Вторую мировые, а также Великую Отечественную войну 1941–1945 гг.) и военных конфликтах, в том числе локальных [4]–[7] — 9 статей, среди них есть работы о первой чеченской войне 1994–1996 гг., советско-финской «зимней» войне 1939–1940 гг., войне в Афганистане 1979–1989 гг. с участием СССР;

2) деятельность политических партий, общественных движений и объединений, преимущественно

на примере России и СССР, но рассматривается и зарубежная тематика [8; 9; 10] — 6 статей;

3) история образования и высшей школы в России [11; 12; 13] — 6 статей, в основном об истории отечественной высшей школы, в нескольких статьях поднята тема истории женского образования;

4) роль личности в истории [14]–[17] — 5 статей;

5) историческая память [18]–[20] — 4 статьи, в том числе на такие малоисследованные темы, как австралийские коммеморативные практики, посвященные русскому исследователю Н. Н. Миклухо-Маклаю, и публикации к юбилею продажи Соединенным Штатам Америки Аляски;

6) роль международных государственных организаций (ЕЭС и Движение Неприсоединения) в системе мировой политики [21] — 4 статьи;

7) внешняя политика России и СССР [22], [23], история экономики [24], [25], современные международные отношения [26] — по 2 статьи.

Также есть единичные статьи по истории военно-морского и гражданского флота, истории науки [27], истории органов государственного управления и местного самоуправления [28] и т. д. Кроме того, в журнале публиковались серии статей по определенной тематике, но принадлежащих одному и тому же автору, профессионально разрабатывающему какую-то конкретную тему — например, это статьи Д. В. Логиновой о развитии в России и СССР автотранспортной отрасли [29], статьи В. Д. Кузнецова о взаимодействии государства и Русской Православной церкви до Октябрьской революции 1917 г. [30], статьи В. В. Фортунатова о роли интеллигенции в политических процессах внутри России / СССР и становлении гражданского общества в первой четверти XX в. [31].

Теперь представим таблицу, отображающих публикационную деятельность авторов раздела «Исто-

рические науки» по основным историческим специальностям (табл. 1). Таблица составлена следующим образом: отдельно подсчитано число публикаций по всеобщей истории (публикации по истории международных отношений и внешней политики также выделены автором в эту графу, т. к. иногда бывает сложно определить, относится работа к специальности «Всеобщая история» или же к направлению «История международных отношений и внешней политики»), отдельно — по истории России до XX в. и отдельно — по истории России XX в. и начала XXI в. Особое выделение публикаций по новейшей истории России обусловлено тем, что, во-первых, XX век очень насыщен значимыми историческими событиями; во-вторых, этот период вызывает особенный исследовательский интерес.

В графу «прочее» выделены публикации, которые по какой-то причине нельзя отнести ни к чему из этих трех вышеназванных направлений. Автор не стал выделять графы «История науки и техники» и «Историография, источниковедение и методы исторического исследования», т. к. публикации по этим направлениям в журнале имеются, но они, во-первых, единичны, а во-вторых, в целях избежания путаницы автор предпочел отнести их к всеобщей истории либо к истории России определенного периода. И отметим, что в журнале за три года нет ни одной публикации по археологии и этнографии (этнологии).

Если же говорить о статьях по всеобщей истории, то среди них однозначно преобладают исследования периода Нового и Новейшего времени — с полным отсутствием статей по истории Древнего мира, античности и Средних веков. Кроме того, большинство опубликованных в разделе работ по всеобщей истории сосредоточены на изучении истории стран Европы и Америки — востоковедческих исследований крайне мало [26], [32].

Итак, мы видим, что в журнале численно преобладают публикации по новейшей истории России. Количество же публикаций по истории России до XX в. и всеобщей истории примерно равно, но при этом начиная с второго года существования рубрики «Исторические науки» происходит падение первоначально значимого количества публикаций по всеобщей

истории, а число статей по истории России до XX в., напротив, несколько возрастает.

Стоит заметить, что за три года сформировалась группа авторов, постоянно публикующихся в разделе журнала «Исторические науки», что можно представить в виде следующего списка:

– авторы, имеющие одну публикацию в разделе за 2018–2020 гг. (в том числе в соавторстве) — 34 автора;

– авторы, имеющие две публикации (в том числе в соавторстве) — 7 авторов;

– авторы, имеющие три публикации и более (в том числе в соавторстве) — 8 авторов, из них более трех публикаций в разделе опубликовали 3 человека.

И наконец, обратимся к вопросу цитирования и самоцитирования. По этим параметрам интересующий нас раздел имеет достаточно скромные показатели, однако нельзя не отметить их наличие в принципе — что особенно значимо с учетом того, что раздел «Исторические науки» не включен в список рецензируемых ВАК изданий, а следовательно, имеет меньшую привлекательность для потенциальных авторов, чем научные журналы и их разделы, включенные в этот список. Для наглядности автором составлена вторая таблица (табл. 2).

Итак, мы видим, что самоцитирования численно преобладают над количеством цитирований, причем почти вдвое.

Выводы. За три года существования раздела «Исторические науки» в журнале «Вестник Санкт-Петербургского государственного университета технологии и дизайна. Серия 2» выделались наиболее популярные направления исследований — участие России / СССР в войнах и военных конфликтах, изучение истории политических партий и общественных организаций (объединений), исследование роли личности в историческом процессе, достаточно востребованная в настоящее время тематика коммеморации и исторической памяти. Численно преобладают работы, посвященные новейшему периоду истории России, из чего можно сделать двоякие выводы — с одной стороны, можно пойти путем развития данного направления исследований в интересующем нас разделе научного журнала; а с другой стороны, можно,

Таблица 1. Количество статей по разделам исторических наук

Год	Раздел исторических наук			
	Всеобщая история	История России до XX в.	Новейшая история России	Прочее
2018	9	3	7	1
2019	4	6	6	5
2020	3	6	10	2
Всего за 3 года	16 (шестнадцать)	15 (пятнадцать)	23 (двадцать три)	8 (восемь)

Таблица 2. Цитирования и самоцитирования статей раздела «Исторические науки»

Год	Количество цитирований	Количество самоцитирований	Всего
2018	3	5	8
2019	1	2	3
2020	нет	нет	нет
Всего за 3 года	4	7	11

напротив, стараться привлекать и публиковать больше работ по другим историческим периодам и другим л / регионам мира.

Сформировалась группа исследователей, постоянно публикующихся в разделе «Исторические науки» — хотя большинство авторов в этом разделе все же опубликовались лишь единожды. Цитирование и даже самоцитирование имеет скромные масштабы, но это, на взгляд автора, не в последнюю очередь обусловлено тем, что исторический раздел журнала отсутствует в перечне научных изданий, рецензируемом ВАК.

В целом, раздел «Исторические науки» рассмотренного в настоящей статье журнала имеет достаточно хорошие перспективы научного развития — одним из показателей чего можно считать, что в нем уже появились наиболее популярные направления исследований — но пока что эти перспективы ограничены его отсутствием в различных ведущих научных базах и в перечне ВАК.

Список литературы:

1. *Латышев Д. М.* Динамика исследований в отечественном исламоведении: опыт тематического контент-анализа журналов «Исламоведение» и «Мусульманский мир» (2014–2018) // *Исламоведение*. 2020. Т. 11. № 2 (44). С. 44–60.
2. *Гордеева Т. Н.* Контент-анализ публикаций журнала «Социологические исследования» (городские проблемы) // *Известия РГПУ им. А. И. Герцена*. 2007. № 45. С. 66–70.
3. *Федюковская М. Г.* Контент-анализ научно-правовых публикаций об актуальных проблемах в практической деятельности судебных приставов-исполнителей // *Время и право*. 2010. № 1. С. 41–43.
4. *Бринюк Н. Ю., Михайлов А. А., Кузнецова И. В.* Российские военно-географические и военно-статистические издания второй половины XIX — начала XX в. о Галиции. Комплексный анализ потенциального театра военных действий // *Вестник Санкт-Петербургского государственного университета технологии и дизайна*. Серия 2. 2018. № 2. С. 149–156.
5. *Рабуш Т. В.* К вопросу о влиянии Гератского мятежа в марте 1979 г. на дальнейшие события в Афганистане // *Вестник Санкт-Петербургского государственного университета технологии и дизайна*. Серия 2. 2019. № 3. С. 154–159.
6. *Тумаков Д. В.* Российские медицинские работники и первая Чеченская война 1994–1996 гг.: некоторые аспекты деятельности // *Вестник Санкт-Петербургского государственного университета технологии и дизайна*. Серия 2. 2019. № 3. С. 160–166.
7. *Ниязов Н. С., Гатамов Р. Г.* Участие национальных дивизий в боях за Кавказ и отношение к ним советского военного командования // *Вестник Санкт-Петербургского государственного университета технологии и дизайна*. Серия 2. 2020. № 1. С. 148–157.
8. *Костюк Р. В.* Левые силы Франции и Россия в исторической ретроспективе // *Вестник Санкт-Петербургского государственного университета технологии и дизайна*. Серия 2. 2018. № 1. С. 134–141.
9. *Сидоренко Л. В.* Движение «неприсягнувших» как фактор внутренней контрреволюции в Англии на рубеже XVII–XVIII веков // *Вестник Санкт-Петербургского государственного университета технологии и дизайна*. Серия 2. 2019. № 2. С. 171–177.
10. *Акмурзаева З. М.* Деятельность молодежной организации Дагестана в годы Великой Отечественной войны 1941–1945 гг. // *Вестник Санкт-Петербургского государственного университета технологии и дизайна*. Серия 2. 2020. № 2. С. 108–112.
11. *Платова Е. Э.* Новое студенчество для новой России (к столетию начала радикального реформирования высшей школы) // *Вестник Санкт-Петербургского государственного университета технологии и дизайна*. Серия 2. 2018. № 4. С. 192–198.
12. *Мугутдинова Н. Ш.* Педагогические кадры Дагестана восстановительного периода: опыт и проблемы подготовки (1945–1950 гг.) // *Вестник Санкт-Петербургского государственного университета технологии и дизайна*. Серия 2. 2020. № 3. С. 116–118.
13. *Каримулаева Э. М.* Из истории становления и развития женского образования в Дагестане (конец XIX — начало XX вв.) // *Вестник Санкт-Петербургского государственного университета технологии и дизайна*. Серия 2. 2020. № 4. С. 127–131.
14. *Акимов Ю. Г.* Новая Гиень Исаака де Разийи: французская колонизация атлантического региона Канады в 30-е гг. XVII в. // *Вестник Санкт-Петербургского государственного университета технологии и дизайна*. Серия 2. 2018. № 2. С. 143–148.
15. *Бугаев С. И.* Уильям Питт Старший, лорд Чэтэм — выдающийся парламентский оратор второй половины XVIII века // *Вестник Санкт-Петербургского государственного университета технологии и дизайна*. Серия 2. 2018. № 2. С. 157–161.
16. *Лобезников О. А.* От первого лица: Николай Николаевич Новосильцов в эго-документах // *Вестник Санкт-Петербургского государственного университета технологии и дизайна*. Серия 2. 2019. № 1. С. 112–116.
17. *Минин А. С.* «Малозаботливый помещик» П. Д. Киселёв // *Вестник Санкт-Петербургского государственного университета технологии и дизайна*. Серия 2. 2019. № 1. С. 117–122.
18. *Массов А. Я.* Память о Н. Н. Миклухо-Маклае в Сиднее // *Вестник Санкт-Петербургского государственного университета технологии и дизайна*. Серия 2. 2018. № 1. С. 121–124.
19. *Гринев А. В.* 150-летний юбилей продажи Аляски США на сайтах Интернета и страницах российской научной периодики // *Вестник Санкт-Петербургского государственного университета технологии и дизайна*. Серия 2. 2018. № 2. С. 162–173.
20. *Высочков Л. В., Шелаева А. А.* Двойные похороны (императрицы Екатерины II и перезахоронение останков Петра III) как танатологический миф русской истории // *Вестник Санкт-Петербургского государственного университета технологии и дизайна*. Серия 2. 2018. № 3. С. 150–155.
21. *Костюк Р. В., Рабуш Т. В.* Позиция Движения Неприсоединения в афганском вооруженном конфликте в 1980-е гг. // *Вестник Санкт-Петербургского государственного университета технологии и дизайна*. Серия 2. 2020. № 2. С. 117–123.
22. *Ниязов Н. С., Ниязова Г. Ю.* Исламский фактор в российско-азербайджанских отношениях: прошлое, настоящее и будущее // *Вестник Санкт-Петербургского государственного университета технологии и дизайна*. Серия 2. 2018. № 3. С. 170–176.

