

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 3

Вестник

Санкт-Петербургского государственного университета технологии и дизайна
№2. 2023. 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:

А. Г. Макаров, С. М. Ванькович

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. Высокочков, 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

Т. А. Зурахова

Адрес редакции

191186 Санкт-Петербург, Большая Морская, 18

Санкт-Петербургский государственный университет промышленных технологий и дизайна
тел. (921) 359-11-09

Сайт

journal.prouniver.ru/vestnik

Электронная почта

vestnikspbgutd@mail.ru

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 № ФС77-40895

Подписано в печать 01.06.23. Формат 62×94 1/8. Бумага кн.-журн.

Усл.-печ. л. 27,27. Тираж 1000 экз. Заказ № 208

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 3

Vestnik

Saint-Petersburg State University of Technologies and Design
No. 2. 2023. 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. Krivodenchikov, 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

T. A. Zurakhova

Address of edition

191186 St. Petersburg, Bolshaya Morskaya str., 18
Saint Petersburg State University Industrial Technologies and Design
Telephone: (921) 359-11-09

Website

journal.prouniver.ru/vestnik

E-mail

vestnikspbgtud@mail.ru

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 01.06.23. Format 62 94 1/8. Paper book journal.
Conventionally printed sheets 27,27. Circulation of 1000 copies. Order No 208.

ИСКУССТВОВЕДЕНИЕ И КУЛЬТУРОЛОГИЯ

УДК 739:721.012 (470.23–25) «1820/1840»

DOI 10.46418/2079-8202_2023_2_1

А. В. Ванькович

Санкт-Петербургский государственный университет промышленных технологий и дизайна
191 186 РФ, Санкт-Петербург, Большая Морская, 18

ОСОБЕННОСТИ РАЗВИТИЯ АРХИТЕКТУРНО-ХУДОЖЕСТВЕННОГО МЕТАЛЛА В САНКТ-ПЕТЕРБУРГЕ (1820–1840-е ГОДЫ)

© А. В. Ванькович, 2023

В статье на примерах металлодекора архитектурных объектов Санкт-Петербурга рассматривается стилистическая эволюция архитектурно-художественного металла в 1820–1840-е годы. На новые эстетические предпочтения в этом виде декоративно-прикладного искусства оказало движение романтизма, а также развитие прогрессивных технологий, способствовавших развитию нового стиля, получившего впоследствии название историзм, который наблюдался во всех видах искусства и наиболее полно проявил себя в архитектурно-художественном металле.

Ключевые слова: историзм, неорусский стиль, неоготика, неоклассицизм, ориентализм, архитектурно-художественный металл.

Двадцатые годы XIX века характеризовались в России значительными переменами в социальной структуре российского общества. Ведущую роль дворянства постепенно стала замещать зарождающаяся буржуазия, эстетическими критериями которой были другие идеалы. Все ярче обозначились изменения в общественных настроениях и вкусах, как по отношению к художественной системе классицизма вообще, так и к произведениям декоративно-прикладного искусства, в частности. Пафос гражданственности и античный идеал добродетели в сознании людей со временем теряли актуальность и привлекательность, знаменуя собой наступление нового ретроспективного направления, именуемого в дальнейшем историческим стилем.

Эстетическая система на рубеже 20–30-х годов XIX столетия начинает дискредитировать себя, теряя основную связь с требованиями утилитарности и целесообразности. Одной из важных причин нарастающего кризиса классицизма явилось формирование новых взглядов на функциональный аспект произведений декоративно-прикладного искусства.

Соответственно изменился характер требований, предъявляемых к архитектурно-художественному металлу. Если в предыдущий период заказчиком являлось государство в лице императорского двора и представители аристократии, то в эпоху историзма в качестве заказчика все чаще стали выступать представители буржуазии и разбогатевшего купечества.

В Санкт-Петербурге домовладельцы не представляли собой однородного социального слоя. Если для узкого круга знати внешний облик особняка являлся важным критерием престижа, своего рода визитной карточкой, свидетельствующей о высоком социальном статусе, то для новых буржуа и купцов, принадлежавший им доходный дом, был средством получения прибыли от сдачи квартир внаем. По этой причине

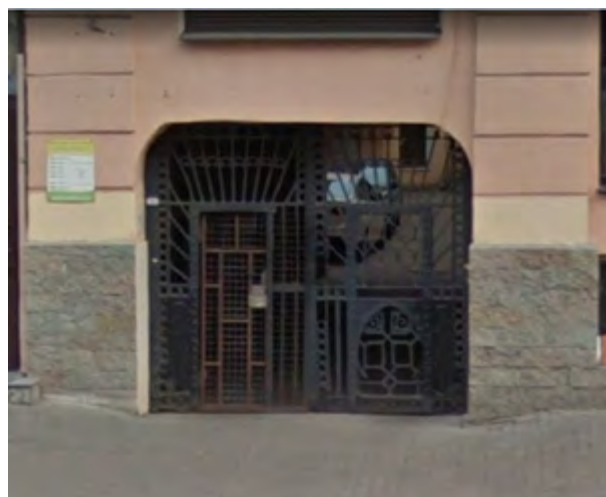
первые заказывали дорогие проекты новых домов самым известным и модным архитекторам, а вторые обыкновенно довольствовались перестройкой уже существовавших объектов и заказывали «архитектурные аксессуары»: ворота, козырьки, лестничные ограждения и решётки по каталогу в специализированных мастерских. Поэтому в архитектуре петербургских домов, построенных разными зодчими, довольно часто встречаются похожие или совершенно одинаковые объекты художественного металлодекора. Так, например, ворота на Литейном проспекте в доме № 34 (ил. 1) и на улице Жуковского, в доме № 15 (ил. 2). К сожалению, ворота на ул. Жуковского были сильно искажены в результате многочисленных ремонтных работ, но их сходство с воротами на Литейном проспекте очевидно.

Процесс промышленной революции, который интенсивно начал развиваться в 1830-е годы, вызвал коренные изменения во многих сферах, в том числе и в металлургии. Благодаря усовершенствованиям в литейной технологии относительно дешевое литье способствовало мастерам овладевать теми областями, которые до сих пор были прерогативой художественнойковки. Ремесленная непроемительная организация ручного кузнечного труда уже не могла удовлетворять потребностям интенсивного строительства новых промышленных центров и сопутствующей городской инфраструктуры.

Производство художественного металла на всем протяжении XIX века представляло собой мануфактуру с частичным разделением труда и капиталистическим характером сбыта продукции. Мануфактурная система массового производства изделий декоративно-прикладного искусства, вообще, и архитектурного металла, в частности, до конца XIX века была достаточно высокой с художественной точки зрения. Объясняется это тем, что разделение труда стимулировало творческую



Ил. 1. Ворота дома № 34 на Литейном проспекте.



Ил. 2. Ворота дома № 15 на улице Жуковского.



Ил. 3. Дворец Коттедж. Парк Александрия, Петергоф.



Ил. 4. Ограда набережной Зимней канавки.

инициативу мастера (в отличие от цеховых принципов работы) и, вместе с тем, позволяло исполнителю в совершенстве овладеть своей специальностью. Поэтому в изделиях ведущих мастерских Санкт-

Петербурга по обработке металла творческая роль мастера не являлась помехой в коллективном создании объекта единого художественного образа.

Первые из дошедших до нашего времени работ с характерными чертами романтического направления, выполненные петербургскими мастерами, датируются 1820-ми годами. В отличие художественной нормативности классицизма, исторический романтизм выдвигал критерий многообразия художественных форм. В сочетании со свойственным мировоззрению романтиков неприятием действительности, поиски художественного идеала были обращены к ранним эпохам, что закономерно привело в 1820–1830-е годы к увлечению средневековьем. Будучи неотъемлемой частью западной цивилизации, представители русской культуры в своем большинстве обращались к западноевропейскому искусству готики. Этому приобщению в немалой степени способствовал Н. В. Гоголь. «Вальтер Скотт первый отряхнул пыль с готической архитектуры и показал свету всё ее достоинство. С того времени она быстро распространилась» [1, С. 66].

В 1820–1830-х годах здания в неоготическом стиле возводились преимущественно в пригородных парках и загородных усадьбах. В Петергофе архитектором А. А. Менеласом были построены Коттедж (1826–1829) и Ферма (1829–1831). Двухэтажное здание дворца Коттеджа с мансардой, чрезвычайно ясное и четкое по планировке являлось главным элементом пейзажного парка. Архитектор с большим искусством применил в решении фасадов чугун — одновременно конструктивный и декоративный материал. Именно чугунные аркады и стрельчатые ограждения террас и балконов придают зданию изящество и романтический облик (ил. 3).

В Санкт-Петербурге впервые появились готические мотивами в металле ещё в конце XVIII века. Около 1780 года Е. Фельтен спроектировал кованые ограждения Зимней канавки вдоль Эрмитажа (ил. 4). Уникальность этих перил состоит в том, что они являются самыми первыми ограждениями в истории рек и каналов города. Их особенность за-

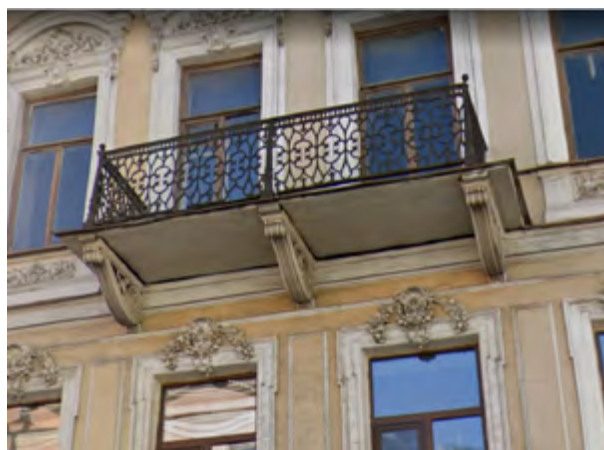
ключается в выдвигании круглых тумб над водой. Из всех решёток на каналах северной столицы эти, пожалуй, самые эффектные благодаря оригинальному замыслу проектировщика и в определенной степени — ручной работе, передающей ощущение «живости» металла.

Рассматривая архитектурный металл рядовой застройки Санкт-Петербурга, следует отметить, что из элементов готики предпочтение отдавалось орнаментам, где располагались, вписанные в отвлечённые формы четырёхлопастные розетки, крестоцветы с симметрично расположенными фигурными крючками. Композицию обычно завершал фриз из шестигранников. Характерным примером может служить балконное ограждение дома № 16 по Миллионной улице (ил. 5). Другим распространённым типом решёток, выполненных в «готическом стиле», является композиция из расположенных ярусно стрельчатых арок и вытянутых розеток (ил. 6). Подобный мотив в рисунке металлических решёток повторялся и в 50-е годы XIX века.

Более строгим и лаконичным примером использования неоготического стиля в художественном металле Санкт-Петербурга можно считать ворота здания Арсенала на Кронверке (ил. 7). Здесь готические элементы сильно стилизованы и упрощены. Помещённые в верхней трети створок, розетки с радиальными спицами трансформированы в своеобразные солярные знаки. Вертикальные пики, расположенные в два яруса, свидетельствуют о военном характере постройки. Такое решение позволило архитекторам подчеркнуть монументальность и суровую аскетичность фасада здания. Композиция рисунка вертикальная, что ещё больше усиливает внушительные габариты ворот, высота которых превышает шесть метров. Калитка, сделанная в правой створке, удачно вписана в рисунок горизонтальных перемычек, что позволяет ей не выделяться из общей композиции.

На протяжении всего XIX века, особенно на первом этапе историзма, в русской архитектуре продолжают использоваться характерные приёмы классицизма. Такие же процессы происходят и в художественном металле. Элементы классического орнамента можно наблюдать на примере решётки Запасного дворца Вел. кн. Владимира Александровича (Миллионная, 29) (ил. 8), где главными мотивами являются меандровый пояс и вертикальные стойки. Для этого периода типичен орнамент, состоящий из вертикальных стержней с симметрично расположенными маленькими волютами, идущими сплошным фризом под поручнем. Углы полотна решётки акцентированы плоскими стилизованными канделябрами.

Доминирующее в классицизме ритмичное повторение элементов распространяется и на стилизованные композиции середины XIX века. Популярным оказался мотив вытянутых вертикальных овалов: то одинарных, то сдвоенных, то в обрамлении волютообразных завитков. Широкое распространение получили композиции, в которых узор развивается от основного вертикального стержня. Новые черты в художественный металлический декор внесла тема



Ил. 5. Решетка балкона дома № 16 на ул. Миллионной



Ил. 6. Решетка балкона дома № 29 на ул. Миллионной



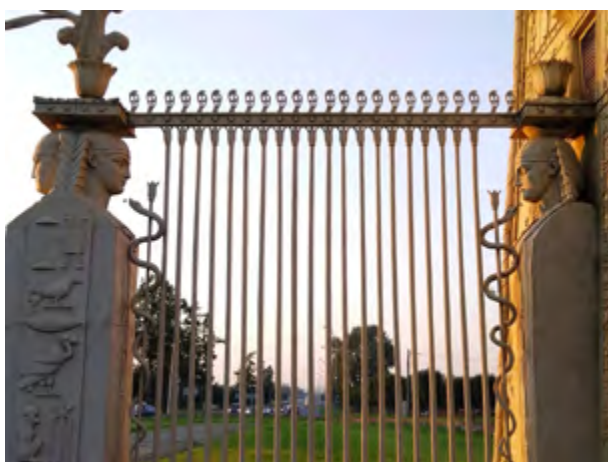
Ил. 7. Ворота здания Арсенала на Кронверке



Ил. 8. Решетка балкона дома № 29 на ул. Миллионной (западный двор)



Ил. 9. Портик Нового Эрмитажа



Ил. 10. Египетские ворота в Пушкине



Ил. 11. Египетский мост на Фонтанке

круга, имитирующего солярные знаки и включающего разнообразную орнаментацию.

В 1830-е годы в декоративно-прикладном искусстве классицизм часто трактовался как помпейский стиль или неогрек, который был новым вариантом прочтения античности. Источником для подражания в этом случае являлись произведения греко-эллинистического искусства. Одним из ярких примеров воплощения подобных принципов свободного выбора служат фасады Нового Эрмитажа (ил. 9). Они решены в неогреческом стиле как наиболее соответствующем назначению здания для хранилища древностей. Построивший его архитектор Л. Кленце важную роль отводил декоративным элементам. Тщательно прорисованы формы растительного орнамента, в котором выражена античная статичность.

Классические решения образцов металлического декора порой своеобразно обогащались включениями ориентализма, причём в строгом ампирическом варианте. Подобной стилистикой отличаются Кузьминские (Египетские) ворота в Пушкине, изготовленные под руководством В. И. Демут-Малиновского по проекту А. А. Менеласа в 1829–1832-х годах (ил. 10). Совершенно несвойственные для искусства Египта грандиозные двуликие гермы в верхней части столбов являются ностальгическим отголоском древней восточной культуры. Хотя композиционное построение решено по канонам классицизма, основной акцент сделан на два массивных пилона, которые украшены многочисленными рельефами. Полотно ворот состоит из длинных тонких стержней, заканчивающихся цветками лотоса, по краям поставлены меньшие по высоте стержни, обвитые змеями. Черты лица герм переданы реалистично, в то же время отсутствует достоверность в передаче элементов костюма. Орнамент, украшающий нижнюю часть ворот, лишь отдалённо напоминает египетский. Ритмический рисунок спокоен и не лишён изящества. В рассматриваемый период египетское направление в большей степени проявилось в предметах мелкой пластики и оформлении интерьера. Однако встречаются подобные примеры и в архитектурно-художественном металле. От Египетского моста через Фонтанку, декор которого был выполнен в том же стиле, сохранились лишь большие чугунные сфинксы (ил. 11).

Ориентализм в художественных произведениях из металла не ограничивался только египетским стилем. В последующие годы стало актуально обращаться к различным вариантам ориентализма. В этом направлении представляет интерес дом князя А. Д. Мурузи, построенный в 1870-х годах XIX века архитекторами А. К. Серебряковым, Н. В. Султановым и П. И. Шестовым (ил. 12). Следуя желанию заказчика, зодчие обильно украсили фасады здания штукатурными и лепными деталями, имеющими многочисленные аналоги в испано-мавританской архитектуре. Сообразно с этим экзотическим направлением решены и металлические ворота. В центре и наверху створок помещены декоративные композиции из переплетённых растений, а в горизонтальном поясе между ними — арабская

вязь, разряжающая плотный рисунок центральной части ворот.

В формировании новой системы идейно-эстетических воззрений проблема национальной самобытности стала занимать всё более важное место. В 20-х годах XIX века распространение романтических настроений обусловило повышенный интерес среди художников и деятелей культуры к национальной истории, памятникам далёкого прошлого. К этому времени относятся первые попытки реставрации древних сооружений. Они были предприняты в рамках так называемых «художественно-археологических» изысканий, проводившихся такими специалистами, как живописцем Ф. Г. Солнцевым, архитектором Н. Е. Ефимовым и другими художниками по заданию Академии художеств. Ф. Г. Солнцев, по его же словам, много ездил по России «для срисовывания старинных наших обычаев, одеяний, оружия, церковной и царской утвари, скарба, конной сбруи и прочих предметов, принадлежащих к историческим, археологическим и этнографическим сведениям» [3].

Растущий интерес прогрессивной русской интеллигенции к вопросам национального самоопределения на рубеже 1820–1830-х годов переплетался с поисками новой государственной доктрины. Словесной формулой идеологического порядка стала известная триада, предложенная в начале 1830-х годов министром просвещения С. С. Уваровым «самодержавие, православие, народность». Таким образом, официальный заказ наряду с комплексом идейно-эстетических предпосылок оказывал мощное влияние на развитие русского искусства этого периода.

В. В. Стасов писал: «В начале 30-х годов сильно была у нас в ходу идея о «национальности», и ее насаждали повсюду, на всех поприщах. Как известно, эта национальность была совершенно официальная, искусственная, насильственная и поверхностная. Она не касалась настоящих корней, и те, кто занимался ею всего больше, вовсе не понимали настоящей ее цены. А потому они и смешивали такие действительно национальные вещи, как глубокие создания Пушкина и Глинки, с такими вовсе не народными, а только официальными созданиями, как «национальный гимн» Львова и «национальные церкви» Тона. Вообще Львов и Тон две величины, очень схожие и совершенно параллельные по характерам, деяниям и судьбам своим. Что мы находим на первом месте у обоих? Очень мало знания и полное отсутствие таланта. Зато усердия у них были целые массы» [2 С. 504].

В немалой степени на новые эстетические предпочтения в этом виде искусства оказало движение романтизма, которое затронуло все сферы общественной и культурной жизни России первой половины XIX века. Таким образом, комплексные изменения в идеологической сфере, иные экономические условия зарождающихся капиталистических отношений, формирование



Ил. 12. Ворота дома кн. А. Д. Мурузи на Литейном проспекте, 24

нового эстетического мировоззрения, а также развитие прогрессивных технологий способствовали развитию нового стиля, получившего впоследствии название историзм, который наблюдался во всех видах искусства и наиболее полно проявил себя в архитектурно-художественном металле.

Формирование архитектурно-художественного металла в Санкт-Петербурге в 1820–1840-е годы имело свои особенности и развивалось по нескольким стилистическим направлениям: неоготика с ее обращением к средневековой культуре западноевропейских стран; новое прочтение классицизма (ампир и «помпеевский» стиль); ориентализм, открывающий культуру экзотического востока и «национальный» неорусский стиль.