23. Ива Б., Каткова Е. П. Отношения между Югославией и Советским Союзом в контексте Движения Неприсоединения // Вестник Санкт-Петербургского государственного университета технологии и дизайна. Серия 2. 2020. № 4. С. 109–114.
24. Мичурин А. Н. К истории одних санкций: экономические последствия разрыва русско-американского договора 1832 года в Третьей Государственной Думе // Вестник Санкт-Петербургского государственного университета технологии и дизайна. Серия 2. 2019. № 2. С. 157–165.
25. Суздальцева А. И., Асваров Н. А. Роль железной дороги в развитии города Петровска на рубеже XIX — XX веков // Вестник Санкт-Петербургского государственного университета технологии и дизайна. Серия 2. 2019. № 4. С. 109–112.
26. Якимчук А. А. «Один пояс — один путь»: проблемы безопасности цивилизационного сотрудничества Китая и Индии // Вестник Санкт-Петербургского государственного университета технологии и дизайна. Серия 2. 2019. № 4. С. 113–128.
27. Вахромеева О. Б. К проблеме датировки демонстрационной периодической таблицы системы химических элементов по группам и рядам Д. И. Менделеева: к 150-летию периодического закона // Вестник Санкт-Петербургского государственного университета технологии и дизайна. Серия 2. 2019. № 4. С. 102–108.
28. Акбиев А. С., Суздальцева И. А. Органы власти и управления в засулакских феодальных владениях Дагестана в XVIII веке // Вестник Санкт-Петербургского государственного университета технологии и дизайна. Серия 2. 2019. № 4. С. 93–96.
29. Логинова Д. В. Опыт эксплуатации газогенераторных автомобилей в автотранспортной отрасли Республики Коми в 1930–1940-е гг. // Вестник Санкт-Петербургского государственного университета технологии и дизайна. Серия 2. 2019. (Рус.). № 3. С. 143–146.
30. Кузнецов В. Д. Духовно-религиозная деятельность Русской Православной Церкви накануне Октябрьской революции 1917 года в России // Вестник Санкт-Петербургского государственного университета технологии и дизайна. Серия 2. 2018. № 2. С. 174–177.
31. Фортунатов В. В. Участие интеллигенции в развитии гражданского общества в 1920–1927 гг. // Вестник Санкт-Петербургского государственного университета технологии и дизайна. Серия 2. 2020. № 1. С. 173–180.
32. Рабуш Т. В. Спорная госграница как фактор политической нестабильности (на примере афгано-пакистанской границы) // Вестник Санкт-Петербургского государственного университета технологии и дизайна. Серия 2. 2018. № 3. С. 177–181.

T. V. Rabush

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

BRIEF CONTENT ANALYSIS OF PUBLICATIONS OF THE SECTION «HISTORICAL SCIENCES» OF THE JOURNAL «VESTNIK SPGUTD. SERIES 2» FOR 2018–2020

The author reviewed the publications of the section «Historical Sciences» of the journal «Bulletin of SPbSUTD. Series 2» over the past three full years of its existence, starting from the first issue of 2018. Content analysis of publications of a scientific journal allows you to see and clearly show the main directions of research, the number of citations, etc. The material of the research is the articles of the section «Historical Sciences» for 2018–2020. The author was able to identify the main areas of scientific research that have already developed in the «historical» section; count the number of articles in the main specialties of historical sciences (world history, history of Russia, etc.); calculate the exact number of citations and self-citations; find out the number of regular authors. The general conclusion is as follows: the section «Historical Sciences» undoubtedly has development prospects, which is confirmed by the fact that priority areas of research have already appeared in the section, but these prospects depend, among other things, on the future entry of this section into scientific bases.

Keywords: scientific journal, historical science, Russian science, content analysis, scientific publications.

References

1. Latyshev D. M. Dinamika issledovaniy v otechestvennom islamovedenii: opyt tematicheskogo kontent-analiza zhurnalov «Islamovedeniye» i «Musul'manskiy mir» (2014–2018) [The dynamics of Russian Islamic studies: an experience of thematic content analysis of Islamovedeniye (Islamic Studies) and Musulmanskiy Mir (Muslim World) (2014–2018) journals]. Islamovedeniye [Islamic Studies]. 2020. Vol. 11. No. 2 (44). pp. 44–60 (Рус.).
2. Gordeeva T. N. Kontent-analiz publikatsiy zhurnala «Sotsiologicheskiye issledovaniya» (gorodskiyе problemy) [Content analysis of publications of the journal «Sociological Research» (urban problems)]. Izvestiya RGPU im. A. I. Gertsena [Izvestiya RGPU im. A. I. Herzen]. 2007. No. 45. pp. 66–70 (Рус.).
3. Fedyukovskaya M. G. Kontent-analiz nauchno-pravovykh publikatsiy ob aktual'nykh problemakh v prakticheskoy deyatelnosti sudebnykh pristavov-ispolniteley [Content analysis of scientific and legal publications on topical issues in the practical activities of bailiffs-executors]. Vremya i pravo [Time and law]. 2010. No. 1. pp. 41–43 (Рус.).
4. Brinyuk N. Yu., Mikhailov A. A., Kuznetsova I. V. Rossiyskiye voyenno-geograficheskiye i voyenno-statisticheskiye izdaniya vtoroy poloviny XIX — nachala XX vv. o Galitsii. Kompleksnyy analiz potentsial'nogo teatra voyennykh deystviy [Russian military-geographical and military statistical publications of the second half of the XIX — early XX centuries about Galicia. Complex analysis of the potential theater of operations]. Vestnik Sankt-Peterburgskogo gosudarstvennogo universiteta tekhnologii i dizayna [Bulletin of the St. Petersburg State University of Technology and Design]. Series 2. 2018. No. 2. pp. 149–156 (Рус.).

5. Rabush T. V. K voprosu o vliyaniy Geratskogo myatezha v marte 1979 g. na dal'neyshiye sobytiya v Afganistane [To the question of influence of the Geratal revolt in March 1979 for further events in Afghanistan]. Vestnik Sankt-Peterburgskogo gosudarstvennogo universiteta tekhnologii i dizayna [Bulletin of the St. Petersburg State University of Technology and Design]. Series 2. 2019. No. 3. pp. 154–159 (Rus.).
6. Tumakov D. V. Rossiyskiye meditsinskiye rabotniki i pervaya Chechenskaya voyna 1994–1996 gg.: nekotoryye aspekty deyatel'nosti [Russian medical laborers and the First Chechen war 1994–1996: some aspects of its activity]. Vestnik Sankt-Peterburgskogo gosudarstvennogo universiteta tekhnologii i dizayna [Bulletin of the St. Petersburg State University of Technology and Design]. Series 2. 2019. No. 3. pp. 160–166 (Rus.).
7. Niyazov N. S., Gatamov R. G. Uchastiye natsional'nykh diviziy v boyakh za Kavkaz i otnosheniye k nim sovet-skogo voyennogo komandovaniya [Participation of national divisions in the battles for the Caucasus and the attitude of the soviet military command to them]. Vestnik Sankt-Peterburgskogo gosudarstvennogo universiteta tekhnologii i dizayna [Bulletin of the St. Petersburg State University of Technology and Design]. Series 2. 2020. No. 1. pp. 148–157 (Rus.).
8. Kostyuk R. V. Levyye sily Frantsii i Rossiya v istoricheskoy retrospektive [The left powers of France and Russia in historical retrospect]. Vestnik Sankt-Peterburgskogo gosudarstvennogo universiteta tekhnologii i dizayna [Bulletin of the St. Petersburg State University of Technology and Design]. Series 2. 2018. No. 1. pp. 134–141 (Rus.).
9. Sidorenko L. V. Dvizheniye «nepriyagnuvshikh» kak faktor vnutrenney kontrrevolyutsii v Anglii na rubezhe XVII–XVIII vekov [Nonjurors in England as a factor of internal counter-revolution at the edge of XVII–XVIII centuries]. Vestnik Sankt-Peterburgskogo gosudarstvennogo universiteta tekhnologii i dizayna [Bulletin of the St. Petersburg State University of Technology and Design]. Series 2. 2019. No. 2. pp. 171–177 (Rus.).
10. Akmurzayeva Z. M. Deyatel'nost' molodezhnoy organizatsii Dagestana v gody Velikoy Otechestvennoy voyny 1941–1945 gg. [Activities of the youth organization of Dagestan in the years of the Great Patriotic war 1941–1945]. Vestnik Sankt-Peterburgskogo gosudarstvennogo universiteta tekhnologii i dizayna [Bulletin of the St. Petersburg State University of Technology and Design]. Series 2. 2020. No. 2. pp. 108–112 (Rus.).
11. Platova E. E. Novoye studenchestvo dlya novoy Rossii (k stoletiyu nachala radikal'nogo reformirovaniya vysshey shkoly) [New students for the new Russia (to the centennial of the beginning of radical reform high school)]. Vestnik Sankt-Peterburgskogo gosudarstvennogo universiteta tekhnologii i dizayna [Bulletin of the St. Petersburg State University of Technology and Design]. Series 2. 2018. No. 4. pp. 192–198 (Rus.).
12. Mugutdinova N. SH. Pedagogicheskiye kadry Dagestana vosstanovitel'nogo perioda: opyt i problemy podgotovki (1945–1950 gg.) [Pedagogical personnel of Dagestan of the recovery period: experience and problems of preparation (1945–1950)]. Vestnik Sankt-Peterburgskogo gosudarstvennogo universiteta tekhnologii i dizayna [Bulletin of the St. Petersburg State University of Technology and Design]. Series 2. 2020. No. 3. pp. 116–118 (Rus.).
13. Karimulaeva E. M. Iz istorii stanovleniya i razvitiya zhenskogo obrazovaniya v Dagestane (konets XIX — nachalo XX vv.) [From the history of the formation and development of secular women's education in Dagestan (late XIX — early XX centuries)]. Vestnik Sankt-Peterburgskogo gosudarstvennogo universiteta tekhnologii i dizayna [Bulletin of the St. Petersburg State University of Technology and Design]. Series 2. 2020. No. 4. pp. 127–131 (Rus.).
14. Akimov YU. G. Novaya Giyen' Isaaka de Raziya: frantsuzskaya kolonizatsiya atlanticheskogo regiona Kanady v 30-e gg. XVII v. [Isaac de Razilly's new Guyenne: French colonization of the Atlantic region of Canada in the 1630s]. Vestnik Sankt-Peterburgskogo gosudarstvennogo universiteta tekhnologii i dizayna [Bulletin of the St. Petersburg State University of Technology and Design]. Series 2. 2018. No. 2. pp. 143–148 (Rus.).
15. Bugashev S. I. Uil'yam Pitt Starshiy, lord Chetem — vydayushchiysya parlamentskiy orator vtoroy poloviny XVIII veka [William Pitt the elder, lord Chatham as an outstanding parliamentary speaker of the second half of the 18th century]. Vestnik Sankt-Peterburgskogo gosudarstvennogo universiteta tekhnologii i dizayna [Bulletin of the St. Petersburg State University of Technology and Design]. Series 2. 2018. No. 2. pp. 157–161 (Rus.).
16. Lyubeznikov O. A. Ot pervogo litsa: Nikolay Nikolayevich Novosil'tsov v ego-dokumentakh [First person: Nikolay Nikolayevich Novosiltsov in ego-documents]. Vestnik Sankt-Peterburgskogo gosudarstvennogo universiteta tekhnologii i dizayna [Bulletin of the St. Petersburg State University of Technology and Design]. Series 2. 2019. No. 1. pp. 112–116 (Rus.).
17. Minin A. S. «Malozabotlivyy pomeschchik» P. D. Kiselev [«Uncaring landlord» P. D. Kiselev]. Vestnik Sankt-Peterburgskogo gosudarstvennogo universiteta tekhnologii i dizayna [Bulletin of the St. Petersburg State University of Technology and Design]. Series 2. 2019. No. 1. pp. 117–122 (Rus.).
18. Massov A. YA. Pamyat' o N. N. Miklukho-Maklaye v Sidneye [Memory of Nikolay Miklouho-Maclay in Sydney]. Vestnik Sankt-Peterburgskogo gosudarstvennogo universiteta tekhnologii i dizayna [Bulletin of the St. Petersburg State University of Technology and Design]. Series 2. 2018. No. 1. pp. 121–124 (Rus.).
19. Grinev A. V. 150-letniy yubiley prodazhi Alyaski SSHA na saytakh Interneta i stranitsakh rossiyskoy nauchnoy periodiki [150th anniversary of the sale of Alaska to USA on the sites of internet and pages of the Russian scientific periodics]. Vestnik Sankt-Peterburgskogo gosudarstvennogo universiteta tekhnologii i dizayna [Bulletin of the St. Petersburg State University of Technology and Design]. Series 2. 2018. No. 2. pp. 162–173 (Rus.).
20. Vyskochkov L. V., Shelaeva A. A. Dvoynnye pokhorony (impratrity Yekateriny II i perezakhoroneniye ostankov Petra III) kak tanatologicheskyy mif russkoy istorii [A double funeral (of the empress Catherine II and the reburial of the remains of Peter III) as thanatological myth in Russian history]. Vestnik Sankt-Peterburgskogo gosudarstvennogo universiteta tekhnologii i dizayna [Bulletin of the St. Petersburg State University of Technology and Design]. Series 2. 2018. No. 3. pp. 150–155 (Rus.).
21. Kostyuk R. V., Rabush T. V. Pozitsiya Dvizheniya Nepriyodineniya v afganskom vooruzhennom konflikte v 1980-e gg. [Non-Alignment Movement position in the Soviet-Afghan war in the 1980s]. Vestnik Sankt-Peterburgskogo gosudarstvennogo universiteta tekhnologii i dizayna [Bulletin of the St. Petersburg State University of Technology and Design]. Series 2. 2020. No. 2. pp. 117–123 (Rus.).

22. Niyazov N. S., Niyazova G. Yu. Islamskiy faktor v rossiysko-azerbaydzhanskikh otnosheniyakh: proshloye, nastoyashcheye i budushcheye [Islamic factor in Russian-Azerbaijani relations: past, present and future]. Vestnik Sankt-Peterburgskogo gosudarstvennogo universiteta tekhnologii i dizayna [Bulletin of the St. Petersburg State University of Technology and Design]. Series 2. 2018. No. 3. pp. 170–176 (Rus.).
23. Iva B., Katkova E. P. Otnosheniya mezhdru Yugoslaviyey i Sovetskim Soyuzom v kontekste Dvizheniya Neprisoyedineniya [The relationship of Yugoslavia and the Soviet Union within the Non-Aligned Movement]. Vestnik Sankt-Peterburgskogo gosudarstvennogo universiteta tekhnologii i dizayna [Bulletin of the St. Petersburg State University of Technology and Design]. Series 2. 2020. No. 4. pp. 109–114 (Rus.).
24. Michurin A. N. K istorii odnih sanktsiy: ekonomicheskiye posledstviya razryva russko-amerikanskogo dogovora 1832 goda v Tret'yey Gosudarstvennoy Dume [On the history of one sanctions: economic consequences of the breakdown of the Russian-American agreement of 1832 in the Third State Duma]. Vestnik Sankt-Peterburgskogo gosudarstvennogo universiteta tekhnologii i dizayna [Bulletin of the St. Petersburg State University of Technology and Design]. Series 2. 2019. No. 2. pp. 157–165 (Rus.).
25. Suzdaltseva A. I., Asvarov N. A. Rol' zheleznoy dorogi v razvitiy goroda Petrovsk na rubezhe XIX–XX vekov [The role of the railway in the development of the city of Petrovsk on the turn of the XIX–XX centuries]. Vestnik Sankt-Peterburgskogo gosudarstvennogo universiteta tekhnologii i dizayna [Bulletin of the St. Petersburg State University of Technology and Design]. Series 2. 2019. No. 4. pp. 109–112 (Rus.).
26. Yakimchuk A. A. «Odin poyas — odin put'»: problemy bezopasnosti tsivilizatsionnogo sotrudnichestva Kitaya i Indii [«One belt — one way»: security problems of civilization cooperation between China and India]. Vestnik Sankt-Peterburgskogo gosudarstvennogo universiteta tekhnologii i dizayna [Bulletin of the St. Petersburg State University of Technology and Design]. Series 2. 2019. No. 4. pp. 113–128 (Rus.).
27. Vakhromeeva O. B. K probleme datirovki demonstratsionnoy periodicheskoy tablitsy sistemy khimicheskikh elementov po gruppam i ryadam D. I. Mendeleeva: k 150-letiyu periodicheskogo zakona [To the problem of dating the demonstration periodic Table of the system of chemical elements by groups and rows D. I. Mendeleev: the 150th anniversary of the periodic law]. Vestnik Sankt-Peterburgskogo gosudarstvennogo universiteta tekhnologii i dizayna [Bulletin of the St. Petersburg State University of Technology and Design]. Series 2. 2019. No. 4. pp. 102–108 (Rus.).
28. Akbiyev A. S., Suzdaltseva I. A. Organy vlasti i upravleniya v zasulakskikh feodal'nykh vladeniyakh Dagestana v XVIII veke [Authorities and governance in Zazulaki feudal possessions of Dagestan in the 18th century]. Vestnik Sankt-Peterburgskogo gosudarstvennogo universiteta tekhnologii i dizayna [Bulletin of the St. Petersburg State University of Technology and Design]. Series 2. 2019. No. 4. pp. 93–96 (Rus.).
29. Loginova D. V. Opyt ekspluatatsii gazogeneratornykh avtomobiley v avtotransportnoy otrasli Respubliki Komi v 1930–1940-e gg. [Operating experience of gas generator vehicles in the trucking industry of Komi Republic in the 1930–1940s]. Vestnik Sankt-Peterburgskogo gosudarstvennogo universiteta tekhnologii i dizayna [Bulletin of the St. Petersburg State University of Technology and Design]. Series 2. 2019. No. 3. pp. 143–146 (Rus.).
30. Kuznetsov V. D. Dukhovno-religioznaya deyatelnost' Russkoy Pravoslavnoy Tserkvi nakanune Oktyabr'skoy revolyutsii 1917 goda v Rossii [Spiritual and religious activity of the Russian Orthodox Church on the eve of the October Revolution of 1917 in Russia]. Vestnik Sankt-Peterburgskogo gosudarstvennogo universiteta tekhnologii i dizayna [Bulletin of the St. Petersburg State University of Technology and Design]. Series 2. 2018. No. 2. pp. 174–177 (Rus.).
31. Fortunatov V. V. Uchastiye intelligentsii v razvitiy grazhdanskogo obshchestva v 1920–1927 gg. [Participation of the intellectuals in the development of civil society in 1920–1927 years]. Vestnik Sankt-Peterburgskogo gosudarstvennogo universiteta tekhnologii i dizayna [Bulletin of the St. Petersburg State University of Technology and Design]. Series 2. 2020. No. 1. pp. 173–180 (Rus.).
32. Rabush T. V. Spornaya gosgranitsa kak faktor politicheskoy nestabil'nosti (na primere afgano-pakistanskoy granitsy) [Controversial state border as a factor of political instability (on the example of the Afghan-Pakistan border)]. Vestnik Sankt-Peterburgskogo gosudarstvennogo universiteta tekhnologii i dizayna [Bulletin of the St. Petersburg State University of Technology and Design]. Series 2. 2018. No. 3. pp. 177–181 (Rus.).