Список литературы

1. *Гоголь Н. В.* «Об архитектуре нынешнего времени». Полное собрание сочинений в 14 тт. Т. 8. М., Л.: Издательство АН СССР, 1952 г.
2. *Стасов В. В.* Избранные сочинения в трех томах (Главы о живописи, скульптуре, архитектуре). Впервые «Вестник Европы», 1882, ноябрь-декабрь; 1883, февраль, июнь, октябрь. Т. 2. М.: Искусство, 1952. С. 391–522.
3. Энциклопедия знаменитых россиян. Солнцев Федор Григорьевич (1801–1892). URL: <https://clow.ru/aruspeople/190.htm> (дата обращения 12.03.2023)

A. V. Vankovich

St. Petersburg State University of Industrial Technologies and Design
191 186 Russia, St. Petersburg, Bolshaya Morskaya, 18

FEATURES OF THE DEVELOPMENT OF ARCHITECTURAL AND ARTISTIC METAL IN ST. PETERSBURG (1820–1840s)

The article, using examples of metal decoration of architectural objects in St. Petersburg, examines the stylistic evolution of architectural and artistic metal in the 1820s — 1840s. New aesthetic preferences in this type of decorative and applied art were influenced by the movement of romanticism, as well as the development of progressive technologies that contributed to the development of a new style, later called historicism, which was observed in all types of art and most fully manifested itself in architectural and artistic metal.

Keywords: historicism, neo-Russian style, neo-Gothic, neoclassicism, orientalism, architectural and artistic metal.

References

1. Gogol' N. V. «*Ob arkhitekture nyneshnego vremeni*». *Polnoe sobranie sochinenij v 14 tt.* [«On the architecture of the present time». Complete works in 14 volumes]. V. 8. M., L.: Izdatel'stvo AN SSSR, 1952 g. (in Rus.).
2. Stasov V. V. *Izbrannye sochineniya v trekh tomah* [Selected works in three volumes] (glavy o zhivopisi, skul'pture, arkhitekture). Vpervye «*Vestnik Evropy*», 1882, noyabr'-dekabr'; 1883, fevral', iyun', oktyabr'. T. 2. M.: Iskusstvo, 1952. pp. 391–522. (in Rus.).
3. Enciklopediya znamenityh rossiyan. Solncev Fedor Grigor'evich (1801–1892). [Encyclopedia of famous Russians. Solntsev Fedor Grigorievich (1801–1892)]. URL: <https://clow.ru/a-ruspeople/190.htm> (date accessed: 12.03.2023)

УДК 725.72.009.747 DOI 10.46418/2079-8202_2023_2_2

С. М. Ванькович, О. Б. Ермакова

Санкт-Петербургский государственный университет промышленных технологий и дизайна
191 186 РФ, Санкт-Петербург, Большая Морская, 18

ЛЮДИ КАК ЗВЕЗДЫ...

Статья посвящается памяти
архитектора, дизайнера и педагога
В. Б. Санжарова (19.02.1945–29.07.2021)

© С. М. Ванькович, О. Б. Ермакова, 2023

*Статья посвящена памяти Владимира Борисовича Санжарова (1945–2021), долгие годы возглавлявшего Институт дизайна и искусств в СПбГУПТД. Его деятельность была связана с различными направлениями в искусстве, такими как архитектура, дизайн интерьера и педагогика.***Ключевые слова:** архитектура, проектирование интерьера, дизайн, В. Б. Санжаров.

Звезда Владимира Борисовича зажглась накануне победной майской весны 1945 года. Он родился у двух молодых любящих супругов, прошедших Великую Отечественную войну в качестве медицинских работников. В семье врачей сын выбрал самую мирную профессию — строителя-созидателя. В 1969 году В. Б. Санжаров закончил Ленинградский инженерно-строительный институт (ЛИСИ) и получил специальность архитектора.

В. Б. Санжаров всегда считал своим настоящим призванием дизайн. «Я выбрал понимание дизайна как “проектирование”, то есть осмысленное формирование окружающего мира, учитывающее все факторы всех стадий его сосуществования с человеком» — говорил он в одном из последних интервью для Санкт-Петербургского Вестника высшей школы [4]. Этому направлению он посвятил многие годы своей жизни, занимаясь как практическими, так и теоретическими направлениями развития дизайна.

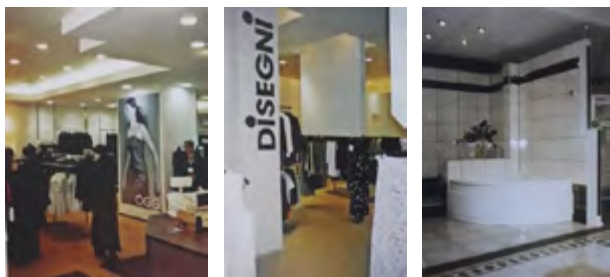
1970-е годы, на которые пришелся начальный период творческой деятельности В. Б. Санжарова, представляли собой поздний этап советской архитектуры, когда наряду с типовой порою обезличенной застройкой жилых массивов создавались интересные образцы крупных общественных сооружений социального или промышленного характера. Если в Москве к последним можно отнести здание СЭВ и олимпийские объекты, то в Ленинграде — здание аэровокзала «Пулково-1» (1965–1972), СКК (1980), Морской вокзал (1982), гостиницу «Прибалтийская» (1979), созданные талантливыми ленинградскими архитекторами. Благодаря тому, что в конце 1970-х годов Советский Союз являлся одним из лидеров во многих промышленных отраслях (космической, атомной, робототехнике), большое внимание уделялось проектированию и строительству закрытых научных объектов — здание ЦНИИ РТК (1973–1987), здание Ленгидропроекта (1986), здание ОКБ «Радуга» (1991) и др.

Первые проектные предложения В. Б. Санжарова осуществились до 1972 года в рамках работы архитектурной группы «МЕХАНОБР». Затем он служил в качестве главного архитектора в отделе ВНИИПИЭТ (1972–1989), одним из направлений которого стало проектирование исследовательских комплексов для атомной промышленности, самые известные из которых — здание НИИЭФА им. Д. В. Ефремова в Металлострое (1984–1986) и «ПИК» в Гатчине (1985–1987). Это время совпало с началом периода, который получил в стране название «горбачевская перестройка», резко изменившим политическую и экономическую структуру Советского Союза, вовлекая различные производственные области в интернациональные проекты. Работы по проектированию научных, производственных и испытательных центров России, решавшие задачи в области физики плазмы, предполагали создание современных комплексов, которые должны были отвечать всем заявленным требованиям нового времени. Такая позиция была связана с выходом России на международный уровень, и включением института в разработку проекта интернационального термоядерного реактора ИНТОР (1978–1985), во время работы над которым НИИЭФА с 1988 года возглавил деятельность всех исследовательских центров России. В результате работы проектной группы, в которую входил В. Б. Санжаров, был сформирован новый архитектурный облик научно-производственной агломерации с частичным сохранением производственных корпусов сталинской застройки. В период 1985–1987 годов этой же архитектурной группой были проведены работы по обновлению архитектурного облика ЛИЯФ им. Б. П. Константинова (Ленинградский институт ядерной физики), когда наряду с современными (на тот момент) технологиями использовались и новые материалы.

В 1995 году проектная группа под управлением двух архитекторов Л. М. Кулибичева и В. Б. Санжарова закончила работы по разработке нового администра-



Ил. 1. Административный корпус ВНИПИЭТ (Всероссийского Научно-Исследовательского и Проектного Института Энергетической Технологии). Арх. Кулибичев Л. М., Санжаров В. Б. 1995 г. (адрес — Липовая аллея, дом 9).



Ил. 2, 3, 4. Интерьерные проекты В. Б. Санжарова 1990-х годов: бутик «OGGI» (Москва), бутик «DESEGN» (Москва), шоурум испанской плитки «Рускол» (Петербург).



Ил. 5. Проект экспозиционного зала Музея А. А. Ахматовой. Арх. В. Б. Санжаров (1990–1991)

тивного корпуса Всероссийского Научно-Исследовательского и Проектного Института Энергетической Технологии (ВНИПИЭТ) (ил. 1). Под новое высотное здание были отведены несколько земельных участков в Приморском районе с находящимися на них старыми сооружениями дореволюционного и советского времени. Несмотря на сложные постперестроечные годы комплекс был достроен и стал одной из высотных доминант северной части города, хотя со временем функция его изменилась. Сначала в высотном пятнадцатизэтажном корпусе разместился Петровский бизнес-центр ЗАО «Ленкай», в настоящее время — районное управление по делам ГО и ЧС Приморского района.

С конца 1980-х годов новые интерьерные возможности, открывшиеся с приходом в Россию передовых технологий и материалов строительного направления, привлекли к себе внимание проектировщиков, ранее сфокусированных на решении архитектурных задач. С 1989 года началась работа В. Б. Санжарова в первой дизайн-студии А. Мещанинова (Ленинград), которая кроме проектирования архитектурных сооружений и малых архитектурных форм занималась вопросами оформления интерьеров и интерьерного оборудования.

С этого времени в деятельности архитектора В. Б. Санжарова определилась новая творческая деятельность, которую можно условно разделить на несколько направлений:

— проекты с последующей реализацией для компаний, специализирующихся на декоративных материалах (салон испанской плитки «Рускол» (1992) (ил. 4), салоны фирмы «Эллис» (1994–1995);

— дизайн-проекты для торговых сетей магазинов одежды (марки «DESIGNI» в Москве (8 объектов в крупных торговых комплексах «Арбат» и «Французские галереи» (1994–1996) (ил. 3), фирмы «OGGI» (1996–1999), шесть фирменных магазинов в Москве: «ГУМ», «Охотный ряд», «Арбат», «Ясенево», «Нарвский» (1996–1999) (ил. 2);

— проектирование экспозиционных и технических помещений Музея Анны Ахматовой в Фонтанном доме (1990–1991) и дизайн-концепция пассажирского зала Автобусного вокзала на Обводном канале (2004).

Первая работа не сохранилась (в 2016 году осуществлена новая модернизация музейных помещений мастерской «Витрувий и сыновья»), однако в фондах музея сохранился проект В. Б. Санжарова тех лет, начиная от эскизов и заканчивая техническими чертежами всех помещений (вестибюль, гардероб, кафе, помещения технической службы, санузел, фойе и залы второго этажа) (ил. 5). Работа над интерьером подразумевала также и разработку предметного наполнения, таких как барная стойка, выставочные стеллажи, светильники, изготовлением которых занимались специальные мастерские.

Интерьер первого этажа Автовокзала дошел до наших дней почти в первоначальном состоянии и представляет собой компактное и современное решение пассажирских потоков внутри небольшого здания, вытянутого вдоль Обводного канала. Визуальным центром композиции стал застекленный атриум в цен-

тре зала, выполненный в виде половины цилиндра, геометрическая закругленность которого была продублирована плавными изгибами террас второго этажа, открывающими вид на зону входа в основной корпус и выхода на перрон. На второй этаж проектировщиком были выведены как вторая зона ожидания, так и зона приема пищи, разгрузив тем самым основные функциональные задачи комплекса (ил. 6).

Следующий этап в работе В. Б. Сажарова связан с организаторской работой в Союзе дизайнеров, а также с экспертной и консультационной деятельностью в сфере дизайна и архитектуры Санкт-Петербурга. Признание его как профессионала в вопросах организации художественно-пространственной среды города способствовали тому, что с 1995 по 2007 год Владимир Борисович являлся Председателем Правления Санкт-Петербургского Союза дизайнеров (член СД с 1991 г.). Основанный в 1987 году выпускниками ЛВХПУ им. В. И. Мухиной и ЛИСИ, Союз дизайнеров располагался в центре Петербурга по адресу набережная реки Мойки дом 8. При активном участии В. Б. Санжарова была принята новая редакция Устава СПб СД (1999 г.), определены секции, объединившие основные направления дизайна, проведена автомобильная экспедиция, которая стала первым этапом крупного проекта — «Путешествие в Россию» (в ноябре 2004-го года состоялось открытие фотовыставки «Регион-47»). В это время появляются его статьи, связывающие вместе историю развития мирового дизайна и его становление в России. Статья 2007 года «ИКСИД и его образцовый кодекс поведения для дизайнеров (к 50-летию создания ИКСИД)» кроме информационного контента о создании Международного Совета организаций промышленного дизайна (1957 г.) знакомила читателей с образцовым кодексом поведения в недавно сформировавшейся в России сфере искусства — дизайне. Заявленные в Кодексе положения, такие как, «Ответственность дизайнера перед обществом», «Ответственность дизайнера перед клиентом», «Ответственность дизайнера перед другими дизайнерами», остаются значимыми и в наше время, дополняясь по мере развития данной сферы [2, 12–13].

В 2003 году в статье «Другой юбилей» Владимир Санжаров дал откровенное интервью о современном Петербурге и месте дизайна в развитии города. Праздник к 300-летию Санкт-Петербурга обнажил многие городские проблемы, такие как сложности в вопросе по благоустройству новых районов, появление в центральной части городской застройки проектов, не соответствующих стилевому единству Северной столицы. «Надо все-таки чувствовать город. Может, исчезнет эта тенденция необузданной всеядности и вседозволенности, желание на каждом клочке города заработать деньги. Город станет городом не вчерашнего и позавчерашнего дня, он станет городом завтрашнего» [1, 92]. Публично обсуждались многие вопросы дизайн-проектирования, в том числе и относящиеся к частной архитектурной и дизайнерской практике. И на вопрос, что такое частная архитектура Владимир Борисович дал свой ответ: «...любая архитектура частная. Для архитектора любой проект, даже обще-



Ил. 6. Интерьер Автобусного вокзала Санкт-Петербурга на Обводном канале (дизайнер В. Б. Санжаров)



Ил. 7. Основатель Галереи дизайна/bulthaup — Лина Перлова и директор Института дизайна и искусств — В. Б. Санжаров

ственного здания — это его частный случай из его частной жизни» [1, 93].

Творчески одаренный, комплексно воспринимающий предметно-пространственную городскую среду, В. Б. Санжаров в это время страстно увлекся модой. Казалось, создание костюма не было близкой сферой его деятельности, но для Владимира Борисовича законы красоты и гармонии не ограничивались архитектурой и предметным дизайном. Кроме оформления



Ил. 8. Жюри и победители конкурса ежегодный конкурс «Интерьер-дизайн-Neuhaus-2013» (в центре В. Б. Санжаров).



Ил. 9. Вручение красных дипломов студентам СПбГУПТД в атриуме Петропавловской крепости. 2020 г.

интерьеров модных магазинов, он неоднократно принимал участие в качестве члена жюри студенческого конкурса моды «Адмиралтейская игла».

Новой страницей в творческой деятельности В. Б. Санжарова 1990–2010-х годов стал длительный период сотрудничества с одной из первых современ-

ных галерей Петербурга — Галереей дизайна bulthaur, (сравнительно недавно галерея отметила свое 25-летие, ее открытие произошло в декабре 1995-го года), а также знакомство с ее создателем и вдохновителем Линой Перловой (ил. 7). Галерея не только представила на суд петербуржцев новый современный дизайн (кухни, предметы мебели и декора), но способствовала знакомству жителей и гостей города с его создателями — дизайнерами, архитекторами, декораторами. В современном пространстве на Б. Конюшенной улице в доме № 2 проходили встречи с «легендами дизайна» XX века — Гаэтано Пеше, Инго Мэрером, Инной Олевской и др. В залах была представлена серия экспозиций, например, «Классики дизайна», в рамках которых демонстрировалось творческое наследие центральных фигур в истории мирового дизайна: Йозефа Хоффмана, Арне Якобсена, Эйлин Грей и др. Владимир Борисович принимал непосредственное участие в формировании концептуальной основы многих из этих историй, в том числе он с особым пиететом относился к творчеству французского дизайнера с ирландскими корнями Эйлин Грей. Выставка «Эйлин Грей: возвращение» открылась 31 мая 2012 года, где со вступительным словом выступил В. Б. Санжаров. Специальным гостем, приглашенным на открытие, стал основатель лондонской галереи «ARAM Store» Арам Зеев, друг и почитатель творчества Э. Грей, воссоздавший (благодаря эксклюзивным правам) множество авторских предметов знаменитого дизайнера: черную ширму «Brick Screen», кресло «Bibendum», столик «E-1027», кресло «Non-Conformist», столик-трансформер «Menton» и др.

Очень часто работа в сфере дизайна предполагает, как практическую работу, так и теоретическую,

образовательную и представительскую деятельность. Долгое время В. Б. Санжаров сотрудничал с одной из лучших дизайнерских галерей города — «Neuhaus», основанной Фритцем-Дитером Нойманном в 1996 году и впервые представивший на российском рынке европейские топ-марки: Hoesch, Interlubke, Siematic, Sede, которые оказались чрезвычайно востребованы среди петербургских дизайнеров и их заказчиков. С 2000 года в Петербурге (в Москве только с 2009 года) начали проводить ежегодный конкурс «Интерьер-дизайн-Neuhaus», в рамках которого начинающим и практикующим дизайнерам предлагалось соревнование в создании концептуальных идей. Главным информационным партнером выступил журнал «Domus Russia». Естественно, что жюри возглавлял В. Б. Санжаров при участии В. А. Нефедова (профессора кафедры урбанистики и дизайна городской среды СПбГАСУ), Р. Лисаускаса (гл. архитектора Галереи дизайна и интерьера Neuhaus), К. А. Бандориной (гл. редактора газеты 4room) и ст. преподавателя ЛВХПУ им. В. И. Мухиной), О. Е. Андросовой (руководителя архитектурно-дизайнерского отдела бизнес-единицы «Возрождение Санкт-Петербурга») (ил. 8).

Основной задачей для конкурсантов (в возрасте от 18 до 35 лет) стало создание авторской интерьерной истории на основе реальных квартир для одного из новых жилых комплексов Санкт-Петербурга. На основе придуманной «легенды» воображаемый заказчик обретал новый дом, используя при этом мебель галереи Neuhaus: кухни, кровати, сантехнику, освещение. Каждый год организаторы заявляли новую тему (2009 — «Жизнь в движении!», 2010 — «Пространство без границ», 2011 — «Дом как территория Wellness», 2012 — «Лофт: живи и работай», 2013 — «Натуральные текстуры в интерьере», 2014 — «Цвет и свет: игра с настроением», 2015 — «Открытые решения» и др.), предлагая реальные пространства в элитных жилых комплексах «Смольный парк», «Парадный квартал», «Резиденция на Суворовском», «Дом на Дворянской» и др. Конкурс, возглавляемый В. Б. Санжаровым, стал одним из важных этапов в профессиональной карьере многих петербургских дизайнеров. В одном из интервью, посвященных итогам конкурса 2010 года, Ксения Бандорина выразила общее мнение всех членов жюри: «Успех этого конкурса очевиден... Каждый год, работая в жюри этого конкурса, я наблюдаю, как растет не только количество участников соревнования, но и качество их работ. Проекты этого года, скажу честно, нас удивили — большая их часть представляют собой не просто концептуальные проекты, а настоящие, готовые к воплощению и созданные для реального заказчика квартиры.... У этого конкурса огромные перспективы — ведь на сегодня это единственная и главная площадка для демонстрации новых идей молодых проектировщиков интерьера». [8].

Дизайн стал главным направлением деятельности Владимира Борисовича на долгие годы. Он был одним из организаторов работы по программе сотрудничества с Университетом Прикладных Наук Кюменлааксо в Коуволла (Финляндия) (в 2017 году произошло объ-

единение двух университетов Кюменлааксо и Миккели — ХАМК), одним из важных направлений которого был дизайн (бакалавриат и магистратура). В 2005 году В. Б. Санжаров был награжден почетным знаком Союза дизайнеров России «За заслуги в развитии дизайна», с 2007-го года он стал вице-президентом Союза дизайнеров России, с 2018-го — сенатором Союза дизайнеров России и полномочным представителем президента по Северо-западному федеральному округу.

Одновременно с этим Владимир Борисович (член Союза архитекторов с 1978 года) остался верен искусству архитектуры: с 1998 года он был членом секции Градостроительного совета при Комитете по градостроительству и архитектуре, а также членом Рабочей группы по вопросам монументально-декоративного, художественного и информационно-рекламного оформления, комплексного благоустройства городской среды при главном архитекторе Санкт-Петербурга.

Еще одна грань творческого начинания В. Б. Санжарова была связана с педагогической работой в СПбГУПТД (ранее — СПбГУТД), когда он в качестве декана возглавил факультет дизайна этого образовательного учреждения (2003). Вплоть до 2021 года Владимир Борисович занимал должность директора Института дизайна и искусств, одновременно являясь руководителем и профессором кафедры дизайна интерьера. Его деятельность стала новым этапом в становлении и развитии дизайн-образования в одном из лучших технических вузов Санкт-Петербурга. Предчувствие широкого интереса населения к «дизайну» как одному из ведущих направлений проектной деятельности по созданию эстетической среды, выразилось во включении дизайна в общий образовательный процесс. В 2003 году на базе университета был создан факультет дизайна, включивший в себя уже сформированные кафедры. Число абитуриентов, желающих получить дизайнерское образование, увеличивалось с каждым приемом и в 2006 году произошла реорганизация факультета с образованием четырех новых институтов по направлениям: «Графический дизайн», «Дизайн костюма» и «Дизайн пространственной среды». Четвертый — «Институт дизайна и искусств» соединил в себе три направления, отражавших проектную, художественную и теоретико-исследовательскую деятельность — дизайнеры, художники-монументалисты, искусствоведы.

Долгие годы практической деятельности в сфере архитектуры и дизайна послужили основой для конструктивно-критического взгляда на современное состояние дел в области образования: «Каждая из образовательных и творческих направленностей Института дизайна и искусств несет в себе возможности для дальнейшего профилирования и межкафедрального взаимодействия» — писал В. Б. Санжаров во вступительной статье к 10-летию образования Института дизайна и искусств в СПбГУПТД в 2019 году [5, 5]. Его любили, понимали и очень высоко ценили студенты, для которых учитель не жалел времени и сил, коллеги-преподаватели и сотрудники университета (ил. 9). Верный идеям гармоничного преобразования родного

города с помощью дизайнера В. Б. Санжаров до последнего времени отстаивал свои позиции в этой сфере, заявленные еще в 2003 году: «Все зависит от того, как будут развиваться люди, населяющие город, насколько мы будем сливаться с окружающим нас миром или будем держаться в своих рамках. Судя по всем признакам — границы расширяются. И в этом тоже есть большая заслуга дизайнера» [1, 92].

Хочется надеяться, что звезды, зажженные Владимиром Борисовичем, в его проектах, выставках, учениках и в сердцах единомышленников будут напоминать своим ярким светом о редком талантливом человеке: архитекторе, дизайнере и учителе.

Список литературы

1. Бандорина К. Другой юбилей. Диалоги о частной архитектуре // Частная архитектура. СПб. 2003. № 3. С. 90–93
2. Медведев В. Ю., Санжаров В. Б. ИКСИД и его образцовый кодекс поведения для дизайнеров (к 50-летию

создания ИКСИД) // Дизайн. Материалы. Технология. 2007. № 1 (2). С. 11–13.

3. Санжаров В. Б. Мебель, интерьер, дизайн, освещение — кто первый и чего же все-таки больше? FIDEXPO & LIGHTING-99 // Дизайн и строительство. СПб. 1999. С. 52–53.
4. Тарасова М. Дизайнер должен быть универсальным специалистом. // Санкт-Петербургский вестник высшей школы. СПб., № 6 (161) июнь 2020 (URL: <https://nstar-spb.ru>)
5. Санжаров В. Б., Ванькович С. М., Гаврилова В. А., Антипина Д. О. Институт дизайна и искусств: специальный выпуск. СПб: ФГБОУВО «СПбГУПТД», 2019. 250 с.
6. URL: <https://salon.ru/news/dizajnery-nachinayut-i-vyigryvayut-s-neuhaus-37656> (дата обращения: 12.02.2023)
7. URL: <https://tehne.com/grant/konkurs-proektov-interera-apartamentov-s-mansardoy-neuhaus-2014-s-peterburg> (дата обращения: 24.03.2023)
8. URL: <http://www.bpn.ru/publications/57740> (дата обращения: 24.03.2023)
9. URL: <https://docs.cntd.ru/document/8435506> (дата обращения: 17.02.2023)

S. M. Vankovich, O. B. Ermakova

St. Petersburg State University of Industrial Technologies and Design
191 186 Russia, St. Petersburg, Bolshaya Morskaya, 18

PEOPLE ARE LIKE STARS

The article is dedicated to the memory of Vladimir Borisovich Sanzharov (1945-2021), who headed the institute of Design and Arts for many years. His activities were related to various areas of art, such as architecture, interior design and pedagogy.

Keywords: architecture, interior design, design, V. B. Sanzharov.

References

1. Bandorina K. Drugoj jubilej. Dialogi o chastnoj arhitekture [Another anniversary. Dialogues on private architecture] // *Chastnaja arhitektura* [Private architecture]. SPb. 2003. № 3. pp. 90–93. (in Rus.).
2. Medvedev V. Ju., Sanzharov V. B. IKSID i ego obrazcovyj kodeks povedenija dlja dizajnerov (k 50-letiju sozdanija IKSID) [ICSID and its exemplary code of conduct for designers (to the 50th anniversary of the creation of ICSID)] // *Dizajn. Materialy. Tehnologija* [Design. Materials. Technology]. 2007. № 1 (2). pp. 11–13. (in Rus.).
3. Sanzharov V. B. Mebel', inter'er, dizajn, osveshhenie — kto pervyj i chego zhe vse-taki bol'she? FIDEXPO & LIGHTING-99 [Furniture, interior, design, lighting — who is the first and what is more? FIDEXPO&LIGHTING — 99] // *Dizajn i stroitel'stvo* [Design and construction]. SPb. 1999. pp. 52–53. (in Rus.).
4. Tarasova M. Dizajner dolzhen byt' universal'nym specialistom [The designer must be a universal specialist] // *Sankt-Peterburgskij vestnik vysshej shkoly* [St. Petersburg. Bulletin of Higher Education]. SPb., № 6 (161) ijun' 2020 (URL: <https://nstar-spb.ru>)
5. Sanzharov V. B., Van'kovich S. M., Gavrilova V. A., Antipina D. O. *Institut dizajna i iskusstv: special'nyj vypusk* [Institute of Design and Arts: special issue]. SPb: FGBOUVO «SPbGUPTD», 2019. 250 p. (in Rus.).
6. URL: <https://salon.ru/news/dizajnery-nachinayut-i-vyigryvayut-s-neuhaus-37656> (date accessed: 12.02.2023)
7. URL: <https://tehne.com/grant/konkurs-proektov-interera-apartamentov-s-mansardoy-neuhaus-2014-s-peterburg> (date accessed: 24.03.2023)
8. URL: <http://www.bpn.ru/publications/57740> (date accessed: 24.03.2023)9. URL: <https://docs.cntd.ru/document/8435506> (date accessed: 17.02.2023)

УДК 391:687.1:7.06:94 (510) DOI 10.46418/2079-8202_2023_2_3

Ван Вэньшань

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

**ДВИЖЕНИЕ ВОЗРОЖДЕНИЯ СОВРЕМЕННОГО КОСТЮМА ХАНЬФУ
КАК ФАКТОР КУЛЬТУРНОЙ ИДЕНТИФИКАЦИИ КИТАЯ**

© Ван Вэньшань, 2023

Исследование посвящено народно-историческому движению, которое предпринимает попытки к возрождению культурных ценностей китайского общества. «Движение ханьфу» представляет собой сложное культурное явление в современном Китае, включающее одежду, этническую принадлежность, историю, верования, этикет и многие другие аспекты. Толерантность и понимание со стороны гражданского общества Китая способствуют возрождению исторического костюма, встречая незначительное сопротивление противников «Движения ханьфу».

Цель автора исследования определяется особым статусом древнего китайского костюма, популяризация которого и продвижение возрождённой моды великой древней эпохи станет важной вехой в современной консолидации общества, объединённого едиными историческими корнями.

В особой зоне авторского внимания оказались возможности широкого освещения «Движения ханьфу».

Автор ставит своей задачей не только изучить, но и ознакомить широкий круг читателей с «Движением ханьфу», чтобы оно способствовало дальнейшему развитию китайской культуры и помогло ее интеграции в современную моду.

В процессе исследования были использованы сравнительно-исторический, историко-культурологический метод, стилистический анализ, иконографический метод описания, цель которого определение историко-культурного смысла существования ханьского костюма и выраженного в нем мировоззрения.

Автором рассмотрены и оценены мнения и доводы, как сторонников, так и противников «Движения ханьфу».

Подвергшийся эмпирическому обобщению материал позволил сделать вывод о значимости исследования, конечным итогом которого станет обращение внимания, как научного сообщества, так и общества в целом на необходимость интеграции исторического костюма ханьфу, как связующего элемента древней культуры, в современный мир Китая.

Ключевые слова: Движение ханьфу, Китай, ханьцы, культурное возрождение, стиль, ханьфу, культурная интеграция.

Общественная организация, выступающая за сохранение исторической одежды ханьцев, именуемая «Движение ханьфу», в настоящее время, благодаря политике обновления, является важной частью государственной программы возрождения современной китайской нации.

Это народное объединение, с помощью которого ханьцы продвигают традиционную культуру основной китайской национальности, возрождая традиционную одежду. Движение ханьфу в наше время, становится объединяющим фактором китайского общества на фоне пробуждения у большинства китайцев осознания величия своей страны. Интеллектуальная молодежь находит в традиционной одежде ханьской национальности важный смысл существования своего предназначения способного повлиять на общественность, объединив ее для продвижения традиционной китайской культуры [1, с. 25].

Ханьфу — историческое определение

Одежда, называемая Ханьфу или Ханьгуань, является традиционной одеждой народности хань в Китае, также известной как Ханьчжуан и Хуафу. Ее носили в течение четырех тысяч лет от восшествия на престол Желтого императора (около 2698 г. до н. э.) до конца династии Мин.

По легенде, с тех пор, как Желтый Император Яо и его сын Шунь развесили в царском дворе созданную ими одежду на всеобщее обозрение, ханьфу получил основную базовую форму. Унаследовав этикет дина-

стии Чжоу, Желтый Император сформировал полную систему одежды в династии Хань и популяризировал ее среди подданных, а также повлиял на всю ханьскую культуру через конфуцианство и китайские правовые системы. Таким образом, стандарт определения ханьфу можно выразить следующими словами: «От Яньхуан до династий Сун и Мин он основан на костюмах, которые носили в народности хань» [2].

В период «Весны и Осени» и в период «Воюющих царств» (с 403 по 221 г. до н. э.) в национальные костюмы ханьцев были в основном стереотипными. Костюмы ханьфу с широкими и длинными рукавами этого периода отражают взгляды ханьцев на окружающий мир и показывают, что они ведут неторопливую, спокойную и мирную жизнь и не любят заниматься интенсивной и авантюрной деятельностью. Одежда с широкими рукавами подходит для неторопливой жизни созерцания луны и цветов, чтения стихов и рисования, игры на фортепиано и в шахматы, но крайне неудобно носить такую одежду для каких либо занятий, таких, как например верховая езда и охота.

С древних времен этнические меньшинства вокруг Центральных равнин в основном носили облегчающую одежду с узкими рукавами, чтобы соответствовать их авантюрному образу жизни, связанному с верховой ездой и стрельбой из лука. В период «Воюющих царств» король Чжао Улин продвигал обтягивающие и узкие рукава, называемые «хуфу», но из-за большого влияния традиции он не добился больших успехов на этом по-

прище. В годы правления королей Кайюань и Тяньбао династии Тан обтягивающая одежда именуемая «ху» с узкими рукавами какое-то время была популярна, но не оказала большого влияния на традиционные костюмы ханьцев. В 1645 году цинская армия захватила провинции на юге реки Янцзы, и цинское правительство приказало ввести по всей стране систему бритья головы и переодевания в одежды цин. Правительство Цин приказало всем мужчинам побрить голову и заплести волосы в косы идентично тем, которые носят маньчжуры. Китайцам-хань дали 10 дней на то, чтобы подчиниться или встретить смерть.

По сути, произошло насильственное изменение стиля одежды ханьцев. Традиционные костюмы ханьцев, просуществовавшие более двух тысяч лет, оказались под запретом и с тех пор постепенно забылись и вымерли, а ханьцы стали нацией без собственной национальной одежды [3].

После падения маньчжурской династии Цин в 1911 году, под влиянием западной культуры, ханьские мужчины переоделись в костюмы и продолжали носить жакеты-мандарин прямого кроя с широкими рукавами, которые представляли собой некое слияние маньчжурского и ханьского стилей династии Цин, в то время как ханьские женщины носили улучшенные чонсамы.

Cheongsam (чонсам) — это одна из женских одежд, которая возникла из традиционной одежды маньчжурских женщин. Платье было усовершенствовано ханьскими женщинами в первой половине XX века и было определено правительством Китайской Республики в качестве одного из национальных костюмов в 1929 году.

Многие революционеры, политики, мыслители и общественные деятели того времени продолжали стремиться к возрождению ханьфу после свержения династии Цин.

С момента основания Нового Китая в период правления Мао Цзедун кино и телевидение Китая показывали великолепные одежды в фильмах и телевизионных драмах, поэтому современные китайцы были знакомы с ханьфу.

Ханьфу с его сильной жизненной силой не вымер и до сих пор, благодаря сохранившейся вере многих китайцев из отдаленных горных районов в даосизм, буддизм, которым верят современные ханьцы, а также многие этнические меньшинства в Китае все еще сохраняют черты и память о ханьфу. В наши дни все чаще можно увидеть использование костюмов ханьфу сшитых вручную на некоторых важных, памятных мероприятиях и в периоды национальных праздников, на фестивалях и исторических реконструкциях, а также в популярных сейчас исторических дорамах и в театральных постановках народных театров [4, с. 99].

Основные особенности и стиль ханьфу

Ханьфу — это комплекс одежды с множеством аксессуаров, обладающий ярко выраженным национальным колоритом с уникальными культурными характеристиками, которые были сформированы

в процессе эволюционного прогресса основанные на традициях китайской культуры [5, с. 186].

Основными особенностями ханьфу являются поперечный воротник стойка, правый лацкан и талия, завязанные поясом и крючками, что создает впечатление свободы и элегантности. Эти характеристики явно отличаются от костюмов других этнических групп. Ханьфу можно разделить на формальную одежду, которую носили чиновники разных уровней и обычную повседневную одежду, которую носил простой народ в любое время. Ханьфу, в отличие от западной моды, которая используя сложные покрои, подчеркивающие форму тела, использует наиболее простые и удобные формы и лекала для построения выкройки, что позволяет создать элегантный и удобный в носке костюм свободного облегающего.

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 [6, с. 17].

Одежда, называемая мианфу, фактически являющаяся прототипом ханьфу, состоящая из верхних и нижних отдельных элементов была одеждой, которую носили императоры, короли и принцы в историческом Китае, и которую одевали по самым торжественным и официальным случаям.

Обычные рабочие и иные низшие сословия носили короткие куртки и брюки.

Аксессуары и головные уборы считались одной из важных частей костюма ханьцев — им придавалось особое значение. До наших дней сохранились уникальные экземпляры ручной работы китайских придворных мастеров, которые из камня выделывали уникальные аксессуары для ношения с одеждой.

В древности мужчины и женщины народности Хань завязывали волосы в пучок и, достигнув совершеннолетия, укладывали на голове и закрепляли шпилькой. Мужчины часто носили короны, шарфы, шляпы различной формы. Женские пучки зачесывались в различные стили, а на них надевали разнообразные украшения, такие как жемчужные цветы и шапочки, металлические колпачки, украшенные полудрагоценными камнями. Большой популярностью пользовались заколки из нефрита.

Общий стиль ханьских костюмов на протяжении тысячелетий был легким и простым. Древние халаты народности Хань лучше всего отражают именно этот китайский стиль. Главные черты этого вида халатов — тога с большими рукавами и широким поясом.

Простой и легкий наряд придавал естественное очарование. Китайский, поистине народный костюм, в полной мере воплощает в себе нежный и удобный, элегантный и отстраненный, уравновешенный национальный характер ханьской народности, а также отражающий простой, естественный, тонкий, элегантный и свежий эстетический вкус [7, с. 121].

Народность Хань в ходе исторического развития сформировала свои особенности:

– Жестокое принуждение к бритью волос в период правления династии Цин было отменено в Китае

в 1911 году, когда маньчжурская династия была свергнута в пользу Республики, и тогда костюм ханьфу получил тенденцию к возрождению.

– В течение длительного периода времени развитие истории ханьфу всегда соответствовало своим основным характеристикам благодаря передаче из поколения в поколение, что отражает наследственность в историческом развитии ханьфу.

– Разнообразие и идентичность относятся к множеству и аутентичности стилей ханьфу. Как вещь с тысячелетней историей, костюм ханьфу всегда был богат стилями. Основная форма (или стиль) ханьфу, которая представляет собой «правый лацкан с перекрестным воротником», без пуговиц. Единство идентичности и разнообразия — главная черта ханьфу.

– На протяжении тысяч лет развития ханьфу стала полноценной и основной одеждой, которая не только отличается богатым разнообразием тканей выделанных и вышитых с изысканным мастерством, но и множеством аксессуаров применяемых для украшения одежды и определяющих статус владельца и его положение в обществе

– Совместимость между ханьфу и традиционной культурой соответствует общему поступательному развитию китайской культуры. В значительной степени ханьфу считается символом подлинной традиционной культуры [8, с. 40].

Происхождение и статус-кво современного движения ханьфу

22 ноября 2003 года житель Китая, простой электрик по имени Ван Летянь (род. 12.10.1969, Чжэнчжоу провинция Хэнань) вышел на улицу в традиционном ханьском костюме. Это было первое в долгой истории Китая появление гражданина в костюме ханьфу с тех пор, как император династии Цин Шуньчжи (15 марта 1638–5 февраля 1661) приказал перейти на маньчжурские костюмы.

Ханьфу, который самостоятельно сшил Ван Летянь, состоял из двух частей: тонкого бархатного пальто и пальто-кокона. В отличие от длинного халата и жакета-мандарина, ханьфу не имел пуговиц, а лишь длинный пояс. Это первое современное ханьфу было простое и даже немного неуклюжее, так как его стежок за стежком шили вручную Ван Летянь с его друзьями. В последствии группа единомышленников организовала ателье под руководством Ван Летяня.

Действия Ван Летяня были замечены и широко распространены сингапурской газетой «Ляньхэ Цзаобао», получили поддержку многих граждан Китая и вызвали волну возрождения ханьфу по всей стране настолько большую, что и правительство поддержало инициативу движения.