А. И. Чепель

Санкт-Петербургский государственный морской технический университет
190121 РФ, Санкт-Петербург, Лоцманская, 3**ИСТОРИЯ ПЕТЕРБУРГСКОГО ДОМОСТРОЕНИЯ НАЧАЛА XX
ВЕКА НА ПРИМЕРЕ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ АРХИТЕКТОРА ДМИТРИЯ
КРЫЖАНОВСКОГО: «СРЕДНЕВЕКОВЫЙ» ПЕРИОД ТВОРЧЕСТВА**

© А. И. Чепель, 2022

Объектом статьи является дореволюционный период творчества Дмитрия Андреевича Крыжановского (1871–1942), крупного петербургского архитектора периода модерна и неоклассицизма. Предметом статьи являются мотивы средневековой архитектуры в дореволюционном творчестве этого зодчего. Д. А. Крыжановский в своих работах часто применял формы и детали архитектуры как европейского, так и русского Средневековья. Здания, которые Д. А. Крыжановский построил с использованием мотивов средневекового зодчества, играют заметную роль в архитектурных ландшафтах Санкт-Петербурга.

Ключевые слова: Архитектор Д. А. Крыжановский, архитектура Санкт-Петербурга, «готический модерн», «неорусский стиль».

Обзор творчества архитектора Дмитрия Андреевича Крыжановского (1871–1942) проведён автором настоящей статьи [1], в которой он сосредоточится на детальном изучении построек этого зодчего, созданных и использованием мотивов европейской и русской архитектуры эпохи Средневековья. Для проведения настоящего исследования автор проанализировал всю выявленную на данный момент проектную и фиксационную графику, созданную архитектором Д. А. Крыжановским в течение его профессиональной деятельности.

Если говорить о мотивах средневековой архитектуры Европы, то Д. А. Крыжановский чаще всего в своей практике обращался к формам и деталям готической архитектуры, однако применял и мотивы фортификационного средневекового зодчества, а также воспроизводил образы средневековых жилых домов. Применительно к постройкам периода модерна, в облике которых зримо присутствуют элементы готической архитектуры, в искусствоведении используется термин «готический модерн» [2]. В отношении построек периода модерна, включающих мотивы допетровского русского зодчества, применяется термин «неорусский стиль» [3, с. 154].

Профессиональное становление Д. А. Крыжановского пришлось на период поздней эклектики, когда смешение стилей достигло апогея. Это позволило начинающему архитектору практически освоить широкую палитру стилей прошлого, а затем успешно применять эти навыки в эпоху модерна. Умение стремительно менять почерк и манеру проектирования было важным козырем Д. А. Крыжановского в конкурентной борьбе на строительном рынке, помогало оперативно реагировать на придирчивые запросы заказчиков.

На начальном этапе самостоятельного творчества Д. А. Крыжановский активно разрабатывает тему «готического модерна». На рубеже XIX–XX веков он



Ил. 1. Доходный дом С. И. Майзеля. Зодчий. 1905. Л. 57

в качестве помощника архитектора А. Н. Векшинского участвовал в проектировании и строительстве здания Электротехнического института (1899–1903 гг., Аптекарский пр., 3), в облике которого сильно звучат готические мотивы. Стилистически эта постройка ещё не порывает с эклектикой (историзмом), но выделяется экспрессивным «готическим» декором и «форсированным развитием силуэта» [4, с. 442], а именно динамичный силуэт зданий становился одним из ключевых признаков набирающего силу модерна. В газетной публикации, увидевшей свет в 1902 году, на завершающем этапе строительства здания Электротехнического института, специально отмечены его модерновые черты: «Немножко декаданс, если хотите, но разве в данный момент можно обойтись без модернизма?...» [1, с. 18]. Вероятно, во время работы на этой постройке и зародилось увлечение Крыжановского готическими



Ил. 2. Доходный дом В. Е. и Г. Е. Овчинниковых. Зодчий. 1906. Л. 1



Ил. 3. Доходный дом С. И. и Х.-Р. Пумпянских. Ежегодник Общества архитекторов-художников. 1906. Вып. 1. С. 53

и шире — средневековыми мотивами, вскоре ярко и зримо проявившимися в его творчестве.

В 1901 году были утверждены чертежи каменного пятиэтажного дома провизора С. И. Майзеля, фасад которого решён в «готическом» духе [5, л. 17–18]. Проект осуществлён (1901–1902 гг., Большой пр. П. С., 43) практически без изменений [6, л. 5–6]. Из боковых частей симметричного фасада выступают трёхгранные эркеры, центральная часть выделена «ложным ризалитом» — фасадная стена здесь лишь слегка утолщена, чтобы создать иллюзию выступа. Вход в здание устроен в центре и представляет собой фланкированный «пучками» колонн заглублённый портал со сводом, имитирующим готические нервюры. Над карнизом — удлинённые фронтоны, напоминающие о вимпергах готических соборов. По сторонам фронтонов, как часовые, возвышаются гранёные столбы-башенки, увенчанные шлемовидными покрытиями. Эти башенки вызывают ассоциации с похожими элементами здания Электротехнического института.

Фасад дома С. И. Майзеля покрыт штукатуркой «под шубу». На её тёмном фоне хорошо читаются светлые лепные детали, среди которых выделяются ритмично расставленные «готические» вертикальные «рёбра», упирающиеся в крошечные маскароны. «Готические» мотивы оттеняются колоннадой, протянувшейся по пятому этажу и разорванной популярными в модерне эркерами-фонариками. До наших дней дом дошёл с определёнными утратами фасадного лепного декора, и его средневековый облик от этого несколько померк.

«Готическая» тема уверенно звучит в облике доходного дома братьев-совладельцев В. Е. и Г. Е. Овчинниковых (1902–1903 гг., Большая Зеленина ул., 21), причём этот дом, как и дом С. И. Майзеля, был как задуман [6, л. 26–27], так и осуществлён в стилистике «готического модерна» [7, л. 12–13]. Центральный ризалит прорезан величественной проездной аркой

на мощных колоннах, свод которой декорирован «готическими» ребрами-нервюрами. Над аркой, своей основательной тяжеловесностью, пожалуй, напоминающей о романском зодчестве, возвышается трёхгранный эркер, зажатый между гранёными пилонами-башнями, увенчанными куполами с некогда черепичным покрытием. Ещё выше — взметнувшийся в небо шипец-вимперг, прорезанный бифорием и расчленённый вертикальными жгутами. На старых фотографиях видно, что на фоне тёмной шероховатой штукатурки выделялись обрамления окон, панно-барельефы, а также лепной фриз под карнизом, составленный из тонких жгутов, образующих замысловатую «готическую» паутину из стрельчатых арок и рёбер. Кроме того, черепичные покрытия гранёных столбиков со временем заменили гладким железом, и дом растерял существенную часть своего средневекового «аромата».

В 1904 году был построен пятиэтажный доходный дом на угловом участке супругов Пумпянских (Верейская ул., 33). И в этом случае проект [9, л. 4–5] полностью соответствует осуществлённой постройке [10, 12–13]. Внешне дом суров и неприступен. Зубчатый парапет его угловой части и вырастающая за ним гранёная башенка с окнами-«бойницами» придают вполне мирному жилому строению облик средневекового замка. Эффект усиливает фасадное покрытие. Краснокирпичная кладка лишь кое-где прикрыта штукатурными деталями — как будто неумолимое время или ядра осадных батарей обнажили вековые конструкции...