Движение возрождения ханьфу представляет собой массовое культурное объединение граждан, инициированное снизу, основными участниками которого преимущественно являются люди, рожденные в 1970-х, 80-х годах. Практически все родственники активистов движения, независимо от возраста, также поддержали инициативу «Движения ханьфу». Таким

образом, формировалась широкая и многочисленная многомиллионная когорта сторонников традиционной культуры независимо от возраста, пола, рода занятий и интересов, которые пытаются воздействовать на общественность и пропагандировать традиционную культуру.

С появлением и широким распространением интернета в Китае у сторонников возрождения ханьфу появилась возможность охвата достаточно большой аудитории и привлечения сторонников для организации и обсуждения планов деятельности общественной организации.

Большая часть сферы деятельности «Движения ханьфу» — это колледжи и университеты, учреждения традиционного культурно-массового и просветительского направления, а также места отдыха, такие как живописные места, парки и т. д., которые расположены в крупных и средних городах. Участники организации считают, что движение ханьфу является одной из форм китайского культурного возрождения и движения национального омоложения Китая в современный период.

Активисты «Движения ханьфу» — в основном молодые люди, и большинство из них — «нетизены». Они называют себя «поклонниками ханьфу», «друзьями ханьфу» или «пользователями сети ханьфу» и активно участвуют в многочисленных «виртуальных» сообществах в Интернете, то есть на форумах, веб-страницах или веб-сайтах, связанных с «ханьфу». Среди них наиболее представительными являются «Hanminz.com», «Han.com Forum», «Xinghan.com», «Tianhan.com», «Интернет-бар Baidu Han», «Baidu Huaxia Bar», «Han Weiyang», «Хань Вэйян», «Культурный форум», «Форум ханьских рифм и душ Тан», «Пионер Китая», «Форум китайских национальных костюмов», «Форум Цин Юнь», «Сеть Хуася Фусин», « Hua Xia Han Net», «Chang'an Hanfu Net» и т. д. [9].

В последнее время, в связи с появлением множества физических магазинов по продаже ханьфу в городах и иных местах, связанных с ханьской культурой, движение ханьфу начало вести горячие дискуссии в Интернете. Цель этих дискуссий, заключается в том, чтобы, концепция продвижения ханьской одежды глубже укоренилась в сердцах людей и завоевала поддержку и одобрение большинства населения Китая.

В 2009 году в Великобритании, Северной Америке, Европе и Индии появились большие или малые рекламные акции ханьфу, что стало отправной вехой выхода и популяризации ханьфу на международной площадке моды и искусства дизайнера костюма.

Значение движения ханьфу

Как основной представительский костюм народности хань, ханьфу имеет большое значение не только в культурном, но и в политическом смысле. Китайская нация состоит из 56 этнических групп. Все этнические группы должны быть равны и обязаны уважать друг друга. Костюмы китайской нации представляют собой большую систему, состоящую из костюмов всех этнических групп. Среди этих этнических групп ханьская национальность составляет подавляющее

большинство: по данным Седьмой национальной переписи населения Китайской Народной Республики 2020 года, ханьская национальность составляет 92% на материке, 98% на Тайване, 95% в Гонконге и 97% в Макао. Даже за рубежами Китая народность Хань является самой густонаселенной нацией китайского общества, и она распространена по всему миру. Поэтому ханьская национальность не может существовать без своих представительских костюмов.

«Движение ханьфу» — движение культурного возрождения, инициированное китайским народом.

Возрождение ханьфу — это не просто одежда, а культура, дух и вера!

Этнические костюмы отличаются от обычных костюмов. Ханьфу не просто предмет одежды для защиты от холода, а один из важных носителей культуры Китая. Возрождение ханьфу является важной частью обновления китайской культуры. С международной точки зрения, национальные костюмы, существующие как культурные символы различных стран, берут на себя важную задачу распространения культуры страны и нации. Таким образом, возрождение ханьфу способствует признанию обществом китайской культуры, демонстрации её в мире. Сторонники ханьфу особенно подчеркивают концепцию ханьского стандарта. Считается, что «ханьский стандарт» представляет собой концептуальное описание независимого мышления, отличного от национализма [10].

Социальное отношение и споры по поводу ханьфу

Что касается нынешнего подъема ханьфу, скептики считают, что это может спровоцировать крайний национализм; критики считают, что движение ханьфу имеет сильный оттенок ханьского национализма и игнорирует чувства других 55 этнических групп, поэтому оно не может представлять китайскую нацию.

Однако автор считает, что вопрос о том, может ли ханьфу представлять ханьскую национальность, должен решаться совместно большинством из 1,2 миллиарда ханьцев посредством соответствующих процедур, а не быть отвергнутым очень небольшим числом людей.

Сторонники ханьфу заявили, что это продвижение традиционной культуры, отражающее стремление китайского народа вернуться к традиционной китайской культуре и являющееся одной из форм движения национального возрождения Китая в культурной сфере.

Оппозиционное мнение противников «Движения ханьфу» заключается в том, что они считают, что в длительном процессе национальной интеграции культуры и костюмы различных этнических групп в Китае влияли друг на друга, и костюмы каждой династии и поколения были различны. Тезис оппозиции — «Не существует такого понятия, как костюм чисто ханьской национальности». Например, костюмы ханьцев династии Цин были объединены с маньчжурскими костюмами.

Сторонники движения возрождения ханьфу утверждают, что хотя национальные одежды хань и на-

ходятся под влиянием других национальных костюмов, но их основные национальные особенности не изменились.

Дело в том, что костюмы ханьской народности имеют большее влияние на костюмы других этнических меньшинств. Ханьфу — это огромная система, которая менялась в разных династиях в соответствии с разными экономическими уровнями, социальной культурой и эстетическими стандартами, но правила ношения и основная концепция не менялись исторически, и носились в соответствии с родом занятий, социальным положением, возрастом, и другими факторами.

Существовали разные соответствующие системы одежды, например, для обычных людей, для ученых и литераторов, официальных лиц, для ношения дома и для встречи гостей, для церемоний, похорон и т. д. Возникает необходимость наличия строгих правил и норм.

Хотя исчезновение ханьфу на определенном этапе развития государства связано с историческими причинами, этот процесс не считается нормальным и естественным. Для современного ханьского народа традиционная ханьская одежда не играет роли в повседневной жизни, и ее достаточно сохранить как историческую культуру, и нет необходимости восстанавливать традиционную ханьскую одежду в наше время считают противники «Движения ханьфу».

В противовес оппозиционно настроенному меньшинству сторонники «Движения ханьфу» считают, что традиционные костюмы всех национальностей разрабатывались с древних времен, что является воплощением народности и соблюдением традиций. Ханьфу, являясь традиционным национальным костюмом ханьской национальности, олицетворяет национальные традиции и национальную культуру Китая.

В современном обществе люди все больше осознают ту роль, которую традиционная культура играет в гармоничном развитии общества. В наше время объективно назрела необходимость восстановить ханьфу.

Некоторые противники ханьфу обращают внимание на недостатки ханьфу: платья ханьфу и обычную одежду можно носить на праздниках с этническим характером, торжествах, свадьбах, днях рождения, похоронах и досуге, но было бы неудобно носить ханьфу в обычное время [11, с. 152].

Некоторые считают, что современный коммуникативный этикет имеет свои общие правила, и во многих случаях существуют стандарты одежды, которые нельзя нарушать. Даже Южная Корея и Япония, в которых лучше сохранились древние традиции, не живут полностью в национальных костюмах (ханбок, кимоно), а некоторые предлагают сделать улучшенную ханьфу или бытовую ханьфу для повседневной носки.

«Движение ханьфу» не преследует нереалистичную повседневную ханьфу, а предполагает необходимость носить ее на фестивалях, свадьбах, крупных церемониях, тай-чи и других боевых искусствах, стрельбе из лука и других случаях.

Граждане Республики имеют право выбирать, какие платья, какую одежду им носить, поэтому, если ханьфу хочет возродиться, необходимо удовлетворить

потребности жизни современных людей и создать новое ханьфу, которое будет еще более красиво, удобно и современно.

Некоторые противники заявляют, что «Движение ханьфу» может привести к чрезмерному расширению сознания ханьцев и приведет к росту узких националистических настроений, которые могут обострить межэтнические конфликты, и повлиять на сосуществование большого числа национальностей в стране.

Однако исследовав данную проблемы с использованием различных методов позволяющих с достаточной вероятностью определить суть проблемы, автор с уверенностью заявляет, что в реальности «Движение ханьфу» является культурным движением внутри ханьской национальности, не направленным против других этнических меньшинств. В то время, как ханьская национальность носит ханьфу, маньчжуры могут носить чонсам, тибетцы могут носить тибетские одежды и т. д., и ничего в жизни этнических меньшинств, в плане их прав на свободу выбора одежды или иных гражданских прав не изменится. Более того, это неофициальное культурное движение, которое не пропагандирует насилие или иные формы дискриминации по национальному, этническому или культурно-религиозному признаку, на возрождающую культуру ношения, исторической одежды большинства жителей Китая.

Ханьфу воплощает в себе дух китайской культуры и человека, гармонию между человеком и природой, является символом традиционной культурной одежды китайской нации и требует возрождения [12].

Заключение и выводы

Обобщая данные исследования можно сделать вывод о том, что, «Движение ханьфу» представляет собой сложное культурное явление в современном Китае, включающее одежду, этническую принадлежность, историю, этикет и многие другие аспекты.

С точки зрения культурного возрождения китайской нации ханьфу является всего лишь носителем идеи и культурологической мысли, а за ним стоит возрождение китайской культуры с ханьской идеологией в качестве основной, на что мы должны обратить внимание. Поэтому общество «Движения ханьфу» должно быть понимающим и терпимым к своим оппонентам.

Культурная интеграция — неизбежный этап в процессе культурного развития. Различные культурные модели поведения с разными характеристиками и целями при определенных условиях контактируют, конфликтуют, общаются, сливаются и, наконец, претерпевают морфологическое изменение и интегрируются в новое культурное целое. Формирование этого культурного целого часто является результатом господствующей тенденции в обществе. Такую роль сыграла традиционная китайская конфуцианская культура. Культурная интеграция относится к изменениям в структуре, форме, функции и значении различных цивилизаций. Это не просто сбор, а новая адаптация посредством отбора, аккультурации и интеграции. Поэтому это процесс культурных инноваций.

Автор считает, что сподвижникам нынешнего движения ханьфу следует обратить внимание на историю развития всей китайской культуры со времен династий Мин и Цин, особенно в наше время.

На основе таких размышлений направление развития «Движения ханьфу» соответствует направлению развития китайской культуры, так что «Движение ханьфу» может участвовать в современной интеграции китайской культуры, и в процессе культурной интеграции ханьфу движение постепенно стало органичной частью новой культуры Китая, внося должный вклад в великое возрождение китайской культуры и китайской нации.

Список литературы

1. Ван Вэньшань, Хорошилова О. А. Национальный костюм ханьфу как фактор исторического развития китайского стиля одежды и его интеграция в современную моду. // Вестник СПбГУТД. Серия 2. 2'2022. 16–21 с.
2. 王密。21世纪《汉服运动》的历史。—北京：飞天出版社，2020。№10。Рр. 25–29。(Ван Ми. История «Движения ханьфу» в 21 веке. Пекин: Издательство Feitian, 2020. №10. С. 25–29).
3. 兰之凡希。汉服运动的事件和骚乱，北京。—时报出版社—2006年2月7日报纸(Лань Чжифанси. События и беспорядки движения ханьфу. Пекин. Издательство «Таймс», газета от 7 февраля 2006 г.)
4. 李晶晶。电影中的《汉服》视觉文化研究与电影的批判。—郑州，2015年。9号。—第99-101页。(Ли Цзинцин. Исследования визуальной культуры «ханьфу» в кино и костюме // Критика кино. Чжэнчжоу, 2015. №9. с. 99–101.)
5. 陆少干。《关于《汉服运动》的三问》《内蒙古大学艺术学院学报》，第4期，—2012年。38–45 р。(Лу Шаоган. «Три вопроса о «Движении ханьфу» // «Журнал Колледжа искусств Университета Внутренней Монголии», выпуск 4, 2012. С. 38–45.)
6. 陆少干：《什么是汉服：返老还童还是复古秀？》，人民日报出版社，—2007年4月6日报(Лу Шаоган: «Что такое ханьфу: омоложение или ретро-шоу?». Издательство «Жэньминь жибао». Газета от 6 апреля 2007.)
7. 刘志军。《国学为什么要时髦-汉服运动》，北京：中国阅读新闻报—第2期—2008年12月15日(Лю Чжидинь. «Почему китайские исследования должны быть модными — “Движение ханьфу”». // Газета «Китайские новости чтения». №2. Пекин: 15 декабря 2008 г.)
8. 韩星。中国文化通论，—陕西：陕西师范大学出版社，—2010。—第257页。(Хань Син. Общая теория китайской культуры. Шэньси: Издательство Шэньсиского педагогического университета, 2010. С. 257.)
9. 赵宗来，傅希，傅鲁江。《百家争鸣：厘清汉服十大问题四十大误区》，晋南。—暨南大学科学学报—¥6。—2018。—150-154小号。(Чжао Цзунлай, Фу Ци и Фу Луцзян. «Сотня ученых: прояснение десяти основных вопросов и 40 недоразумений в ханьфу». // Научный журнал Цзинаньского университета. №6. Цзиньнань. 2018. С. 150–154).
10. 周欣。中国民族学文化学家面临的主要问题。—北京：开放时代杂志，—第5期，—2005年。—第186页(Чжоу Син. Основные проблемы, с которыми сталкиваются культурологи китайской этнологии. // Журнал «Открытые времена». Выпуск 5. Пекин, 2005. С. 186.)
11. 张晓宇。中国服装-汉服运动的总结与展望。[电子资源]。//访问模式：(Чжан Сяоюэ. Одежда Китая — краткое изложение и перспективы движения ханьфу. URL: <https://>

core.ac.uk/download/pdf/268153497.pdf (дата обращения: 05.05.2023)).

12. 汉服：汉族的传统服饰。[电子资源]。//访问模式：(Ханьфу: Традиционные костюмы народности хань).

URL: <http://baike.baidu.com/view/4514.htm> (дата обращения: 18.04.2023)).

Wang Wenshan

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

THE HANFU MODERN COSTUME REVIVAL MOVEMENT AS A FACTOR OF CHINA'S CULTURAL IDENTIFICATION

The research is devoted to the national historical movement, which attempts to revive the cultural values of Chinese society. The «Hanfu movement» is a complex cultural phenomenon in modern China, including clothing, ethnicity, history, beliefs, etiquette and many other aspects. Tolerance and understanding on the part of Chinese civil society contribute to the revival of historical costume, meeting little resistance from opponents of the «Hanfu Movement».

The purpose of the author of the study is determined by the special status of the ancient Chinese costume, the popularization of which and the promotion of the revived fashion of the great ancient era will be an important milestone in the modern consolidation of society united by common historical roots.

In a special area of the author's attention were the possibilities of wide coverage of the «Hanfu Movement».

The author aims not only to study, but also to familiarize a wide range of readers with the «Hanfu Movement» so that it contributes to the further development of Chinese culture and helps its integration into modern fashion.

In the course of the research, comparative-historical, historical-cultural method, stylistic analysis, iconographic method of description were used, the purpose of which is to determine the historical and cultural meaning of the existence of the Han costume and the worldview expressed in it.

The author considers and evaluates the opinions and arguments of both supporters and opponents of the «Hanfu Movement».

The material subjected to empirical generalization allowed us to conclude about the significance of the study, the final result of which will be to draw the attention of both the scientific community and society as a whole to the need to integrate the historical Hanfu costume, as a connecting element of ancient culture, into the modern world of China.

Keywords: Hanfu movement, China, Han Chinese, cultural revival, style, hanfu, cultural integration.

References

1. Van Ven'shan', Horoshilova O. A. Nacional'nyj kostyum han'fu kak faktor istoricheskogo razvitiya kitajskogo stilya odezhdy i ego integraciya v sovremennuyu modu [National costume of Hanfu as a factor in the historical development of Chinese clothing style and its integration into modern fashion]. // *Vestnik SPbGUTD. Seriya 2. 2'2022* [Bulletin of SPbGUTD. Series 2. 2'2022]. pp. 16–21. (in Rus.).
2. Van Mi. *Istoriya «Dvizheniya han'fu» v 21 veke* [History of the Hanfu Movement in the 21st century]. Pekin: Feitian, 2020. № 10. pp. 25–29.
3. Lan' CHzhifansi. *Sobytiya i besporyadki dvizheniya han'fu* [Events and unrest of the Hanfu movement]. Tajms, 2006. № 2. 7 fev. 1 p.
4. Li Czinczin. *Issledovaniya vizual'noj kul'tury «han'fu» v kino i kostyume* [Studies of Hanfu visual culture in cinema and costume]. // *Kritika kino* [Cinema Criticism]. CHzhenchzhou, 2015. № 9. pp. 99–101.
5. Lu SHaogan. *Tri voprosa o «Dvizhenii han'fu»* [«Three Questions about the Hanfu Movement»]. // *ZHurnal Kolledzha iskusstv Universiteta Vnutrennej Mongolii, vypusk 4* [Journal of the College of arts of Inner Mongolia University, issue 4]. 2012. pp. 38–45.
6. Lu SHaogan. *CHto takoe han'fu: omolozhenie ili retro-shou* [«What is Hanfu: rejuvenation or retro show?»]. ZHen'min' zhibao. 2007. № 4. 6 apr. 2 p.
7. Lyu CHzhicin'. *Pochemu kitajskie issledovaniya dolzhny byt' modnymi — «Dvizhenie han'fu»* [Why Chinese Studies Should Be Fashionable — «The Hanfu Movement»]. // *Gazeta «Kitajskie novosti chtenija»* [Newspaper «Chinese Reading News»]. № 2. Pekin, 15 dek. 2008. 3 p.
8. Han' Sin. *Obshchaya teoriya kitajskoj kul'tury* [General theory of Chinese culture]. SHen'si: Izdatel'stvo SHen'siskogo pedagogicheskogo universiteta, 2010. 257 p.
9. Lu SHao CHZhao Czunlaj, Fu Ci i Fu Luczyan. *Sotnya uchenyh: proyasnienie desyati osnovnyh voprosov i 40 nedorazumenij v han'fu* [«The hundred scholars: clarifying ten essential questions and 40 misunderstandings in hanfu»]. // *Nauchnyj zhurnal Czinan'skogo universiteta* [Scientific Journal of Jinan University]. № 6. Czin'nan', 2018. pp. 150–154.
10. CHzhou Sin. *Osnovnye problemy, s kotorymi stalkivayutsya kul'turologi kitajskoj etnologii* [The main problems faced by culturologists of Chinese ethnology]. // *Otkrytye vremena. Vypusk 5* [Magazine «Open Times». Issue 5]. Pekin, 2005. 186 p.
11. CHzhan Syaoyue. *Odezhda Kitaya — kratkoe izlozhenie i perspektivy dvizheniya han'fu* [Clothing of China — a summary and perspective of the Hanfu movement]. URL: <https://core.ac.uk/download/pdf/268153497.pdf> (date accessed: 05.05.2023).
12. Han'fu: Tradicionnye kostjумы narodnosti han' [Hanfu: Traditional costumes of the han people]. URL: <http://baike.baidu.com/view/4514.htm> (date accessed: 18.04.2023).

УДК:

DOI 10.46418/2079-8202_2023_2_4

В. В. Деменова, А. Г. КойноваУральский федеральный университет им. первого Президента России Б. Н. Ельцина
620083 РФ, Екатеринбург, проспект Ленина, 51**АТРИБУЦИОННЫЕ УТОЧНЕНИЯ РЯДА ПРОИЗВЕДЕНИЙ БУДДИЙСКОЙ ПЛАСТИКИ В МУЗЕЙНЫХ СОБРАНИЯХ БОЛЬШОГО УРАЛА**

© В. В. Деменова, А. Г. Койнова, 2023

Статья посвящена изучению широты процесса поступления буддийских реликвий в музеи Урала, основной характеристикой которого является привоз металлической скульптуры для переплавки на уральские заводы во времена Великой Отечественной Войны. Для подтверждения данной гипотезы были исследованы буддийские скульптуры в основном краеведческих музеев Большого Урала, результаты охватили 9 городов (Пермская, Челябинская, Свердловская и Курганская области). Отмечаются закономерности в источниках попадания скульптуры буддизма в уральские музеи, гипотеза подтвердилась, а также, обнаружили не слишком типичный для Урала путь поступления — передача предметов из столичного музея (из Музея Восточных культур Москвы (ныне Музей Востока) в Пермскую художественную галерею). Коллекция буддийской скульптуры Пермской государственной художественной галереи и две скульптуры из Пермского краеведческого музея были исследованы и с помощью оборудования Лаборатории экспертизы и реставрации объектов культуры департамента «Факультет искусствоведения, культурологии и дизайна» Уральского федерального университета, ручного рентгенфлуоресцентного анализатора состава веществ (спектрометр с диапазоном измерения от Cl ($Z=17$) до U ($Z=92$)).

Ключевые слова: буддизм, буддийская скульптура, музейные коллекции, Долоннор, региональные школы.

Мы благодарим хранителей музеев, оказавших содействие в нашем исследовании: Г. С. Кимвалову (Пермская художественная галерея), Н. А. Краснослободскую (Пермский краеведческий музей), Н. Н. Котову (Центр современной культурной среды городского округа Богданович), А. Зимина (Нижнетагильский музей-заповедник «Горнозаводской Урал»), К. В. Дружинина (Исторический музей Южного Урала), Г. А. Пономареву (Далматовский краеведческий), И. А. Суворову (Камышловский краеведческий музей), Е. В. Никущенко (Верхнетагильский городской историко-краеведческий музей), Л. А. Наборнову (Курганский областной краеведческий музей), М. Захаренко (Верхнесинячихинское музейное объединение муниципального образования Алапаевское).

Наличие буддийской скульптуры в различных уральских музейных собраниях за последние десятилетия стало широко известным фактом [3, 1350]. Кроме региональных восточных коллекций промышленников и купечества XIX века, основным источником попадания изображений буддизма на Урал стал привоз металлической скульптуры для переплавки на уральские заводы во времена Великой Отечественной Войны [5, 307].

Присутствие буддийской скульптуры в художественном музее Челябинска и свидетельства очевидцев о работе различных уральских пунктов приема цветмета в послевоенное время стали отправной точкой для предположения о том, что этот процесс касался не только Екатеринбурга и находящегося недалеко Сухого Лога, но в целом Большого Урала [2, 141]. Для подтверждения этой версии нами были исследованы небольшие, в основном краеведческие музеи Богдановича, Камышлова, Нижнего и Верхнего Тагила, Верхней Синячихи, Кургана и Далматово (Пермская,

Челябинская, Свердловская и Курганская области). Буддийские предметы, хранящиеся в данных коллекциях — единичные вещи, большинство из которых в силу своей специфичности, не были атрибутированы или были описаны неточно. Таким образом целью данного исследования стало обнаружение буддийской скульптуры в небольших уральских региональных музеях и их атрибуция. Всего на данный момент нами обнаружено 35 скульптур в 9 городах региона (Пермская художественная галерея, Пермский краеведческий музей, Государственный Исторический музей Южного Урала, Центр современной культурной среды городского округа Богданович, Камышловский краеведческий музей, Нижнетагильский музей-заповедник «Горнозаводской Урал», Верхнетагильский городской историко-краеведческий музей, Верхнесинячихинское музейное объединение муниципального образования Алапаевское, Курганский областной краеведческий музей, Далматовский краеведческий музей). Наиболее полным оказалось собрание Пермской художественной галереи, где были изучены 16 скульптур и Государственного исторического музея Южного Урала (г. Челябинск), где хранятся 6 скульптур.

Основной источник попадания буддийских скульптур в музейные собрания Урала — это дарение местных жителей, реже закуп (скульптура из Челябинска и Кургана), и единожды — передача предметов из столичного музея (из Музея Восточных культур Москвы (ныне Музей Востока) в Пермскую художественную галерею).

Дарение местными жителями предметов в рассматриваемые коллекции за редким исключением происходило в послевоенное время, в конце 40-х или в 1950-е и 70–80-е годы (т. е. либо сразу в послевоенное время, либо следующим поколением владельцев).



Ил. 1. Зеленая Тара. Бронза, позолота, синий пигмент. Литье, гравировка. 16 × 10,5 × 7,5 см. Китай. XVIII–XIX в. Центр современной культурной среды городского округа Богданович. № по КП: БКМ-2410.

Нужно отметить, что история бытования или находки буддийских скульптур, так как она записана в книгах поступления не всегда соответствовала действительности (например, найдена в земле или на пашне), что вполне объяснимо с точки зрения «духа времени» и политической ситуацией. Часто источник поступления до-конструировался дарителями или хранителями. Например, скульптура Зеленой Тары (№ по КП: БКМ-2410; ил. 1) из музея «Центр современной культурной среды городского округа Богданович» была принята в музей актом ПХ № 5 от 23.04.2018 г. Известна история ее поступления: Жительница г. Богданович А. П. Нохрина подарила скульптуру в музей вместе с аккордеоном «Soberano» (они числятся в акте также совместно). Анна Павловна жила вместе с матерью Софьей Александровной Рязановой в Ленинграде, которой принадлежал аккордеон, как и многие вещи, подаренные Анной в Богдановичский музей. По словам хранителя музея Натальи Николаевны Котовой, возможно, что скульптура также досталась Анне от матери. Дно скульптуры вскрыто, утрачен красочный слой на волосах Тары, потертости и небольшие сколы, в остальном, все самые мелкие детали сохранились, что говорит о бережном отношении к буддийской

реликвии. Скульптура была атрибутирована нами как Зеленая Тара, созданная в Китае в XVIII–XIX вв.

Подобной хорошей сохранностью не отличаются буддийские скульптуры из Далматовского краеведческого музея. Три буддийских скульптуры были найдены школьниками, две из них поступили в музей в 1962 году, одну из них обнаружили в мусоре с завода «Молмашстрой». Третью скульптуру нашли в 1969 году в одном из огородах возле жилого дома на глубине штыковой лопаты, запись поступления вещи обозначена как 1972 год. Так как в инвентарных книгах нет описания найденных скульптур, а только названия «Будда», «религиозная статуя», «статуэтка индийского бога», на данный момент сложно какую из трех скульптур нашли позже. Завод «Молмашстрой» был построен в стенах Далматовского монастыря после Великой Отечественной войны, он производил оборудование для перевозки, переработки и хранения молока. Очевидно лишь одно в судьбе скульптуры: ее металл для нужд завода не пригодился. Скульптуры были атрибутированы как: Амиताюс. Монголия, школа Дзанабадзара, XVIII–XIX вв. (№ по КП: ДКМ 1478); Будда Шакьямуни. Китай, XIX в. (№ по КП: ДКМ 1479); Будда. Китай, XIX в. (№ по КП: ДКМ 1480).

Пермский краеведческий музей хранит две буддийских скульптуры. Она из них сделана в Китае в XVIII веке и изображает Цзонкапу (номер по КП: ПОКМ НВ 2744; ил. 2) и попала в фонды музея в 1944 году, другая — изображение ламы (номер по КП: ПОКМ 4885) создана в Долонноре в XIX веке, поступила в музей в 1978 г. от Ярусаква Льва Анатольевича и была найдена у реки Данилихи, при рытье тоннеля на ул. Ленина. Скульптуру ламы кроме великолепной гравированной проработки поверхности и прямоугольного пьедестала, отличает необычный жест рук — сложенные одна в другую ладони, но не в привычном жесте медитации (дхьяна мудра), а тыльной стороной к зрителю. Скульптура вскрыта и не имеет закрывающей пластины, но сохранила свои вложения, что также нечасто встречается в российских региональных коллекциях.

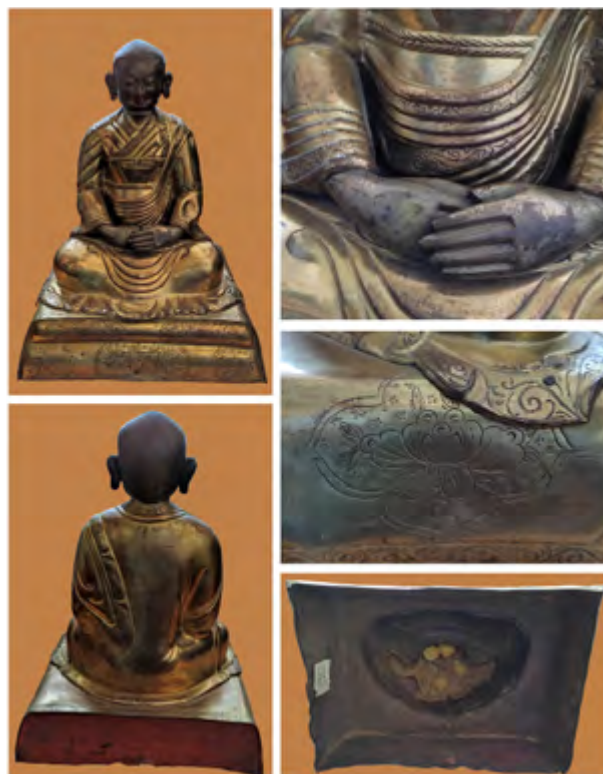
Что касается истории поступления буддийской бронзы в фонды Исторического музея Южного Урала (г. Челябинск), где хранятся пять буддийских скульптур, то их поступление носило характер единичных дарений с 1958 по 2007 гг. В ходе исследования они были атрибутированы как: Гаруда. Тибет (?), XIX в. (инв. №: М-63,); Будда. Долоннор (Вн. Монголия), XIX в. (№ по КП: НВ-2081,); Будда Бхайшаджьягуру. Долоннор (Вн. Монголия), XIX в. (инв. №: М-62); Бодхисаттва Авалокитешвара. Китай, XIX в. (№ по КП: НВ-1720) и Амитаюс. Китай, XIX в. (№ по КП: НВФ-6470). У изображений Будды и Будды Бхайшаджьягуру из Долоннора обращают на себя внимание деформации, приводящие к смятию скульптуры, характерные для перевозки скульптуры «навалом», как это было во времена Великой Отечественной Войны, что еще раз подтверждает ее возможный первоначальный источник — вывезенная из дацанов скульптура предназначенная для переплавки [2, 141]. Также в коллекции

Исторического музея Южного Урала находится японская курильница в виде слона (№ по КП: НВ-6466), атрибутированная как «курильница для благовоний в виде слона с пагодой на спине. Бронза, позолота. Литье, гравировка. Япония. К. XIX — н. XX вв.»

Как отмечалось ранее, Пермская галерея имеет иной источник комплектования буддийской коллекции — большая часть скульптуры (13 из 16 экспонатов) были переданы в 1956 году по акту ПП № 520.03.1956 г. из Государственного музея Восточных культур (ныне Государственный музей искусства народов Востока). Как пишет сотрудник ГМВ В. Е. Войтов, «музей в 50-е годы вынужден был делиться своими фондами с регионами, так как наблюдалась острейшая нехватка помещений для обработки, хранения и демонстрации возрастающего числа предметов» [9]. В 50-е-70-е годы в ГМИНВ происходило активное пополнение фондов, музей получил в дар «огромные коллекции китайского и индийского искусства» и велась работа по укрупнению и комплектованию своих коллекций. Слова В. Е. Войтова подтверждает и Е. М. Карлова: в послевоенное время многие столичные музеи делились своими коллекциями с провинциальными музеями [7, 9]. Вышеперечисленные причины могли послужить поводом передачи в Пермь образцов буддийского искусства.

Коллекция Пермского государственной художественной галереи (далее ПГХГ) насчитывает 7 скульптур из Китая, 4 из Долоннора (Внутренняя Монголия), по 2 из Тибета и Монголии и единственную из Японии. Среди представленных китайских работ мы видим градации мастерства, от самой детализированной проработки деталей до более условной. Большинство скульптур создано в XIX веке, таковых 9 экземпляров; 2 скульптуры созданы в XIX–XX веках, остальные более ранние. Иконографически коллекция довольно полная, она содержит образы основных персонажей буддийского пантеона, самых известных и почитаемых. Предположительно отбор для передачи из музея в музей происходил именно с точки зрения иконографии, поскольку в коллекции содержатся основные группы образов буддийского пантеона: ламы, Будды, бодхисаттвы, идамы. В коллекции Пермской галереи представлены: 3 ламы — Цзонкапа, Далай-лама I (V?) и неизвестный лама; два образа Будды Шакьямуни, Бхайшаджьягуру, одна скульптура Будды Амиды, Амитабха, Амитаюс, одна скульптура Будды «под старину», по одному образу бодхисаттвы: Майтрея, Манджушри, Белая и Зеленая Тары. Также, в коллекции имеется скульптура Калачакры (яб-юм) из Китая, XIX века с утратами пьедестала и мандорлы, нечасто встречающаяся в музеях, поскольку носит многосоставной характер создания. Невскрытых и сохранивших сакральные вложения скульптур в коллекции Пермской галереи лишь две — это изображения Цзонкапы. Долоннор, XIX в. (инв. №: П-1262) и Майтреи. Долоннор, XIX в. (инв. №: П-1255), и на их дне выгравирована вишва-ваджра.

В большинстве случаев, коллекция буддийских предметов ПГХГ нуждалась в уточнении иконографии,



Ил. 2. Лама. Медь. Литье, выколотка, гравировка. 31 × 23,5 × 17,5 см. XIX в. Долоннор (Внутренняя Монголия). Пермский краеведческий музей. Номер по КП: ПОКМ 4885.



Ил. 3. Будда «под старину». Латунь. Литье. 7 × 4,5 × 3,5 см. XIX в. Китай. Пермская государственная художественная галерея. Инв. №: П-1261.



Ил. 4. Зеленая Тара. Бронза, позолота, синий пигмент. Выколотка, литье, гравировка. 22,3 × 17,2 × 12,2 см. XIX в. Долоннор (Внутренняя Монголия). Камышловский краеведческий музей. Инв. №: М-146.



Ил. 5. Белая Тара. Бронза. Литье, гравировка. 11,5 × 7,5 см. XIX в. Китай, локальная школа. Номер по КП: ТМ-727. Нижнетагильский музей-заповедник «Горнозаводской Урал»

страны, времени, материала. Есть образцы, например, Будда Амида (инв. № П-1265) созданный в Японии, не требовавшие уточнения. Подобные японские скульптуры конца XIX века довольно часто встречаются в региональных коллекциях, стилистически они вторят более ранним образцам, таким как монументальная скульптура Большого Будды XIII века из храма Котокуин в Камакуре.

Одна из любопытных скульптур этого собрания — Будда «под старину». Китай, XIX в (инв. № П-1261; ил. 3). Изображение имеет небольшие размеры и намеренно условную проработку деталей. Пьедестал скульптуры высокий, круглый, в виде двойного лотоса. На лепестках лотоса, расположенных на пьедестале, находятся знаки триединства Будды, Дхармы и Сангхи (триратна) — в виде трех кругов [1, 252–253]. Но все же работа является поздней, на это указывает непроработанность черт лица, ушниши, рук Будды. К спине Будды была припаяна проволока, оставив грубые следы. Подобного рода стилизацию «под старину» можно увидеть в другом региональном собрании — Свердловском областном краеведческом музее. Это Гуаньинь, созданная в Китае, XIX в. (инв. № 1039).

Обнаруженные единичные экземпляры буддийской пластики в других городах, как и предполагалось, в основном имеют отношение к мастерским Китая и Внутренней Монголии (Долоннор). В ходе работы были найдены стилистические аналоги для каждой

из изучаемых скульптур, итоги исследования отправлены в музей.

Например, Зеленая Тара (инв. № М-146; ил. 4) из Камышловского музея представляет собой типичный образец школы Долоннора (Внутренняя Монголия) XIX века. Была дополнена атрибуция: определен иконографический образ и техника создания скульптуры. Нахождение стилистического аналога, Зеленой Тары XIX века из Эрмитажа (инв. №: У-1897), позволило предположить, как могла бы выглядеть утраченная ушниша на голове Тары, хранящаяся в г. Камышлов. Скульптуры схожи по многим параметрам: характер пропорционирования фигур, моделировкой лепестков лотоса на пьедестале, моделировкой украшений [10, 152]. Обращает на себя внимание характерный узел пояса, обернутого вокруг талии двух Тар, встречающийся в некоторых долоннорских работах, в том числе и во фрагменте Белой Тары из Нижнетагильского краеведческого музея, рассматриваемого далее.

В Нижнетагильском музее-заповеднике «Горнозаводской Урал» хранятся две скульптуры Белой Тары XIX века — одна из Долоннора, другая из Китая.

Долоннорский образец (номер по КП: ТМ-861) представлен фрагментарно, только торс с левой рукой. Определить, что перед нами изображение Белой Тары можно по наличию глаза на лбу и левой руке

скульптуры, пальцы которой сложены в витарка-мудре, а также по характерным украшениям бодхисаттвы. Долоннорская скульптура часто доходит до наших дней с утратами из-за тонкости металла, что видно и в данном образце. Другая скульптура Белой Тары (номер по КП: ТМ 727; ил. 5) изготовлена предположительно в локальной китайской школе в XIX веке, если корректнее сказать — на территории маньчжурской династии Цин, о ее нетипичной особенности свидетельствуют слишком уточненные пропорции тела, острые, почти треугольные лепестки пятичастной короны, а также невыраженный азиатский тип лица, в то время как пьедестал скульптуры изготовлен в китайском стиле.

Единственная скульптура Верхнетагильского городского историко-краеведческого музея — изображение бодхисаттвы Авалокитешвары (инв. № ВТМ 64/МТ 64; ил. 6), представленный в форме с восемью руками и одиннадцатью ликами. Самая верхняя из них — голова Амиитабхи, под ней голова Махакалы. Скульптуру отличает изящество проработки и многие признаки, указывающие на работу китайского мастера конца XVIII века. К близким в стилевом отношении изображениям можно отнести скульптуру Авалокитешвары вт. пол. XVIII в. из ГМБ (инв. № 3064 I) [4, 276], и скульптуру бодхисаттвы Авалокитешвары из СОКМ, Китай, к. XVIII — нач. XIX вв. (инв. № М-4762) [8]. С обеими скульптурами Верхнетагильское изображение роднит стилистика изображения украшений: характер пятичастных корон, округлая форма серег, загнутые вверх концы шарфов, расположение рядов бус и рисунок украшения дхоти. Главное их различие заключается в пропорционировании фигур: Верхнетагильская скульптура более приземиста, чем образцы из СОКМ и ГМБ. Также Авалокитешвара из коллекции Верхнего Тагила отличается более длинными окончаниями шарфа, достигающими до ступней и опирающимися на пьедестал. Скульптуры из ГМБ и СОКМ имеют одинаковую моделировку окончания ткани на дхоти, завязанной наверху бантом и свободно свисающей вниз. У Верхнетагильского Авалокитешвары это окончание расходуется надвое. Также, скульптура из Верхнего Тагила имеет второй ярус серег, рифмующийся по оформлению с зубцами корон, который не наблюдается в аналогах.