Первоначально суровый облик дома был разбавлен современными деталями. Лепные девичьи лица, растительный орнамент были сконцентрированы в верхней части здания. Когда они исчезли — неизвестно...

Доходный дом купца С. Ф. Френкеля (Таврическая ул., 43), построенный 1906 году, воскрешает образы средневековых европейских городов, с их узкими



Ил. 4. Доходный дом С. Ф. Френкеля. Ежегодник Общества архитекторов-художников. 1907. Вып. 2. С. 56



Ил. 5. Проект Знаменской церкви старообрядцев Поморского согласия. Вариант. Зодчий. 1908. Л. 59

высокими домами и тесными улочками. Мощное ступенчатое завершение отсылает к бюргерским домам Антверпена, Брюгге, Риги. И участок под стать средневековым — словно узкий клин, вбитый в глубину квартала, застроенный возвышающимися друг за другом корпусами.

Однако в этом случае проектный чертеж совершенно не соответствует осуществлённой постройке и демонстрирует здание самой простой архитектуры без декора, «дом-коробку» без каких-либо стилистических характеристик [11, л. 5]. Таким образом, яркий художественный облик дом приобрёл уже в ходе строительства. Это нередкое явление в петербургском дореволюционном домостроении — чертежи спешили утвердить, безотлагательно начать строительство, а уже на стройплощадке при необходимости корректировали фасадные композиции [1, с. 57].

Фасад доходного дома С. Ф. Френкеля отделан светлым кирпичом, по которому сквозь окна пущены горизонтальные каменные ленты-фризы; штукатурные барельефы, отсекавшие щипец от нижней части здания, не сохранились. Вертикальные тёмные штукатурные полосы некогда расчленили ступенчатый щипец здания. Ныне, лишившись их, дом немного «присел», ослабив свое движение вверх. Нижний ярус затянут блоками рваного камня, глубокий каменный портал напоминает ворота в крепость или лаз в пещеру. Обильное использование для фасадной отделки натурального камня грубой фактуры — один из маркеров северного модерна.

В период модерна набрал силу и получил распространение «неорусский стиль», для которого характерно преодоление декоративной дробности предшествовавшего ему русского стиля, укрупнение форм, перенос акцентов с деталей на целое, в результате чего формировались выразительные монументальные архитектурные образы. «При этом сознательное преувеличение, “нажим”, даже гротеск становились нередко приёмами, совершенно необходимыми архитектору,

добивавшемуся полемической заострённости произведений, утверждавшими новое творческое кредо» [12, с. 244].

С наибольшей полнотой «неорусский стиль» раскрылся в храмовом зодчестве, и творчество Д. А. Крыжановского здесь не исключение. Именно он впервые построил в Санкт-Петербурге храм в «неорусском стиле» — Знаменскую церковь старообрядцев Поморского согласия (1906–1907 гг., Тверская ул., 8). Архитектор не сразу нашел окончательный образ храма. Первоначальный вариант 1906 года демонстрирует сложное ступенчато-пирамидальное построение, завершённое одной главкой, затем последовали варианты с пятью главками. Зодчий фантазировал, а фантазия, стремление к созданию сказочных образов при проектировании здания «неорусского стиля» — в порядке вещей. Многие мастера, творившие в логике этого архитектурного направления, стремились воплотить в камне седую былинку, древнюю сказку. Архитектор А. В. Щусев, один из адептов неорусского стиля, призывал проектировать без «рабского» следования прототипам, «сочинять храм». Д. А. Крыжановский следовал этой методе, вымарывал не понравившийся «текст» и сочинял его вновь и вновь, добиваясь искомого идеала [1, с. 144–145].

Очевидно, значительную роль в поиске выверенного облика церкви играли сами старообрядцы, которые впервые со второй половины XVII века получили возможность построить свой храм. Поэтому они стремились получить по-настоящему идеальное церковное здание, ориентируясь на белоснежные храмы Северной Руси, где после Раскола обосновались многие противники реформ патриарха Никона. В определённом смысле, «неорусский стиль» приобрёл популярность с посылки старообрядцев, искавших яркие брутальные образы, отмеченные атмосферой древней сказки, пронизанные духом вечевой свободы, былинной силы и стойкости.



Илл. 6. Доходный дом П. М. Станового. Рис. В. Г. Исаченко из книги: Исаченко В. Г. Зодчие Санкт-Петербурга XVIII–XX веков. М., 2010. С. 128

В итоговом варианте Д. А. Крыжановский возвёл над гигантским килевидным кокошником центральный барабан с почти прижатыми к нему четырьмя малыми главками. Объём храма напоминает снежный сугроб невероятных размеров. На фоне скупо декорированных выемчатым орнаментом выбеленных стен яркими пятнами выделяются полихромные майоликовые вставки. Храм несколько отступает от красной линии застройки и отделяется от улицы глухой каменной оградой. В результате возникает образ отрешённого от мира северного скита, монастырской обители. «Крыжановскому удалось добиться зрелищного эффекта. Церковь и примыкающие к ней строения приковывают внимание экспрессией и динамикой масс, сложным живописным силуэтом. Объёмы нарастают слева направо: у приземистого флигеля поднимается звонница, ещё выше выгибаются щипцы храма, над которыми возносится стройное пятиглавие. Разные по функции части комплекса чётко разграничены выступами и заглаблениями, перепадами высот. Тем самым острее выявлена выразительная пластика многообъёмной структуры. Декор использован скупо, объединяющим началом служат обширные светлые поверхности стен» [13, с. 412–413].

В период модерна в архитектурной периодике высказывались соображения, что «старый русский стиль со своими приземистыми формами и малыми окнами» совершенно не подходит для многоэтажных зданий. Считали маловероятным, «чтобы удалось применить этот стиль к городским постройкам». Ведь узкие маленькие окна домов «очень поэтичны и декоративны, но весьма неудобны для обитания», пропускают мало и так дефицитного в Петербурге солнечного света, и «на семизэтажном доме бойницы и башни смысла не имеют». Потому-то в многоэтажном городском домостроении «неорусский стиль» применялся редко [1, с. 158].

Однако в 1908–1909 годах Д. А. Крыжановский, как бы отвечая критикам национальных мотивов

в домостроении, все же рискнул построить в Петербурге по канонам «неорусского стиля» многоэтажный доходный дом выходца из новгородских крестьян П. М. Станового, который стал первым столичным многоэтажным доходным домом, оформленным в духе этого художественного направления (Старорусская ул., 2).

Этот шестиэтажный дом — словно увеличенный в размерах северорусский терем, крепость, монастырь. Дом великолепно просматривается с Невского проспекта, с расстояния более полукилометра. Увенчанная шлемовидным куполом скругленная угловая часть с окнами-бойницами под карнизом создаёт иллюзию неприступного фортификационного сооружения. Этот суровый образ поддерживается в интерьерах: парадная лестница напоминает винтовую лестницу средневекового замка. И фасады, и стены лестничного объёма, напоминающего в плане каплю или нераспустившийся бутон тюльпана, декорированы выемчатым орнаментом в виде ёлочек, кубышек и «волчьим зубом» — характерным для средневекового Новгорода орнаментом, составленным из обращённых остриями друг к другу треугольников, наподобие волчьей пасти.

Подведём итоги исследования. В дореволюционном творчестве архитектора Д. А. Крыжановского мотивы средневековой европейской и русской архитектуры играют заметную роль. Зодчий, чьё творческое становление пришлось на период поздней эклектики, в полной мере освоил исторические художественные стили прошлого и умело применял их формы, детали и стилизованные мотивы при проектировании и строительстве периода модерна. В результате мастеру удалось создать яркие запоминающиеся архитектурные образы, которые поныне наполняют улицы Санкт-Петербурга поэтичностью готических соборов, романских замков и северных русских монастырей.

Список литературы

1. Чепель А. И. Архитектор Дмитрий Крыжановский. СПб.: Профили, 2021. 296 с.
2. Дмитриева М. Г. «Готический стиль» в архитектуре Санкт-Петербурга рубежа XIX–XX веков // Научно-методический электронный журнал «Концепт». 2017. Т. 31. С. 1141–1145.
3. Стародубцева Ю. А., Баулина Е. Н. Неорусский стиль в архитектуре Санкт-Петербурга // Архитектурные сезоны в СПбГАСУ: сборник трудов научно-практической конференции / СПбГАСУ. 2021. С. 154–155.
4. Кириков Б. М. Архитектура петербургского модерна. Общественные здания. Кн. 1. СПб.: Коло, 2011. 574 с.
5. Центральный государственный исторический архив Санкт-Петербурга. Ф. 513. Оп. 102. Д. 7317.
6. Центральный государственный исторический архив Санкт-Петербурга. Ф. 515. Оп. 4. Д. 2458.
7. Центральный государственный исторический архив Санкт-Петербурга. Ф. 513. Оп. 102. Д. 7708.
8. Центральный государственный исторический архив Санкт-Петербурга. Ф. 515. Оп. 4. Д. 1460.
9. Центральный государственный исторический архив Санкт-Петербурга. Ф. 513. Оп. 102. Д. 5338.

- | | |
|--|--|
| <p>10. Центральный государственный исторический архив Санкт-Петербурга. Ф. 515. Оп. 4. Д. 362.</p> <p>11. Центральный государственный исторический архив Санкт-Петербурга. Ф. 513. Оп. 102. Д. 9563.</p> | <p>12. Лисовский В. Г. «Национальный стиль» в архитектуре России. М.: Совпадение, 2000. 415 с.</p> <p>13. Кириков Б. М. Архитектура петербургского модерна. Общественные здания. Кн. 2. СПб.: Коло, 2017. 542 с.</p> |
|--|--|

A. I. Chepel

St. Petersburg State Marine Technical University
191121 Russia, St. Petersburg, Lotsmanskaya, 3

THE HISTORY OF THE ST. PETERSBURG HOUSING CONSTRUCTION AT THE BEGINNING OF THE 20TH CENTURY ON THE EXAMPLE OF THE ACTIVITIES OF THE ARCHITECT DMITRY KRYZHANOVSKY: «MEDIEVAL» PERIOD OF CREATIVITY

The object of the article is the pre-revolutionary period of creativity of Dmitry Andreevich Kryzhanovsky (1871–1942), a major St. Petersburg architect of the modern and neoclassical period. The subject of the article is the motives of medieval architecture in the pre-revolutionary work of this architect. The D. A. Kryzhanovsky in his works often used the forms and details of the architecture of both European and Russian Middle Ages. The buildings by the D. A. Kryzhanovsky built using the motifs of medieval architecture play a prominent role in the architectural landscapes of St. Petersburg.