Коллекция буддийской скульптуры Пермской государственной художественной галереи и две скульптуры из Пермского краеведческого музея были исследованы также с помощью оборудования Лаборатории экспертизы и реставрации объектов культуры департамента «Факультет искусствоведения, культурологии и дизайна» Уральского федерального университета, ручного рентгенфлуоресцентного анализатора состава веществ (спектрометр с диапазоном измерения от Cl ($Z=17$) до U ($Z=92$)). Исследование проводилось с учетом данных, полученных с разных частей скульптур, чтобы точнее выявить состав металла, замеры проводились с поверхности головы, торса, пьедестала [6, 278]. В целом, полученные данные подтверждают постепенно пополняющуюся базу исследованных образцов буддийской скульптуры: долоннорские образцы на 98% состоят из меди, но процентный состав немно-



Ил. 6. Авалокитешвара. Бронза. Литье, гравировка. Китай. К. XVIII — н. XIX в. Верхнетагильский городской историко-краеведческий музей. Инв. № ВТМ 64/МТ 64.

го отличается в голове, пьедестале, теле и руках, что связано со сборным принципом создания скульптуры в технике выколотки. На золоченной поверхности появляется золото и серебро как компоненты [10, 166]. В китайской скульптуре XVIII–XIX вв. легирующим компонентом выступает цинк (от 3 до 28%).

В заключение отметим, что проведенная работа подтвердила основную предварительную версию попадания единичной буддийской бронзы на Урал в период ВОВ, однако коллекция Пермской художественной галереи, переданная из Музея Востока в послевоенные годы, значительно обогатила картину формирования восточных собраний региона. Работа по выявлению единичных образцов буддийской скульптуры в небольших региональных музейных коллекциях может быть продолжена за счет географического расширения. Что позволит в будущем получить более полную картину истории формирования небольших, но подчас весьма интересных коллекций восточного искусства на территории Урала и Западной Сибири.

Список литературы

1. Бир Р. Энциклопедия тибетских символов и орнаментов. М.: Ориенталия, 2011. 428 с.
2. Ваняян Е. С., Деменова В. В. Спасенные от переплавки: коллекция буддийской металлической скульптуры ГМИИ им. А. С. Пушкина // Искусствознание. 2022. № 3. С. 140–157.

3. *Винокуров С. Е., Деменова В. В.* Коллекционирование искусства Востока на Урале: региональный феномен в общеевропейском контексте // *Quaestio Rossica*. 2022. Т. 10. № 4. С. 1348–1361.
4. *Ганевская Э. В., Дубровин А. Ф., Огнева Е. Д.* Пять семей Будды. Металлическая скульптура северного буддизма IX–XIX вв. из собрания ГМВ; М-во культуры РФ, Гос. науч.-исслед. ин-т реставрации, Гос. музей Востока. М.: УРСС, 2004. 365 с.
5. *Деменова В. В.* Истоки формирования коллекций буддийского искусства на Урале (Ирбит, Екатеринбург, Челябинск) // Буддийская культура: история, источниковедение, языкознание и искусство. Шестые Доржиевские чтения. СПб.: Гиперион, 2015. С. 302–309.
6. *Деменова В. В.* Сино-тибетский стиль буддийской скульптуры: постановка атрибуционной проблемы // Известия Уральского федерального университета. Серия 2. Гуманитарные науки. 2022. № 2. С. 272–286.
7. *Карлова Е. М.* Искусство и культура Индии. Путеводитель по постоянной экспозиции и коллекции ГМВ. М.: Государственный музей Востока, 2013. 128 с.
8. Карточка музейного предмета СОКМ, размещенная на сайте Государственного каталога Музейного фонда Российской Федерации. URL: <https://goskatalog.ru/portal/#/collections?id=22164968> (дата обращения: 25.04.2022).
9. Сайт Государственного музея Востока, раздел История. Архивная версия сайта за 2018 год. URL: <https://web.archive.org/web/20180702030600/http://www.orientmuseum.ru/about/history/Default.aspx> (дата обращения: 07.01.2022).
10. *Elikhina J., Demenova V. A* Study of Stylistic Features and Metal Composition of the Buddhist Sculpture From Inner Mongolia (Dolonnor) // *Artibus Asiae. Museum Rietberg Zurich*. 2020. Vol. LXXX. № 2. Pp. 145–166.

V. V. Demenova, A. G. Koinova

Ural Federal University
620083 Russia, Yekaterinburg, Lenina avenue, 51

ATTRIBUTION REFERENCES SOME OF BUDDHIST WORKS IN THE MUSEUM COLLECTIONS OF THE GREAT URAL

The article is devoted to studying the breadth of the process of arrival of Buddhist relics to museums in the Urals, the main characteristic of which is the delivery of metal sculptures for melting down at Ural factories during the Great Patriotic War. To confirm this hypothesis, Buddhist sculptures were studied mainly in local history museums of the Greater Urals, the results covered 9 cities (Perm, Chelyabinsk, Sverdlovsk and Kurgan regions). Patterns are noted in the sources of Buddhist sculptures getting into Ural museums, the hypothesis was confirmed, and they also discovered a way of entry that is not very typical for the Urals — the transfer of objects from the capital's museum (from the Museum of Oriental Cultures in Moscow (now the Museum of the East) to the Perm Art Gallery). The collection of Buddhist sculpture of the Perm State Art Gallery and two sculptures from the Perm Museum of Local Lore were examined using the equipment of the Laboratory for the Examination and Restoration of Cultural Objects of the Department of the Faculty of Art History, Cultural Studies and Design of the Ural Federal University, a hand-held X-ray fluorescent analyzer of the composition of substances (spectrometer with a measurement range from Cl (Z=17) to U (Z=92)).

Keywords: Buddhism, Buddhist sculpture, museum collections, Dolonnor, regional schools.

References

1. Bir R. *Jenciklopedija tibetskih simbolov i ornamentov* [The Encyclopedia of Tibetan Symbols and Motifs]. M.: Orientalija, 2011. 428 p. (in Rus.).
2. Vanejan E. S., Demenova V. V. Spasennye ot pereplavki: kollekcija buddijskoj metallicheskoj skul'ptury GMV im. A. S. Pushkina [Saved from melting down: a collection of Buddhist metal sculpture of the State Museum of Fine Arts named after A. S. Pushkin] // *Iskusstvoznaniye* [Art History]. 2022. № 3. pp. 140–157. (in Rus.).
3. Vinokurov S. E., Demenova V. V. Kollekcionirovanie iskusstva Vostoka na Urale: regional'nyj fenomen v obshcheevropejskom kontekste [Collecting Asian Art in the Urals: a regional phenomenon in the European context] // *Quaestio Rossica* [Quaestio Rossica]. 2022. Т. 10. № 4. pp. 1348–1361. (in Rus.).
4. *Ganevskaja Je. V., Dubrovin A. F., Oгнева Е. D. Pjat' semej Buddy. Metallicheskaja skul'ptura severnogo buddizma IX–XIX vv. iz sobranija GMV; M-vo kul'tury RF, Gos. nauch.-issled. in-t restavracii, Gos. muzej Vostoka* [Five families of the Buddha. Metal sculpture of northern Buddhism IX–XIX centuries from the collection of the State Museum of Oriental Art]. M.: URSS, 2004. 365 p. (in Rus.).
5. Demenova V. V. Istoki formirovanija kollekcij buddijskogo iskusstva na Urale (Irbity, Ekaterinburg, Cheljabinsk) [The origins of the formation of collections of Buddhist art in the Urals (Irbity, Yekaterinburg, Chelyabinsk)] // *Buddijskaja kul'tura: istorija, istochnikovedenie, jazykoznanie i iskusstvo. Shestyje Dorzhievskie chtenija* [Buddhist culture: history, source studies, linguistics and art. Sixth Dorzhievsky Readings]. SPb.: Giperion, 2015. pp. 302–309. (in Rus.).
6. Demenova V. V. Sino-tibetskij stil' buddijskoj skul'ptury: postanovka atribucionnoj problemy [Sino-Tibetan style of Buddhist sculpture: articulation of the attribution problem] // *Izvestija Ural'skogo federal'nogo universiteta. Serija 2. Gumanitarnye nauki* [News of the Ural Federal University. Series 2. Humanities]. 2022. № 2. pp. 272–286. (in Rus.).
7. *Karlova E. M. Iskusstvo i kul'tura Indii. Putevoditel' po postojannoju jekspozicii i kollekcii GMV* [Art and culture of India. Guide to the permanent exhibition and collection of the State Museum of the East]. M.: Gosudarstvennyj muzej Vostoka, 2013. 128 p. (in Rus.).
8. Kartochka muzejnogo predmeta SOKM, razmeshhennaja na sajte Gosudarstvennogo kataloga Muzejnogo fonda Rossijskoj Federacii [Card of the museum item Sverdlovsk Regional Museum of Local Lore, posted on the website of the State Catalog of the Museum Fund of the Russian Federation]. URL: <https://goskatalog.ru/portal/#/collections?id=22164968> (date accessed: 25.04.2022).

9. Sajt Gosudarstvennogo muzeja Vostoka, razdel Istorija. Arhivnaja versija sajta za 2018 god [Website of the State Museum of the East, History section. Archived version of the site for the year 2018]. URL: <https://web.archive.org/web/20180702030600/http://www.orientmuseum.ru/about/history/Default.aspx> (date accessed: 07.01.2022).
10. Elikhina J., Demenova V. A Study of Stylistic Features and Metal Composition of the Buddhist Sculpture From Inner Mongolia (Dolonnor) // *Artibus Asiae*. Museum Rietberg Zurich. 2020. Vol. LXXX. №. 2. pp. 145–166.

А. С. ЕргинаСанкт-Петербургская государственная художественно-промышленная академия им. А. Л. Штиглица
191187 РФ, Санкт-Петербург, Соляной пер., 13**РОСПИСИ ПЕЩЕРНОГО ХРАМА УСПЕНИЯ НА ЭСКИ-КЕРМЕНЕ (XIV В.).
НАТУРНЫЕ ИССЛЕДОВАНИЯ.**

© А. С. Ергина, 2023

Материалы публикации вводят в широкий научный оборот ансамбль стенописи пещерной церкви Успения. Итогом натурального обследования стенописи пещерного храма в 2018–2019 гг. стал приведённый в статье формально-стилистический анализ росписей пещерной церкви Успения. Отмечено, что пещерная церковь представляет собой выдолбленное в скале прямоугольной формы сакральное пространство, посвященное Успению Богородицы. Организация внутреннего архитектурного пространства, повествовательный характер программы церковного убранства и расположение сюжетов и указывает на то, что храм был приходским.

Ключевые слова: Горная Юго-Западная Таврика, монументально-декоративной живописи, росписи, Византия, пещерные храмы, сакральное искусство.

Сакральное пространство памятников поздневизантийского периода Горной Юго-Западной Таврики относится к восточнохристианской византийской традиции, которая на протяжении XII–XIV вв. сочетала в себе черты разных школ монументальной живописи и направлений. Тем не менее стенопись данного региона отличается яркой самобытностью и особым местным колоритом, что проявляется в синтезе архитектуры и художественного убранства пещерных храмов, а также в характерных приемах композиции и цветового решения изображений, что со всей очевидностью демонстрируют фрагменты сохранившихся фресок Эски-Кермена, в частности в пещерном храме Успения Богородицы.

Пещерный храм Успения (XIV в., Эски-Кермен) расположен на восточном краю плато средневекового городища Эски-Кермен. Памятник сакрального монументального искусства Таврики был впервые обследован А. С. Уваровым [1]–[3], затем, более обстоятельно, — И. Э. Грабарем [4]–[5] в 1927 г., а далее в 1928 г., был зачищен Н. И. Репниковым [6]–[7], который в своих публикациях привел название «Храм с цистерной и тарпаном». Подобное устройство храмов встречается на территории Каламиты, Челтер-Мармара и монастыря Шулдан [8, с. 46–49.].

Исследователями начала XX в. было отмечено, что стенопись покрывала практически все части церкви Успения. Подробное описание композиций стенописи приведено в публикациях Н. Л. Эрнста [9, с. 34.], Н. И. Репникова [6; 7, с. 107–152.], О. И. Домбровского [10, с. 49.]. Исследователи выполняли натурные обследования памятников, пока еще можно было без проблем рассмотреть сюжеты росписи.

В экспедициях XIX — начала XX в. принимали участие художники, работавшие с натуры: Вебель М. Б. [1] (ил. 1), Медведев И. Н. (ил. 2) [1], Архипов А. А. [11], (ил. 3), Линно Л. И. [12] (ил. 4). Их изобразительные материалы содержат ценные сведения для

возможной реконструкции ансамбля стенописи пещерного храма Успения.

Исследования пещерного храма Успения 1953–1956 гг. проводил художник, реставратор и краевед О. И. Домбровский [10]. В результате проведенных натурных обследований были сделаны архитектурные замеры и зарисовки композиционных схем и отдельных фрагментов росписей пещерного храма Успения (ил. 5). Осуществлены их детальное фотографирование, описание, и сняты факсимильные копии фресок. Значительная часть материалов хранится в архиве Института археологии Крыма при Российской академии наук (ИАК РАН).

В 1978 г. Государственным Комитетом Совета Министров УССР по делам строительства и архитектуры совместно с Украинским специальным научно-реставрационным производственным управлением было инициировано предпроектное исследование фресковой живописи храма Успения (Эски-Кермен) [13]. Работы по визуальному обследованию и химический анализ штукатурного слоя были проведены Киевской специальной научно-реставрационной производственной мастерской (КМСНРПМ). Под руководством художника-реставратора высшей квалификации П. Я. Редько работала бригада художников-реставраторов КМСНРПМ в составе: А. П. Лисаневича, О. А. Коваленко, Ю. И. Кравченко, А. И. Кравченко, Н. А. Морозова и В. И. Лобанова. По итогам обследования были составлены «Проектные предложения по реставрации фресковой живописи памятника архитектуры XIV в. храма “Успения” на Эски-Кермене Бахчисарайского района Крымской области» [13]. Проектные предложения представляют собой краткую историческую справку, описание состояния памятника до реставрации, методику и технологии предполагаемых реставрационных работ, результат исследования образцов штукатурки и красочного слоя, картограммы и фотоиллюстрации. Фотофиксация памятника была



Ил. 1. Вебель М. Б. Храм Успения, Эски-Кермен. Интерьер с фрагментами росписей, 1848 г. Бумага, акварель. Размер листа: 55,7х33,1 см. (Инв. номер: МФ/2-2181). Книжный фонд / Книги первой половины XIX в. 1801–1860. ГИМ, Москва.



Ил. 2. Медведев И. Н. Храм Успения, Эски-Кермен. Интерьер с фрагментами росписей, 1848–1853 гг. Бумага, литография. Размер листа: 29,3х36,4 см. (Инв. номер: МФ/2-2181). Книжный фонд / Книги первой половины XIX в. 1801–1860. ГИМ, Москва.



Ил. 3. Архипов А. А. Храм Успения, Эски-Кермен. Композиция Успения Богородицы, 1888 г. Бумага, эстамп [27].



Ил. 4. Линно Л. И. Храм Успения. Эски-Кермен. Интерьер северо-восточной части, 1928 г. Бумага, акварель. РО НА ИИМК РАН Ф. 10. Оп. 2. Д. 1.

проведена фотографом мастерской И. В. Креженстовским в августе — ноябре 1977 г. [13].

Гипотезы по атрибуции и датировке стенописи храма Успения содержатся в публикациях других исследователей [14]–[22]. Большинство авторов датируют памятник XIV в.

Визуальная оценка состояния храма Успения показала, что стенопись памятника значительно пострадала вследствие белого налета из мелких частиц пыли, кристаллизованных солей, патины от копоти. В настоящее время относительно хорошо роспись сохранилась лишь в алтарной части, где просматриваются фрагменты сюжета Деисус (ил. 6). Остальная часть стенописи подвержена осыпанию, выцветанию и побелению красочного слоя (ил. 7).

Информативности сохранившихся фрагментов стенописи достаточно для того, чтобы проанализировать сюжеты стенописи. Некоторые композиции росписи на момент проведения наших натурных обследований безвозвратно утрачены. Стенопись апсиды и ниши северо-восточной стены колористически отличаются от остальных фрагментов стенописи, так как выполнены яркими и чистыми красками. Каждая композиция в храме отделена друг от друга темно-

красной полосой с белой окантовкой по обеим сторонам. Ниже рассмотрена система росписей пещерной церкви Успения

Композиции апсиды и северо-восточной стены (имеется в виду стена северо-восточного расположения, хотя во многих источниках она обозначена как восточная стена). В конхе апсиды представлен Деисус с фигурами Богоматери и Предтечи в полный рост. На наличие данного сюжета в апсиде церкви Успения указывают все исследователи. Изображение выполнено на темно-синем фоне и интерпретировано соответственно традиционной трактовки сюжета: Спаситель с крестчатым нимбом в окружении небесных сил восседает на престоле цвета желтой охры. В общепринятой иконографии подобный тип принято называть «Спас Вседержитель». Правая рука Христа в благословляющем жесте сохранила первоначальную светомоделировку охрой. В левой руке — закрытая книга цвета охры золотой. У Спасителя каштановые волосы («цвета зрелого ореха») и короткая брада того же цвета графически прорисованы темными штрихами. Христос представлен в красном хитоне и багровом гиматии. Складки одежды Спасителя в композиции обозначены темными линиями: на хитоне оливковым цветом, на гиматии — темно-бордовыми; пробела на одеждах утрачены. Престол Спасителя богато украшен: на нем красные подушки, под ногами — красный ковер.

Небесные силы представлены двумя небольшими фигурками по сторонам от престола. Ранее упомянутые Н. И. Репников [6; 7], О. И. Домбровский [10] указывали на изображение шестикрылых Серафимов, И. Г. Волконская [14; 15] интерпретировала изображение ангела справа от Христа как тетраморфа, Е. Н. Осауленко определил ангела справа от Спасителя как тетраморфа, слева — как серафима [21; 22]. Утверждение Е. Н. Осауленко, на наш взгляд, не вызывает сомнения. В ходе натурного обследования памятника мы обнаружили, что у фигурки слева сохранилась нижняя часть: четыре красных крыла с зеленым подкрылком и ножки, а также кончики двух крылышек над ликом. Это, несомненно, подтверждает, что перед нами фигура шестикрылого Серафима.

Фигура правее престола сохранилась лучше. У нее зеленые крылья с красным подкрылком. Над верхними крыльями окружность — нимб, виднеется лик, по сторонам от которого — неясные полуокружности, предположительно еще нимбы. Такое четырехглавое существо по своей иконографии напоминает тетраморфа из описаний книги пророка Иезекииля. Небесные силы отделяют Спасителя от фигур Богородицы и Иоанна Предтечи в рост. Сейчас фигура Св. Иоанна с нимбом в охристом длинном до пят хитоне и темно-оливковом просматривается небольшими фрагментами в конхе апсиды. Богородица изображена традиционно, в красном мафории, в нижней части фигуры просматривается край голубого хитона. Сейчас на месте фигуры большая лакуна, сохранились лишь небольшие фрагменты красного цвета и голубого подола платья и красных сандалий на поверхности апсиды справа от Христа.

Под композицией Деисус просматриваются фрагменты желтых нимбов и крестчатых одежд, а в центре, над престолом, можно рассмотреть наличие ярко-красных пигментов. Больше ничего не сохранилось. По сведениям Н. И. Репникова, в апсиде было следующее изображение: «Ниже остатки фриза святителей в рост. Над престолом младенец Христос в чаше и два ангела с рапирами, а по сторонам ряд святителей в рост» [7, л. 127–130]. На наш взгляд, описание Н. И. Репникова, приведенное в Материалах к археологической карте Юго-Западного нагорья Крыма, выполненное в 1927 г. [7], соответствует акварельным листам и карандашным зарисовкам, выполненным Л. И. Линно (ил. 4) с натуры, и является объективным, учитывая относительно хорошую сохранность стенописи в начале XX в.

О. И. Домбровский зафиксировал, что над престолом изображен фрагмент потира, символизирующего Евхаристию [10]. Исследователи начала XXI в. выдвигали следующие предположения: И. Г. Волконская, художник-реставратор, предположила, что здесь изображена композиция «Поклонение жертве» [14, с. 292], Е. Н. Осауленко [21, с. 302] — что «Служба святых отцов».

В результате анализа документов нами была уточнена интерпретация сюжетов. Ансамбль стенописи в церкви Успения соответствует восточнохристианской системе храмовой декорации: на красном престоле стоит дискос (чаша) с лежащим на нем обнаженным младенцем. По сторонам от Христа-младенца — два ангела в диаконских облачениях, которые овевают Его рипидами, и процессия святителей, которая выходит на простенки апсиды. Мелисмос или Амнос, изображенный над престолом, выражает сложную богословскую идею палеологовского времени: Христос является одновременно Жертвой (Мелисмос), священником, приносящим Евхаристическую Жертву (Причащение апостолов), и Богом в Троице, Жертву принимающим [23]. Данная иконография встречается в памятниках столичной Византии и на Балканах [24]–[25].

На алтарной арке располагается изображение сюжета Благовещения на синем фоне. Композиция сохранилась фрагментарно. Традиционная иконография сюжета распространена в стенописи средневекового Крыма и встречается во всех памятниках XIV–XV вв. Фигура архангела Гавриила полностью утрачена. Видны лишь фрагменты нимба, нижняя часть лика и крыло. Фигура Богородицы в полный рост сохранилась лучше. Ее изображение канонично: на фоне желтого престола в голубой тунике и красном мафории.

Северо-восточная стена имеет сложное композиционное решение. Уже в середине XX в. О. И. Домбровский отмечал плохую сохранность стенописи северо-восточной и северо-западной частей храма (ил. 5) [10]. Отметим наличие ниши-жертвенника с поясным изображением Одигитрии. Образ почти не сохранился. Слабо просматривается изображение младенца и нимб Богородицы. Откос ниши декорирован треугольниками с растительными мотивами красного, синего и желтого



Ил. 5. Алтарная часть. Храм Успения, Эски-Кермен. Фотография: Ергинной А. С., 2019 г.



Ил. 6. Стенопись храма Успения, Эски-Кермен. Фотография: Ергинной А. С., 2018 г.

цветов в треугольниках. По периметру она обрамлена широкой красной каймой.

Слева от ниши в декоративном аркосолии, обрамленном таким же орнаментом из треугольников, образ святого воина с копьем и круглым закинутым за плечо щитом святой Георгий. На акварели (ил. 4), передающей интерьер храма Успения, Л. И. Линно изобразила святого в кольчуге, в левой руке держащего крест.

Следующая фигура большего размера в полный рост — Святитель в крестчатой одежде. Отметим, что среди исследователей нет единого мнения, что за святой изображен в данной декоративной аркосолии. В записной книжке И. Э. Грабаря отмечено: «Правее в оба яруса фигура святителя в крестчатых ризах с подписью Ο ΠΑΥΑΓΙΟ-ΤΑΒΟΣ ΑΡΧΙΕΠΙ ΤΡΙ ΑΡ / ΣΕ» [4]. Рядом исследователей выдвинута версия, что это изображение архиепископа Сергия [9; 17; 21]. К сожалению, на сегодняшний день это изображение безвозвратно утрачено.

Далее к северу северо-восточной стены — два сюжета, разделенные красной полосой. Нижняя роспись изображает трех святых со свитками. И. Э. Грабарь отметил в Заметках следующую особенность: «Внизу неизвестные святые в России (у левого поднята рука, хорошо сохранившаяся, и виден свиток с подписью)» [4, л. 10]. По мнению Е. Н. Осауленко, трое святых со свитками — Библейские пророки, обосновано это их изображениями на клеймах икон с Богородицей и маленьким Иисусом [21, с. 289–299]. Фигуры святых в этой композиции — в длинных одеждах до пят: правая — в фиолетовом плаще поверх синего хитона, центральная — в коричневом, подвязанном синим поясом, левая — с частично сохранившимся нимбом, предположительно в фиолетовой одежде.

Композиция верхнего регистра — Сретение Господне во Храме Иерусалимском — воспроизводит важное в земной жизни Иисуса Христа событие: принесение в иерусалимский храм младенца Христа. Слева изображена фигура Иосифа в охристой одежде, обрезанная каймой формата. Изображение Богородицы почти не сохранилось. По остаткам красочного слоя возможно предположить, что она была изображена

в красном, возможно, багряном мафории. Старец Симеон — в фиолетовом хитоне, художник изобразил его седобородым. Его волосы и борода длинные. Праведная Анна — в желто-оранжевой одежде с сувоем в руке. В начале 2000-х Е. Н. Осауленко рядом с ликом старца Симона рассмотрел аббревиатуры ΙС ΧΣ [21]. Исследователь предположил, что младенец Христос изображен на руках Св. Симона. Иконография рассматриваемого сюжета канонична и проста, однако фигуры изображены не в полный рост, а по колени. Композиция Сретения и Святительский чин были сильно повреждены уже в начале XX в., поэтому не представляется возможным провести более тщательный их анализ.

Свод северо-восточной и северо-западной частей пещерного храма был также расписан. Рассматривая акварель, выполненную Л. И. Линно (ил. 4), отметим наличие на своде алтарной части пещерного храма золотистого с белой окантовкой медальона с погрудным изображением Христа на красном фоне. Медальон окружали фигурки с нимбами. Сейчас изображение почти утрачено, и лишь наличие пигментов подтверждают его наличие в этой части храма. Е. Н. Осауленко предположил, что здесь мог быть изображен Спас на убресе, поддерживаемый ангелами [21, с. 289–299]. Возможно, данное предположение ошибочно, так как изображение Спасителя погрудное и не просматриваются фрагменты убруса (плата), что не соответствует каноничному изображению композиции.

Над сюжетами северо-восточной стены две большие композиции — Крещение Господне и Рождество Христово. Эти два достаточно крупных фрагмента занимают практически всю плоскость потолочного свода церкви, обрамлены также красной каймой, каноничны.

Новозаветный сюжет Крещения имеет сложившуюся с ранневизантийского периода иконографию и четкую композиционную структуру. Композиция представлена на фоне условного пейзажа. Фигура Христа обнажена и расположена немного левее от центра композиции. Лик Христа в крестчатом нимбе красной охры, сохранился фрагментарно: высокий лоб, короткий нос и брада. Его тело немного отведено левее: торс

развернут на зрителя, а таз — в трехчетвертном повороте. Левою ногой он делает шаг вперед на зрителя. Пропорции Христа нарушены: торс и руки вытянуты, ноги — короткие. Образ реки Иордан — насыщенного синего цвета, в форме колокола с тремя плавающими рыбами (двумя зелеными и красной между ними), который образуется берегами по обе стороны. На берегах Иордана — действующие лица композиции. Иоанн Креститель с желтым нимбом, босой, одетый в ветхую короткую «власяницу» желтого цвета и синий плащ, льющий воду на Христа. За ним — фигура с нимбом в красном хитоне и желтом плаще и сандалиях, предположительно библейского пророка, благословляющего Иоанна. В его левой руке — развивающийся свиток с текстом (остались лишь фрагменты букв). Под ногами пророка, на переднем плане композиции, изображено маленькое деревце, как символ местности, покрытой растительностью. Вторая группа фигур — на противоположном берегу реки Иордан — сильно пострадала от лакун. Исследователи предполагают, что это изображения ангелов [21, с. 302]. Фигура одного ангела с желтым нимбом и в коричневых одеждах почти полностью перекрывает другую фигуру с зеленым нимбом и в красных одеждах.

Рождество Христово представлено фрагментарно: сохранилась левая часть сцены с образом Богородицы на ложе, которое частично сохранено. Изображение младенца Христа в правой части композиции уже утрачено. Перед Марией были изображены волхвы с дарами. Фрагменты изображения одного из них, склоненного перед Богородицею, еще можно рассмотреть. На переднем плане композиции сохранилось изображение служанки с сосудом в руках, которая наливает воду в купель для маленького Христа. К сожалению, большая часть композиции не сохранилась, и можно только предположить, что правая часть сюжета содержала изображения двух волхвов, пастухов и Иосифа.

На западной стене представлен самый крупный многофигурный сюжет Успения Богородицы, поврежденный лакунами, верхний красочный слой стерт. Композиционным центром Успения является ложе с телом Богородицы. Ее фигура изображена со сложенными на груди руками. Позади ложа — Христос с душой Богородицы в виде младенца в пеленах. По сторонам от ложа — плачущие. На переднем плане изображены ангел и нечестивый юноша Афоний (или Авфоний). Пробела не сохранились, а в некоторых местах видно санкирь.

Под сюжетом Успения Богородицы изображена пелена с богатым растительным орнаментом. Это не единственное такого рода декоративное обрамление росписи. Из сохранившихся графических фиксаций определено, что по низу периметра пещерного храма проходило так называемое орнаментальное мраморование, которое встречается во многих памятниках горной Юго-Западной Таврики. Ближайший аналог такого орнаментального фриза — в мартирии Трех всадников.

Религиозное пространство пещерного храма Успения представляет собой выдолбленное в скале прямоугольной формы сакральное пространство, посвященное Успению Богородицы. Организация

внутреннего архитектурного пространства, повествовательный характер программы церковного убранства и расположение сюжетов и указывает на то, что храм был приходским. Повествовательный цикл росписей включает сцены, связанные с жизнью Христа, обособленные сюжеты и образы святых, которые раскрывают основы христианского вероучения. Для прихожан стенопись пещерного храма являлась сложным сакрально-символическим «миром», объединявшим небесное и земное бытие. Посредством таинств крещения, миропомазания, причастия происходило наполнение верующих высшим божественным знанием [26].

Стенопись алтарной части храма традиционна для Таврики поздневизантийского периода. Здесь младенец Христос, изображенный над престолом, выражает сложную богословскую идею палеологовского времени, являясь одновременно Жертвой, священником, приносящим Евхаристическую Жертву, и Богом в Троице, Жертву принимающим. Восприятие Христа невозможно без таинства Евхаристии — основы и центра церковной жизни византийцев [26, с. 159].

Таким образом, в связи с фрагментарной сохранностью стенописи натурное исследование и реконструкция становятся возможными благодаря комплексному подходу, так как, понимая специфику образного языка, особенность сакрального монументального искусства исследуемого региона, которую транслирует стенопись, несмотря на фрагментарную сохранность, позволяет воссоздавать иконографическую программу пещерного храма.

Список литературы

1. *Тункина И. В.* А. С. Уваров и древности Южной России (конец 1840-х — начала 1850-х гг.) // Погибшие святые. Охраняется государством. IV Всероссийская научно-практическая конференция: сборник научных статей. СПб., 1996. Вып. 11. С. 163–181.
2. *Могаричев Ю. М.* «Пещерный город» Эски-Кермен в описании А. С. Уварова // Вестник Волгоградского государственного университета. Серия 4. История. Регионоведение. Международные отношения, 2017. Т. 22. Вып. 5. С. 56–74.
3. *Могаричев Ю. М.* «Пещерные города» Горной Юго-Западной Таврики в описании А. С. Уварова. Симферополь: Бизнес-Информ, 2019. 344 с.
4. ОР ГТГ Ф. 106. Ед. хр. 590а.
5. *Могаричев Ю. М., Ергина А. С.* Фресковые росписи пещерных церквей юго-западной Таврики: версия И. Э. Грабаря // Вестник Волгоградского государственного университета. Серия 4. История. Регионоведение. Международные отношения, 2020. Т. 25. Вып. 6. С. 273–298.
6. *Репников Н. И.* Эски-Кермен в свете археологических разведок 1928–1929 гг. // Известия Государственной Академии истории материальной культуры, 1932. Т. 12. Вып. 1–8. С. 107–152.
7. РО НА ИИМК РАН. Ф. 10. Д. 10.
8. *Могаричев Ю. М.* Пещерные церкви Таврики. Симферополь: Таврия, 1997. 384 с.
9. *Эрнст Н. Л.* Эски-Кермен и пещерные города Крыма // ИТОИАЭ. Симферополь: Крымполиграфтрест, 1929. Т. 3 (60). 31 с.

10. Домбровский О. И. Фрески средневекового Крыма. Киев: Наукова думка, 1966. 103 с.
11. Попов А. Н. Вторая учебная экскурсия Симферопольской мужской гимназии в Бахчисарай и его окрестности: Салачик, Успенский скит, Кыркор (Чуфут-Кале), Тепе-Кермен, Качи-Кальен, Эски-Кермен, Черкес-Кермен, Мангуп-Кале и Сюрень. Симферополь: Таврическая губернская типография, 1888. 131 с.
12. Харитонов С. В. Крымские пещерные храмы в работах Л. И. Линно // Макариевские чтения. X Всероссийская научная конференция, посвященная памяти святителя Макария: сборник трудов конференции. Вып. 10: Русская культура XVI века — эпоха митрополита Макария. Можайск: ТОО «Можайск-Терра», 2003. С. 279–283.
13. Научный архив ГБУ РК БИКАМЗ Ф. 2. Оп. 19. Д. 11.
14. Волконская И. Г. Фрески пещерных храмов Эски-Кермена и его окружи (Юго-Западный Крым) // Макариевские чтения. X Всероссийская научная конференция, посвященная памяти святителя Макария: сборник трудов конференции. Вып. 10: Русская культура XVI века — эпоха митрополита Макария. Можайск: ТОО «Можайск-Терра», 2003. С. 284–311.
15. Волконская И. Г. Эски-Керменские фрески. Новые исследования // Церковная археология: Литургическое устройство храмов и вопросы истории христианского богослужения: Церковные древности. III Международная конференция: сборник материалов конференции. Симферополь: Универсум, 2005. С. 217–235.
16. Гайдуков Н. Е. Литургические датировки некоторых пещерных храмов Таврики // О древностях Южного берега Крыма и гор Таврических. Киев: Стилос, 2004. С. 167–174.
17. Гайдуков Н. Е., Карнаушенко Э. Н., Джанов А. В. Новые данные по храмовым росписям Эски-Кермена и его окружи // Православные древности Таврики. Киев: Стилос, 2002. С. 114–132.
18. Гайдуков Н. Е. Литургические датировки некоторых пещерных храмов Таврики // О древностях Южного берега Крыма и гор Таврических. Киев: Стилос, 2004. С. 167–174.
19. Днепровский Н. В. К вопросу о валидности некоторых критериев датировки фресковой росписи эски-керменского храма «Успения» // Бахчисарай: археология, история, этнография. Бахчисарай; Белгород: Константа, 2018. С. 70–87.
20. Днепровский Н. В. «Такой головы на фреске нет» (к анализу одного фрагмента росписи пещерного храма «Успения») // Спелеология и спелестология, 2021. Вып. 2. С. 108–111.
21. Осауленко С. М. Фрески церкви «Успіня» на Ескі — Кермені — пам'ятка монументального живопису Кримської Готії першої половини XIV століття // Сугдейский сборник. Киев. Судак, 2005. Вып. II. С. 298–314.
22. Осауленко С. М. Збираючи мозаїку знор: середньовічні фрески Кримської Готії // Collegium, 2008. Вип. 24. С. 127–146.
23. Успенский Л. А. Богословие иконы Православной Церкви. Переславль: Издательство братства во имя святого князя Александра Невского, 1997. 656 с.
24. Колтакова Г. С. Искусство Византии: Поздний период. М.: Азбука-классика, 2010. 316 с.
25. Лазарев В. Н. История византийской живописи: в 2 т. Т. 1.: текст. Т. 2.: таблицы. М.: Искусство, 1986. 1 т.: 329 с.; 2 т.: 13 с., 208 л. ил.
26. Культура Византии: в 3 т. Т. 3: XIII — первая половина XV вв. М.: Наука, 1991. 640 с.

A. S. Ergina

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

MURALS OF THE ROCK CHURCH OF THE ASSUMPTION. RESULTS OF FIELD STUDIES.

The materials introduce into wide scientific circulation the ensemble of murals of the Assumption Cave church. The stylistic analysis of the murals of the Assumption Cave church given in the article was the result of a field survey of the murals in 2018–2019. It is noted that the cave church is a sacred space carved into the rock of a rectangular shape with the main scene — the Assumption of the Virgin. The organization of the internal architectural spaces, the narrative program of church decoration and the arrangement of plots indicate that the temple was a parish.

Keywords: Mountainous South-Western Taurica, monumental and decorative painting, murals, Byzantium, cave temples, sacral art.