Keywords: The architect D. A. Kryzhanovsky, architecture of the St. Petersburg, «Gothic modern», «Neo-Russian style».

References

- | | |
|---|--|
| <p>1. Chepel A. I. Arxitektor Dmitrij Kryzhanovskij [The architect Dmitry Kryzhanovsky]. SPb.: Propilei, 2021. 296 p. (in Rus.).</p> <p>2. Dmitrieva M. G. «Goticheskij stil» v arxitekture Sankt-Peterburga rubezha XIX–XX vekov. Nauchno-metodicheskij elektronnyj zhurnal «Koncept» [«Gothic style» in the architecture of the St. Petersburg at the turn of the XIX–XX centuries]. 2017. V. 31. pp. 1141–1145 (in Rus.).</p> <p>3. Starodubtseva Yu. A., Baulina E. N. Neorusskij stil v arxitekture Sankt-Peterburga. Arxitekturnye sezony v SPb-GASU: sbornik trudov nauchno-prakticheskoy konferencii [Neo-Russian style in the architecture of St. Petersburg]. 2021. pp. 154–155 (in Rus.).</p> <p>4. Kirikov B. M. Arxitektura peterburgskogo moderna. Obshchestvennyye zdaniya [St. Petersburg modern architecture. Public building]. Kn. 1. SPb.: Kolo, 2011. 574 p. (in Rus.).</p> <p>5. Central'nyj gosudarstvennyj istoricheskij arhiv Sankt-Peterburga [Central State Historical Archive of St. Petersburg]. F. 513. Op. 102. D. 7317 (in Rus.).</p> <p>6. Central'nyj gosudarstvennyj istoricheskij arhiv Sankt-Peterburga [Central State Historical Archive of St. Petersburg]. F. 515. Op. 4. D. 2458 (in Rus.).</p> | <p>7. Central'nyj gosudarstvennyj istoricheskij arhiv Sankt-Peterburga [Central State Historical Archive of St. Petersburg]. F. 513. Op. 102. D. 7708 (in Rus.).</p> <p>8. Central'nyj gosudarstvennyj istoricheskij arhiv Sankt-Peterburga [Central State Historical Archive of St. Petersburg]. F. 515. Op. 4. D. 1460 (in Rus.).</p> <p>9. Central'nyj gosudarstvennyj istoricheskij arhiv Sankt-Peterburga [Central State Historical Archive of St. Petersburg]. F. 513. Op. 102. D. 5338 (in Rus.).</p> <p>10. Central'nyj gosudarstvennyj istoricheskij arhiv Sankt-Peterburga [Central State Historical Archive of St. Petersburg]. F. 515. Op. 4. D. 362 (in Rus.).</p> <p>11. Central'nyj gosudarstvennyj istoricheskij arhiv Sankt-Peterburga [Central State Historical Archive of St. Petersburg]. F. 513. Op. 102. D. 9563. (in Rus.).</p> <p>12. Lisovskij V. G. «Nacionalnyj stil» v arxitekture Rossii [«National hedgehog style» in the architecture of the Russia]. M.: Sovpadenie, 2000. 415 p. (in Rus.).</p> <p>13. Kirikov B. M. Arxitektura peterburgskogo moderna. Obshchestvennyye zdaniya [St. Petersburg modern architecture. Public building]. Kn. 2. SPb.: Kolo, 2017. 542 p. (in Rus.).</p> |
|---|--|

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

Балашов Михаил Евгеньевич — канд. пед. наук, доцент кафедры ИТИ, художник-конструктор, член Международной Ассоциации Искусствоведов (АИС). E-mail: kitiart@mail.ru

Бандорина Ксения Валерьевна — канд. искусств., доцент Санкт-Петербургской государственной художественно-промышленной академии им. А. Л. Штигица. E-mail: profreaders@gmail.com

Ван Вэньшань — аспирант кафедры истории и теории искусства Санкт-Петербургского государственного университета промышленных технологий и дизайна. E-mail: cgzws33 w363 830 271

Вахромеева Оксана Борисовна — д-р истор. наук, профессор кафедры общественных наук Санкт-Петербургского государственного университета технологий и дизайна. E-mail: o.vahromeeva@yandex.ru

Гарунова Нина Нурмагомедовна — д-р истор. наук, профессор кафедры русской истории Дагестанского государственного университета.

Гринёв Андрей Вальтерович — д-р истор. наук, профессор кафедры общественных наук Санкт-Петербургского государственного политехнического университета Петра Великого.

Горбовская Светлана Глебовна — д-р филол. наук, доцент кафедры французского языка Санкт-Петербургского государственного университета. Email: vard_05@mail.ru

Горбунова Анастасия Александровна — ассистент кафедры истории и теории искусства Санкт-Петербургского государственного университета промышленных технологий и дизайна. E-mail: aagorbunova@rambler.ru

Жаворонкова Анна Николаевна — канд. филол. наук, старший преподаватель кафедры журналистики Санкт-Петербургского Гуманитарного университета профсоюзов. E-mail: annyare@yandex.ru

Журавская Татьяна Михайловна — канд. искусств., почетный профессор Санкт-Петербургской государственной художественно-промышленной академии им. А. Л. Штигица. E-mail: hanaaki07@gmail.com. <https://orcid.org/0000-0002-0688-8122>

Карюк Тамара Андреевна — аспирант Санкт-Петербургской государственной художественно-промышленной академии имени А. Л. Штигица. E-mail: tamarakaryuk1008@gmail.com

Ковалева Татьяна Вячеславовна — канд. искусств, профессор кафедры СПГХА им. А. Л. Штигица. E-mail: tvk158@mail.ru

Костюк Руслан Васильевич — д-р истор. наук, профессор кафедры теории и истории международных отношений Санкт-Петербургского государственного университета. E-mail: rouslan_k@mail.ru

Косяков Геннадий Викторович — д-р филол. наук, профессор кафедры гуманитарных наук, декан факультета подготовки кадров высшей квалификации ФГБУ «Национальный медицинский исследовательский центр имени В. А. Алмазова»

Кузнецов Владимир Дмитриевич — д-р истор. наук, профессор кафедры общественных наук СПбГУПТД. E-mail: vladimirkuznecov@mail.ru

Лавренко Галина Борисовна — канд. искусств., доцент, заведующая кафедрой графики Высшей школы печати и медиатехнологий СПбГУПТД.

Лезунова Наталья Борисовна — канд. филол. наук, доцент, заведующая кафедрой книгоиздания и книжной торговли, директор Высшей школы печати и медиатехнологий СПбГУПТД. E-mail: lezunova@mail.ru

Лелис Елена Ивановна — д-р филол. наук, профессор кафедры философии и культурологии, профессор кафедры журналистики Санкт-Петербургского Гуманитарного университета профсоюзов. E-mail: elenalelis@mail.ru

Ло Хунхуэй — аспирант кафедры истории и теории искусства Санкт-Петербургского государственного университета промышленных технологий и дизайна. E-mail: painterlohom@mail.ru

Малышева Анна Асылхановна — аспирант Санкт-Петербургской государственной академии художеств имени Ильи Репина. E-mail: anna_malysheva_spb@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

Петрова Галина Валентиновна — д-р филол. наук, ведущий научный сотрудник отдела новой русской литературы (Пушкинский Дом) РАН. E-mail: pgv6@yandex.ru

Рабуш Таисия Владимировна — канд. истор. наук, доцент кафедры общественных наук Санкт-Петербургского государственного университета технологии и дизайна. E-mail: spgutdfs@mail.ru

Рубичева Марина Валентиновна — и. о. заведующего кафедрой журналистики, доцент кафедры режиссуры мультимедиа Санкт-Петербургского Гуманитарного университета профсоюзов. E-mail: rubichevamv@gup.ru

Сергеева Елена Валерьевна — аспирант кафедры истории и теории искусства СПбГУПТД. E-mail: serge-elena@mail.ru

Сошников Валентин Дмитриевич — профессор, режиссер высшей категории, заведующий кафедрой режиссуры мультимедиа Санкт-Петербургского Гуманитарного университета профсоюзов. E-mail: kaf_mult@gup.ru

Хмелев Роман Алексеевич — аспирант Санкт-Петербургской государственной художественно-промышленной академии имени А. Л. Штиглица. E-mail: romckicus@gmail.com

Хорошилова Ольга Андреевна — канд. искусств., доцент кафедры истории и теории искусства Санкт-Петербургского государственного университета промышленных технологий и дизайна. E-mail: farseto@gmail.com

Чарина Ольга Иосифовна — канд. филол. наук, с. н. с. отдела фольклора и литературы Института гуманитарных исследований и проблем малочисленных народов Севера СО РАН. E-mail: ochar@list.ru

Чемезова Ксения Евгеньевна — куратор галереи One'mind. E-mail: ksuisik@mail.ru

Чепель Александр Иванович — д-р истор. наук, профессор Санкт-Петербургского государственного морского технического университета.

Шарафадина Клара Ивановна — д-р филол. наук, профессор, заместитель заведующего кафедрой журналистики Санкт-Петербургского гуманитарного университета профсоюзов. E-mail: belkaklara@mail.ru

Югай Инга Игоревна — д-р искусств., профессор кафедры режиссуры мультимедиа Санкт-Петербургского Гуманитарного университета профсоюзов.

AUTHORS LIST

Alexandrova Maria Alexandrovna — Candidate of Philology, Associate Professor, Senior Researcher at the International Research Laboratory «Fundamental and Applied Research of Aspects of Cultural Identification» of N. A. Dobrolyubov Nizhny Novgorod State Linguistic University (NGLU). E-mail: nam-s-toboi@mail.ru

Balashov Mikhail Evgenievich — Candidate of Pedagogical Sciences, associate professor of the Department of History and Theory of Art, Design Designer, Member of the International Association of Art Critics (AIS).

Bandorina Ksenia Valeryevna — Candidate of Arts, Associate Professor of A. L. Stieglitz St. Petersburg State Art and Industrial Academy. E-mail: profreaders@gmail.com

Wang Wenshan — Postgraduate student of the Department of History and Theory of Art at St. Petersburg State University of Industrial Technologies and Design. E-mail: cgzws33 w363 830271

Vakhromeeva Oksana Borisovna — Doctor of Historical Sciences, Professor of the Department of Social Sciences of the St. Petersburg State University of Technology and Design. E-mail: o.vahromeeva@yandex.ru

Garunova Nina Nurmagomedovna — Doctor of Historical Sciences, Professor of the Department of Russian History of Dagestan State University

Grinev Andrey Valterovich — Doctor of Historical Sciences, Professor of the Department of Social Sciences of Peter the Great St. Petersburg State Polytechnic University.

Gorbovskaya Svetlana Glebovna — Doctor of Philology, Associate Professor of the Department of French at St. Petersburg State University. E-mail: vard_05@mail.ru

Gorbunova Anastasia Alexandrovna — Assistant Professor of the Department of History and Theory Arts of St. Petersburg State University of Industrial technology and design. E-mail: aagorbunova@rambler.ru

Zhavoronkova Anna Nikolaevna — Candidate of Philology, Senior lecturer at the Journalism Department of the St. Petersburg University of Humanities and Social Sciences. E-mail: annyare@yandex.ru

Zhuravskaya Tatiana Mikhailovna — Candidate of Arts, Honorary professor of A. L. Stieglitz St. Petersburg State Art and Industrial Academy. E-mail: hanaaki07@gmail.com. <https://orcid.org/0000-0002-0688-8122>

Karyuk Tamara Andreevna — Postgraduate student of A. L. Stieglitz St. Petersburg State Art and Industrial Academy. E-mail: tamarakaryuk1008@gmail.com

Kovaleva Tatiana Vyacheslavovna — Candidate of Arts, Professor of A. L. Stiglitz St. Petersburg State Art and Industrial Academy. E-mail: tvk158@mail.ru

Kostyuk Ruslan Vasil'evich — Doctor of Historical Sciences, Professor of the Department of Theory and History of International Relations at St. Petersburg State University. E-mail: rouslan_k@mail.ru

Kosyakov Gennady Viktorovich — Doctor of Philology, Professor of the Department of Humanities Sciences, Dean of the Faculty of Training of Highly Qualified Personnel of FSBI «V. A. Almazov National Medical Research Center»

Kuznetsov Vladimir Dmitrievich — Doctor of Historical Sciences, Professor of the Department Social Sciences SPbGUPTD. E-mail: vladimirkuznecov@mail.ru

Lavrenko Galina Borisovna — Candidate of Arts, associate Professor, Head of the Department of Graphics of Higher School of Printing and Media Technologies SPbGUPTD.

Lezunova Natalia Borisovna — Candidate of Philology, Associate Professor, Head of the Department of Book Publishing and Book Trade, Director of the Higher School of Printing and Media Technologies of SPbGUPTD. E-mail: lezunova@mail.ru

Leelis Elena Ivanovna — Cultural Studies, Professor of the Department of Journalism of the St. Petersburg Humanitarian University of Trade Unions. E-mail: elena-leelis@mail.ru

Luo Honghui — Post-graduate student of the Department of History and Theory of Art at St. Petersburg State University of Industrial Technologies and Design. E-mail: painterlohom@mail.ru

Malysheva Anna Asylkhanovna — Post-graduate student of Ilya Repin St. Petersburg State Academy of Arts. E-mail: anna_malysheva_spb@mail.ru

Nuzhnaya Tatiana Vladimirovna — Candidate of Philology, Associate Professor, Head of the Department of French Language and Literature of the Russian State Hydrometeorological University (RSMU). E-mail: ta_nu@mail.ru

Petrova Galina Valentinovna — Doctor of Philology, Leading Researcher of the Department of New Russian Literature (Pushkin House) of the Russian Academy of Sciences. E-mail: pgv6@yandex.ru

Rabush Taisiya Vladimirovna — Candidate of History, Associate Professor of the Department Social Sciences SPbGUPTD. E-mail: spgutfds@mail.ru

Rubicheva Marina Valentinovna — Acting Head of the Journalism Department, Associate Professor of Multimedia Directing of St. Petersburg University of Humanities and Social Sciences. E-mail: rubichevamv@gup.ru

Sergeeva Elena Valeryevna — Postgraduate student of the Department of History and Theory of Art of SPbGUPTD. E-mail: serge-elena@mail.ru

Soshnikov Valentin Dmitrievich — Professor, Director of the highest category, head of the Multimedia Directing Department of the St. Petersburg University of Humanities and Social Sciences University of Humanities and Social Sciences. E-mail: kaf_mult@gup.ru

Khmelev Roman Alekseevich — Postgraduate student of A. L. Stieglitz St. Petersburg State Academy of Art and Industry. E-mail: romckicus@gmail.com

Khoroshilova Olga Andreevna — Candidate of Arts, Associate Professor of the Department of History and Theory

of Art of the St. Petersburg State University of Industrial Technologies and Design. E-mail: farseto@gmail.com

Charina Olga Iosifovna — Candidate of Philology, Senior Researcher of the Department of Folklore and Literature of the Institute of Humanitarian Studies and Problems of Small Peoples of the North SB RAS. E-mail: ochar@list.ru

Chemezova Ksenia Evgen'evna — Curator of the One»-mind gallery. E-mail: ksuisisk@mail.ru

Chepel Alexander Ivanovich — Doctor of Historical Sciences, Professor of St. Petersburg State Maritime Technical University.

Sharafadina Klara Ivanovna — Doctor of Philology, Professor, Deputy Head of the Journalism Department of the St. Petersburg University of Humanities and Social Sciences. E-mail: belkaklara@mail.ru

Yugai Inga Igorevna — Doctor of Arts, Professor of the Department of Multimedia Directing at the St. Petersburg Humanitarian University of Trade Unions.

ИНФОРМАЦИЯ ДЛЯ АВТОРОВ

1. Редакция принимает в печать статьи аспирантов, работников вузов, НИИ, РАН, промышленности, содержащие новые, нигде не публиковавшиеся ранее результаты научно-исследовательских работ, обзоры проблемного характера по следующим разделам:

- искусствоведение;
- литературоведение.

Плата с аспирантов за публикацию рукописей не взимается. Редколлегия журнала просит авторов при подготовке рукописей руководствоваться приведенными ниже правилами.

2. Объем статьи не должен превышать 9 страниц машинописного текста, общее количество рисунков, включая а, б, с и т. д., — не более 7. Объем обзорной статьи не должен превышать 12 страниц, общее количество рисунков — не более 9.

3. Текст статьи должен быть представлен в формате .doc или 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.

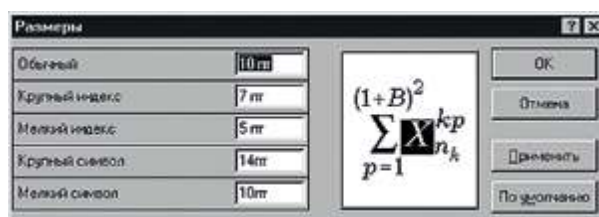
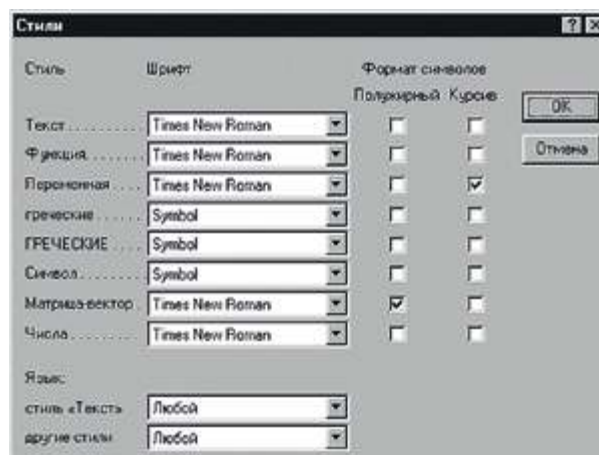
Текст статьи — Regular Times New Roman 12pt.

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; $V_{\text{нос}} \rightarrow V_{\text{pos}}$). 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: **e** не \vec{e} . Перенос в формулах допускается делать в первую очередь на знаках (=, », <, > и др.), во вторую очередь — на отточии (...), на знаках сложения и вычитания (+, -), в последнюю — на знаке умножения в виде косоугольного креста (\times). Перенос на знаке деления не допускается. Математический знак, на котором разрывается формула при переносе, обязательно должен быть повторен в начале второй строки. При переносе формул нельзя отделять выражения, содержащиеся под знаком интеграла, логарифма, суммы, произведения, от самих знаков. Небольшие формулы, не имеющие самостоятельного значения, набираются внутри строк текста. Наиболее важные формулы, все нумерованные формулы, а также длинные и громоздкие формулы, содержащие знаки суммирования, произведения и т. п., набирают отдельными строками. Формулы выравниваются по центру, их номера в скобках — по правому краю. Отдельные элементы математических формул, вынесенные в текст, набираются по приведенным выше правилам (**прямой шрифт в формуле — прямой шрифт в тексте, курсив в формуле — курсив в тексте**).



5. Таблицы и рисунки. Все рисунки и таблицы в статье должны быть пронумерованы и снабжены подписями; в тексте статьи должны иметься четкие ссылки на каждый рисунок и таблицу. Все рисунки и таблицы располагаются только в книжной ориентации страницы. Растровая и векторная графика (BMP, JPEG, TIFF, EPS) с разрешением не менее 300 dpi. Все рисунки должны быть выполнены черно-белыми либо в градациях серого, цветные рисунки и фотографии не принимаются (о полноцветных выпусках будет сообщаться отдельно). Рисунки должны быть ясными и четкими, с хорошо проработанными деталями. Вместо подписей на рисунках следует использовать цифровые или буквенные обозначения, которые должны разъясняться в подписи под рисунком или в тексте. Нужно следить за тем, чтобы обозначения на рисунках соответствовали обозначениям в тексте и имели такое же начертание. Рисунки в тексте должны иметь сквозную нумерацию. Помимо размещения в тексте **все рисунки должны быть представлены отдельными файлами** (один рисунок — один файл) соответствующего формата. Подрисуночные надписи печатаются в текстовом редакторе (не на самом рисунке).

6. Список литературы. Каждая статья должна быть снабжена списком использованной литературы, который составляется по ходу ее упоминания в тексте. Примеры оформления ссылок: [1], [1]–[5], [3, с. 20]. Оформление пристатейного списка литературы должно соответствовать ГОСТ Р 7.0.5. — 2008.

7. К статье прилагаются: сопроводительные документы, в соответствии с Порядком рассмотрения и рецензирования статей; заявка, содержащая сведения обо всех авторах (фамилия, имя, отчество, должность, полное название и почтовый адрес организации, рабочий телефон, e-mail) с указанием, с кем вести переписку.

8. Статья вместе с сопроводительными документами высылается **электронной почтой** (e-mail: vestnikspbgtud@mail.ru) или обычным почтовым отправлением с вложением бумажного варианта. Поступившие в редакцию статьи проходят рецензирование и рассматриваются на заседании редколлегии.

СОДЕРЖАНИЕ

ИСКУССТВОВЕДЕНИЕ

К. В. Бандорина

Традиции ремесла как путь преобразований в современном дизайне. 5

М. Е. Балашов

Калифорнийские виллы Ф. Л. Райта: дизайнерские решения монументально-декоративных задач 10

Ван Вэньшань, О. А. Хорошилова

Национальный костюм ханьфу как фактор исторического развития китайского стиля одежды и его интеграция в современную моду 16

А. А. Горбунова

Дипломатические приемы российских делегатов в Константинополе и их отражение в отечественном искусстве XVIII века 22

Т. М. Журавская

Ю. Б. Соловьев, Артур Пулос И Кендзи Экуан как лидеры дизайна: материалы к исследованию 31

Т. А. Карюк

Текстильная практика объединения «Друзья финского ремесла»: конец XIX — начало XX вв. 39

Т. В. Ковалева

Приемы оформления интерьеров собственных дворцов Петра I в Санкт-Петербурге: от личных предпочтений к репрезентации правителя 45

Г. Б. Лавренко, Н. Б. Лезунова

Феномен авторской книги и её авангардные трансформации. 55

Ло Хунхуэй

«Тенденция силы» и «Пустота-Реалия»: принципы композиции традиционной китайской живописи. 62

А. А. Малышева

Анри Матисс. Капелла четок в Вансе в контексте проблемы взаимодействия европейского искусства с восточной культурой. 72

Е. В. Сергеева

К вопросу об иконографии сюжета «Спасение апостола Петра на море» в немецком религиозном искусстве XIX в. 78

Р. А. Хмелев

«Молодые британские художники»: возникновение, становление и упадок провокационного коммерческого искусства 90-х годов. 88

К. Е. Чемезова

Роль датской архитектуры в развитии каменного зодчества Норвегии в XII в. 96

ФИЛОЛОГИЯ

С. Г. Горбовская, Т. В. Нужная

Поэтика «трансмутаций» образа «мистической розы» в европейской литературе от средних веков до XX века. Часть 2. 103

Г. В. Петрова

Об издательских стратегиях начала XX века 108

О. И. Чарина

Некоторые особенности русской локальной традиции Якутии: исторические песни о Скопине. 116

Г. В. Косяков	Художественная флористика в ранней лирике М. Ю. Лермонтова 1828–1836 гг. в контексте диалога традиций	123
К. И. Шарафадина	«Личные» форматы в современной арт-журналистике	129
Е. И. Лелис	Эстетика художественного времени в рассказе Дины Рубиной «На долгом светофоре»	134
М. А. Александрова	Ностальгия по русскому «Золотому веку: исторический контекст и основные этапы	140
К. И. Шарафадина, М. В. Рубичева, А. Н. Жаворонкова	Новая роль медиа как социальной среды (по итогам дискуссии на XVI Всероссийской научно-практической конференции «Электронные средства массовой информации: вчера, сегодня, завтра» (8 апреля 2022 г., Санкт-Петербург).	147
В. Д. Сошников, И. И. Югай	Режиссура мультимедиа: образование, технологии. . . . , художественная практика (по материалам Всероссийской НПК «Проблемы подготовки режиссеров мультимедиа» (22 апреля 2022 г., Санкт-Петербург)	154
ИСТОРИЧЕСКИЕ НАУКИ		
О. Б. Вахромеева,	Издания кирилловской и гражданской печати под авторством Петра I Алексеевича (1689 — январь 1725 гг.)	161
Н. Н. Гарунова	Религиозные и этнические факторы в повседневной жизни студенчества города Махачкала в 2012–2020 гг.	169
А. В. Гринёв	Некоторые размышления о псевдонауке в контексте истории и этнографии Аляски	174
Р. В. Костюк	Коммунисты Латинской Америки в третьем тысячелетии	184
В. Д. Кузнецов	Русская православная церковь в эпоху революций 1917 года в России	191
Т. В. Рабуш	Краткий контент-анализ публикаций раздела «Исторические науки» журнала «Вестник СПГУТД, серия 2» за 2018–2020 гг.	197
А. И. Чепель	История петербургского домостроения начала XX века на примере деятельности архитектора Дмитрия Крыжановского: «средневековый» период творчества	203
	Сведения об авторах	208
	Информация для авторов	212

TABLE OF CONTENTS

ART HISTORY AND CULTURE

K. V. Bandorina Craft traditions as a way of transformation in modern design	5
M. E. Balashov F. L. Wright's california villas: design solutions for monumental and decorative tasks.	10
Wang Wenshan, O. A. Khoroshilova Hanfu national costume as a factor in the historical development of the chinese style of clothing and its integration into modern fashion	16
A. A. Gorbunova Diplomatic receptions of russian delegates in Constantinople and their reflection in russian art of the 18th century.	22
T. M. Zhuravskaia Yu. B. Soloviev, Arthur Pulos and Kenji Ekuan as design leaders: materials for research.	31
T. A. Karyuk Textile practice of the association «Friends of finnish craft»: late XIX — early XX centuries	39
T. V. Kovaleva Interior design techniques of Peter I's own palaces in St. Petersburg: from personal preferences to the representation of the ruler	45
G. B. Lavrenko, N. B. Lezunova Phenomenon of the artist's book and its avant-garde transformations	55
Luo Honghui «The tendency of force» and «Void-reality»: principles of composition of traditional chinese painting.	62
A. A. Malysheva Henri Matisse. The Chapel of the Rosary at Vence in the context of the problem of interaction of the european art with eastern culture.	72
E. V. Sergeeva To the question of the iconography of the plot «Salvation of the Apostle Peter at the sea» in the german religious art of the XIX century	78
R. A. Khmelev «Young british artists»: the emergence, formation and decline of provocative commercial art of the 90s	88
K. E. Chemezova The role of danish architecture in the development of stone churches in Norway in the 12th century	96
PHILOLOGY	
S. G. Gorbovskaya, T. V. Nuzhnaya Poetics of «transmutations» of the «mystical rose» image in european literature from the middle ages to the XX century. Part 2.	103
G. V. Petrova About publishing strategies of the early twentieth century.	108
O. I. Charina Some features of russian local tradition of Yakutia: historical songs about Skopin	116
G. V. Kosyakov Artistic floristry in early lyrics of M. Yu. Lermontov 1828–1836 in the context of the dialog of tradition	123

K. I. Sharafadina	
«Personal» formats in modern art-journalism.	129
E. I. Lelis	
Aesthetics of artistic time in Dina Rubina’s story «At a long traffic light»	134
M. A. Aleksandrova	
Nostalgia for the russian «golden age»: historical context and main stages.	140
K. I. Sharafadina, M. V. Rubicheva, A. N. Zhavoronkova	
The new role of the media as a social environment (following the discussion at XVI All-russian scientific and practical conference «Electronic mass media: yesterday, today, tomorrow» (april 8, 2022, St. Petersburg).	147
V. D. Soshnikov, I. I. Yugay	
Multimedia directing: education, technology, artistic practice (based on the materials of the all-russian scientific and practical conference «Problems of training multimedia directors» (april 22, 2022, St. Petersburg).	154
HISTORICAL SCIENCES	
O. B. Vakhromeeva	
Publications of the kirill and civil press authorities of Peter I Alekseevich (1689 – january 1725).	161
N. N. Garunova	
Religious and ethnic factors in the daily life of students the city of Makhachkala in 2012–2020	169
A. V. Grinev	
Some reflections on pseudoscience in the context of history and ethnography of Alaska	174
R. V. Kostiuk	
Latin american communists in the third millennium	184
V. D. Kuznetsov	
The russian orthodox church in the era of the revolutions of 1917.	191
T. V. Rabush	
Brief content analysis of publications of the section «Historical sciences» of the journal «Vestnik SPGUTD. Series 2» for 2018–2020	197
A. I. Chepel»	
The history of St. Petersburg housing construction at the beginning of the 20th century on the example of the activities of the architect Dmitry Kryzhanovsky: «medieval» period of creativity	203
Authors List	210
Information for authors.	210