References

1. Tunkina I. V. A. S. Uvarov i drevnosti Yuzhnoj Rossii (konec 1840-h — nachala 1850-h gg.). *Pogibshie svyatyni. Ohra-nyaetsya gosudarstvom. IV Vserossijskaya nauchno-prakticheskaya konferenciya: sbornik nauchnyh statej* [Lost shrines. Protected by the state. IV All-Russian scientific and practical conference: collection of scientific articles]. SPb., 1996. Vol. 11. 163–181 pp. (in Rus).
2. Mogarichev Yu. M. «Peshchernyj gorod» Eski-Kermen v opisani A. S. Uvarova [«Cave city» Eski-Kermen in the description of A. S. Uvarov] // *Vestnik Volgogradskogo gosudarstvennogo universiteta. Seriya 4: Istoriya. Regionovedenie. Mezhdunarodnye otnosheniya* [Bulletin of the Volgograd State University. Series 4: History. Regional studies. International relationships]. 2017. T. 22, Vol. 5. 56–74 pp. (in Rus).
3. Mogarichev Yu. M. «Peshchernye goroda» Gornoj YUgo-Zapadnoj Tavriki v opisani A. S. Uvarova [«Cave cities» of Mountainous South-Western Taurica in the description of A. S. Uvarov]. Simferopol': Biznes-Inform, 2019. 344 p. (in Rus).
4. Rukopisnyi otdel Gosudarstvennoi Tretiakovskoi galerei [OR Tretyakov Gallery]. Col. 106. Storage unit 590 a. (in Rus).
5. Mogarichev Yu. M., Ergina A. S. Freskovye rospisi peshchernyh cerkvej yugo-zapadnoj Tavriki: versiya I. E. Grabarya [Fresco paintings of cave churches in south-western Taurica: version of I. E. Grabar]. // *Vestnik Volgo-*

- gradskogo gosudarstvennogo universiteta. Seriya 4: Istorija. Regionovedenie. Mezhdunarodnye otnosheniya* [Bulletin of the Volgograd State University. Series 4: History. Regional studies. International relationships] 2020. T. 25, Vol. 6. 273–298 pp. (in Rus).
6. Repnikov N. I. Eski-kermen v svete arheologicheskikh razvedok 1928–29 gg. [Eski-Kermen in the light of archaeological exploration of 1928–1929] // *Izvestiya gosudarstvennoj akademii istorii material'noj kul'tury*. [The proceedings of State Academy of artifacts history]. Leningrad, 1932. Vol. 12. Iss. 1–8. 107–152 pp. (in Rus).
 7. Arhiv Instituta istorii material'noj kul'tury RAN [Archive of the Institute of the History of Material Culture of the Russian Academy of Sciences]. Sankt-Peterburg, Col. 10, D. 1. (in Rus).
 8. Mogarichev Yu. M. *Peshchernye cerkvi Tavriki* [Cave churches of Tavrika]. Simferopol': Tavriya, 1997. 384 p. (in Rus).
 9. Ernst N. L. Eski-Kermen i peshchernye goroda Kryma [Eski-Kermen and cave cities of Crimea] // *Izvestiya Tavricheskogo obshchestva istorii, arheologii i etnografii* [Proceedings of Taurida institution of history, archeology and ethnography]. Simferopol', 1929. Vol. 3 (60). 15–43 pp. (in Rus).
 10. Dombrovskiy O. I. *Freski srednevekovogo Kryma* [Frescoes of medieval Crimea]. Kiev: Izd-vo AN USSR Publ., 1966. 110 p. (in Rus).
 11. Popov A. N. *Vtoraya uchebnaya ekskursiya Simferopol'skoj muzhskoj gimnazii v Bahchisaraj i ego okrestnosti: Salachik, Uspenskij skit, Kyrkor (Chufut-Kale), Tepe-Kermen, Kachi-Kal'en, Eski-Kermen, Cherkes-Kermen, Mangup-Kale i Syuren'* [Second educational excursion of the Simferopol men's gymnasium to Bakhchisarai and its environs: Salachik, Assumption Skete, Kyrkor (Chufut-Kale), Tepe-Kermen, Kachi-Kalen, Eski-Kermen, Cherkes-Kermen, Mangup-Kale and Suren']. Simferopol': Tavricheskaya gubernskaya tipografiya, 1888. 131 pp. (in Rus).
 12. Haritonov S. V. Krymskie peshchernye hramy v rabotah L. I. Linno [Crimean cave temples in the works of L. I. Linno] // *Makarievskie chteniya. X Vserossiyskaya nauchnaya konferenciya, posvyashchennaya pamyati svyatitelya Makariya: sbornik trudov konferencii* [Makarievsky readings. X All-Russian Scientific Conference Dedicated to the Memory of St. Macarius: Collection of Proceedings of the Conference]. Vol. 10: Russkaya kul'tura XVI veka — epoha mitropolita Makariya. Mzhajsk: TOO «Mzhajsk-Terra», 2003. 279–283 pp. (in Rus).
 13. Nauchnyj arhiv GBU RK BIKAMZ F. 2 [Scientific archive of the State Budgetary Institution of the Republic of Kazakhstan BIKAMZ F. 2]. Op. 19. D. 11. (in Rus).
 14. Volkonskaya I. G. Freski peshchernyh hramov Eski-Kermena i ego okrug (YUgo-Zapadnyj Krym) [Frescoes of the cave temples of Eski-Kermen and its surroundings (Southwestern Crimea)] // *Makarievskie chteniya. X Vserossiyskaya nauchnaya konferenciya, posvyashchennaya pamyati svyatitelya Makariya: sbornik trudov konferencii* [Makarievsky readings. X All-Russian Scientific Conference Dedicated to the Memory of St. Macarius: Collection of Proceedings of the Conference]. Vol. 10: Russkaya kul'tura XVI veka — epoha mitropolita Makariya. Mzhajsk: TOO «Mzhajsk-Terra», 2003. Pp. 284–311 (in Rus).
 15. Volkonskaya I. G. Eski-Kermenskie freski. Novye issledovaniya [Eski-Kermen frescoes. New research] // *Cerkovnye drevnosti: Liturgicheskoe ustrojstvo hramov i voprosy istorii hristianskogo bogosluzheniya: Cerkovnye drevnosti. III Mezhdunarodnaya konferenciya: sbornik materialov konferencii* [The church antiquities: Liturgical organization of temples and issues of the history of Christian worship: Church Antiquities. III International Conference: Collection of Conference Proceedings]. Simferopol': Universum, 2005. Pp. 217–235. (in Rus).
 16. Gajdukov N. E. Liturgicheskie datirovki nekotorykh peshchernyh hramov Tavriki [Liturgical dating of some cave temples of Taurida] // *O drevnostyah Yuzhnogo berega Kryma i gor Tavricheskikh* [On the Antiquities of the Southern Coast of the Crimea and the Tauride Mountains]. Kiev: Stilos, 2004. 167–174 pp. (in Rus).
 17. Gajdukov N. E., Karnaushenko E. N., Dzhanov A. V. Novye dannye po hramovym rospisyam Eski-Kermena i ego okrug [New data on temple paintings of Eski-Kermen and its surroundings] // *Pravoslavnye drevnosti Tavriki* [Orthodox Antiquities of Taurica]. Kiev: Stilos, 2002. Pp. 114–132.
 18. Gajdukov N. E. Liturgicheskie datirovki nekotorykh peshchernyh hramov Tavriki [Liturgical dating of some cave temples of Taurida] // *O drevnostyah Yuzhnogo berega Kryma i gor Tavricheskikh* [On the Antiquities of the Southern Coast of Crimea and the Tauride Mountains]. Kiev: Stilos, 2004. 167–174 pp.
 19. Dneprovskii N. V. K voprosu o validnosti nekotorykh kriteriev datirovki freskovoi rospisi eski-kermenskogo khrama «Uspeniia» [On the issue of the validity of some criteria for dating the fresco painting of the Eski-Kermen temple «Assumption»] // *Bakhchisarai: arheologiya, istoriya, etnografiya* [Bakhchisarai: archeology, history, ethnography]. Bakhchisarai; Belgorod, Konstanta, 2018. Pp. 70–87. (in Rus).
 20. Dneprovskij N. V. «Tako golovy na freske net» (k analizu odnogo fragmenta rospisi peshchernogo hrama «Uspeniya») [«There is no such head on the fresco» (to the analysis of one fragment of the painting of the cave temple «Assumption»)] // *Speleologiya i spelestologiya* [Speleology and spelestology]. 2021. Vol. 2. Pp. 108–111. (in Rus).
 21. Osaulenko E. M. Freski cerkvi «Uspinya» na Eski — Kermeni — pam'yatka monumental'nogo zhivopisu Krims'koï Gotii pershoï polovini XIV stolit'ya [Frescoes of the Church of the Dormition on Eski-Kermen — a monument to the monumental painting of the Crimean Gothic of the first half of the 14th century] // *Sugdejskij sbornik* [Sugdey collection]. Kiev. Sudak, 2005. Vol. II. Pp. 298–314.
 22. Osaulenko E. M. Zbirayuchi mozaïku znov: seredn'ovichni freski Krims'koï Gotii [Assembling a mosaic of knowledge: middle-century frescoes of the Crimean Gothic] // *Collegium* [Collegium]. 2008. Vol. 24. Pp. 127–146.
 23. Uspenskij L. A. *Bogoslovie ikony Pravoslavnoj Cerkvi* [Theology of the icon of the Orthodox Church]. Pereslavl': Izdatel'stvo bratstva vo imya svyatogo knyazya Aleksandra Nevskogo, 1997. 656 p. (in Rus).
 24. Kolpakova G. S. *Iskusstvo Vizantii: Pozdnij period* [The Art of Byzantium: Late Period]. M.: Azbuka-klassika, 2010. 316 p. (in Rus).
 25. Lazarev V. N. *Istoriya vizantijskoj zhivopisi* [History of Byzantine painting]. v 2 t. T. 1.: tekst. T. 2.: tablicy. M.: Iskusstvo, 1986. 1 t.: 329 p.; 2 t.: 13 p., 208 l. il. (in Rus).
 26. *Kul'tura Vizantii* [Culture of Byzantium]. v 3 t. T. 3: XIII — pervaya polovina XV vv. M.: Nauka, 1991. 640 p. (in Rus).

УДК 747:72.04.01:749

DOI 10.46418/2079-8202_2023_2_6

А. С. Коптев, М. М. Кузнецова

Санкт-Петербургский государственный университет промышленных технологий и дизайна
191186 РФ, Санкт-Петербург, Большая Морская, 18**НОРДИЧЕСКИЙ КЛАССИЦИЗМ 1910–1930-Х ГГ. В ИНТЕРЬЕРЕ: ПЕРЕОСМЫСЛЕНИЕ КЛАССИЧЕСКОГО НАСЛЕДИЯ В УСЛОВИЯХ НОВОГО ВРЕМЕНИ**

© А. С. Коптев, М. М. Кузнецова, 2023

Статья посвящена основным принципам нордического классицизма, проявившимся в подходе главных архитекторов этого периода к проектированию интерьера, а также творческому методу, соединившему в себе переосмысление наследия классической архитектуры и преобразование ее образной системы в соответствии с требованиями нового времени.

Ключевые слова: Г. Асплунд, Р. Остберг, С. Леверенц, Х. Кампманн, И. Сирен, Э. Томсен, нордический классицизм, архитектурный ордер, скандинавский функционализм, дизайн интерьера.

Неизменный интерес архитекторов и дизайнеров к постройкам эпохи 1910–1930-х гг. доказывает актуальность идей нордического классицизма в наше время. Так, дизайнеры мебельной компании *Normann Copenhagen* презентуют свои последние коллекции в холле Эрегордской гимназии, что символизирует идеальный баланс между классикой и современностью. Исходя из этого, представляется целесообразным выявить творческие методы архитекторов, работавших в стилистике нордического классицизма, как в плане переосмысления наследия классической архитектуры, так и преобразования ее образной системы в соответствии с требованиями нового времени.

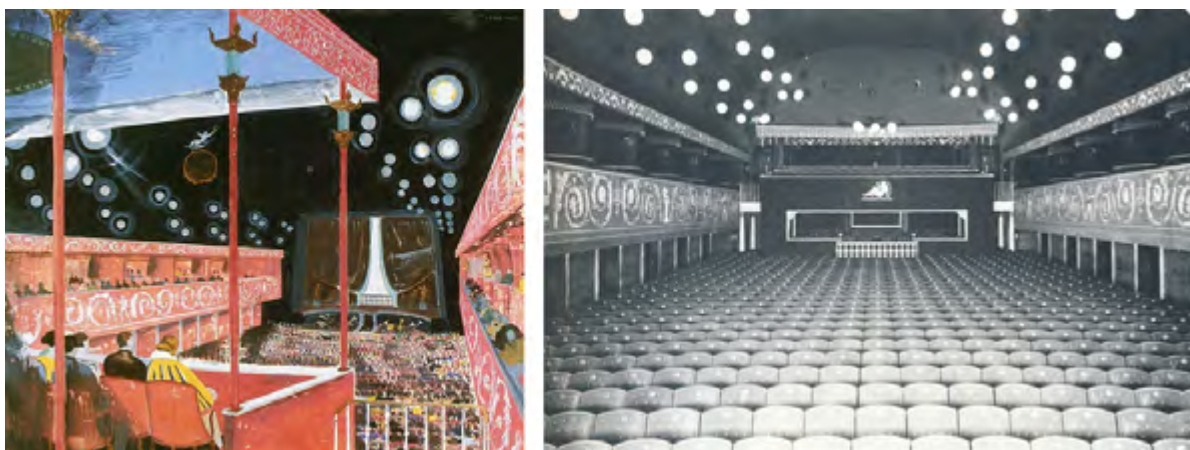
Нордический классицизм — самобытный архитектурный стиль, сформировавшийся в странах Скандинавского региона в 1910–1930х гг. Это время связано с серьезными социальными, политическими и экономическими переменами в этих странах. Быстрый рост городов, возникновение градостроительного законодательства, рост социальных идей левого толка и рационализация бюджетов, вместе с теоретическими программами, разработанными Ле Корбюзье и немецкой ассоциацией художников, архитекторов, дизайнеров и промышленников (*Deutscher Werkbund*), толкали архитекторов к поиску нового архитектурного языка, выразительного и понятного современнику и при этом рационального.

Сам термин «нордический классицизм» плотно вошел в научный оборот в 1980-х гг. как сочетание возврата к образной системе классической архитектуры (преимущественно итальянского возрождения) и движения в сторону функционализма. В эпоху постмодернизма интерес к этому явлению был крайне велик. Исследователи искали исторический прецедент, на основе которого можно было бы осуществить стилистическое сравнение нордического классицизма и современной архитектуры 1980-х гг. Именно тогда и сформировалось понятие «нордический классицизм». Кроме того, в разных источниках встречаются сходные определения, такие как «североевропейский неоклассицизм», «нордизм в архитектуре» [1].

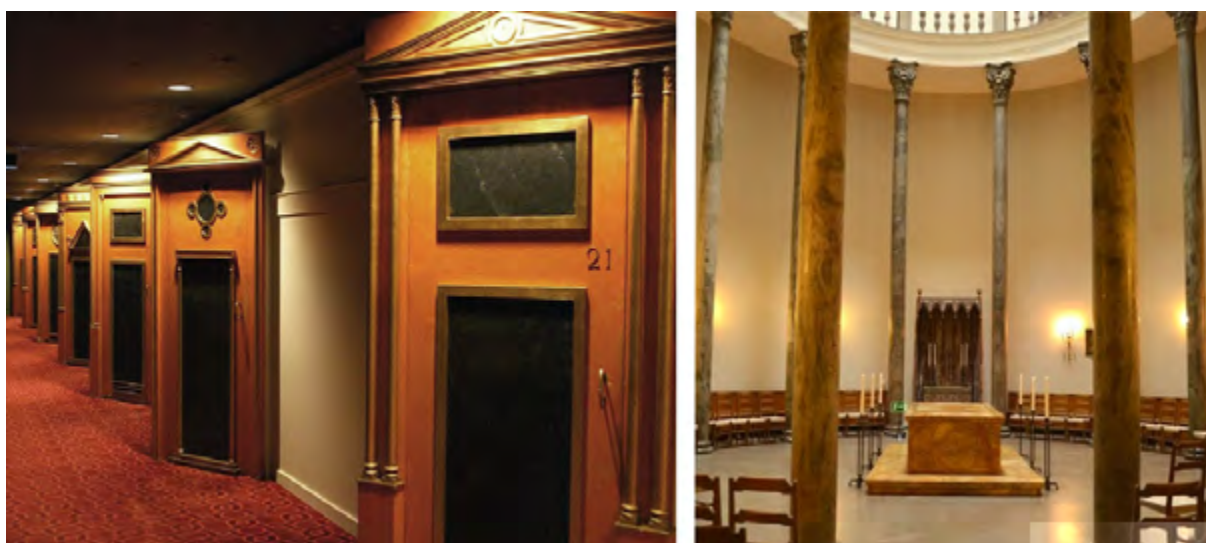
Подход к интерьеру в это время строился на тех же принципах и идеях, что и к архитектуре в целом.

Во-первых, велся поиск новых форм выразительности в наследии классической архитектуры. В основном, происходило обращение к эпохе Возрождения, эти мотивы впервые проявили себя в проектах частных домов, таких как Вилла Снеллмана Г. Асплунда 1917–18 гг., а затем и проекте дома Хаартмана Э. Бриггмана 1925–26 гг. [2]. Нередко, особенно для общественных зданий, использовались и античные мотивы (греческие, египетские, римские). Большую роль сыграли проходившие в эти годы раскопки в Помпеях. Многие шведские архитекторы считали своим долгом поехать и собственными глазами увидеть открывшиеся памятники архитектуры. Также началось паломничество архитекторов в северную Италию для изучения наследия А. Палладио. Вновь открывшаяся классика предоставила богатую почву для новых идей и образов. Помпейские раскопки показали, что архитектура и интерьер не были сдержанными и монохромными, важнейшую роль играл цвет, причем цвет не мягкий, фоновый, а насыщенный, акцентный. Эти цвета перешли в дальнейшем во многие интерьеры нордического классицизма, а после заложили базу для подхода к работе с цветом в скандинавском дизайне XX в.

Так, например, в интерьере кинотеатра *Skandia* 1922–23 гг. Г. Асплунда видно влияние помпейских находок. Главную роль играют яркие акцентные цвета: красный и терракотовый. Надо сказать, что, работая в уже готовом здании, Г. Асплунд был ограничен в выразительных средствах, имея прямоугольник зрительного зала с полуциркульным сводом. И он блестяще вышел из этой ситуации, выкрасив зал и балконы второго яруса в красный цвет, а потолок — в темно-синий. Контрастный потолок словно «оторвался» от лож — так Г. Асплунд создал иллюзию античного амфитеатра под открытым небом. Для достижения максимального эффекта он разместил сферические светильники под потолком в свободном порядке, обеспечивая интер-



Ил. 1. Г. Асплунд. Интерьер зрительного зала кинотеатра Skandia. Эскиз и фото вскоре после реализации. 1922–23. Стокгольм, Швеция



Ил. 2 а. Г. Асплунд. Интерьер холла кинотеатра Skandia. Оформление входа в ложи. 1922–23. Стокгольм, Швеция

вальное освещение и делая их похожими на серию небесных тел (ил. 1).

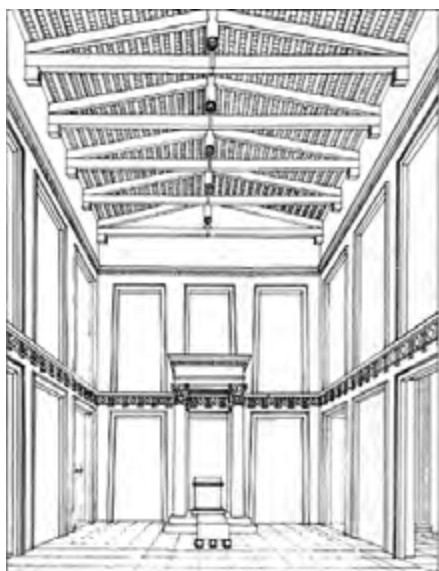
Экран был решен как простой прямоугольный проем со скругленными краями, создающий разрыв в ночном небе. Это было полное отрицание традиционного оформления авансены.

В эссе «Небо как свод» Элиас Корнел проследил идею небесных потолков в нескольких зданиях Г. Асплунда. Говоря о кинотеатре «Скандиа», он указал на записи о карнавале с фонарями в Таормине под летним ночным небом и о небе в Тунисе: «...такого яркого и глубокого синего цвета я никогда не видел, такой тембр у этого цвета. У меня было постоянное впечатление о небе как о сфере, огромном куполе, выкрашенном в синий цвет» [3]. Наблюдения Э. Корнела подтверждаются и другими примерами, среди которых «небесный потолок» в Стокгольмском концертном зале 1923–26 гг. архитектора И. Тенгбома.

Когда кинотеатр Skandia был открыт, он произвел фурор. А. Аалто посетил его вместе с Г. Асплундом и был впечатлен. Вскоре у него появится ряд ранних работ в стиле нордического классицизма, также имев-

ших цветовые акценты терракотового и темно-синего цвета, наиболее известные из которых — эскизы книжного киоска и заправочной станции, интегрированных в фасады домов [4]. А в более поздней работе над интерьерами театра в Турку (1927–28 гг.) он так же использует темно-синий цвет [5].

Второй яркой особенностью работ архитекторов нордического классицизма стало переосмысление тектоники и пропорций ордера. Благодаря более глубокому изучению работ А. Палладио формировалось понимание, что ордер не обязан быть застывшим каноном. Появлялись эксперименты с ритмом, пропорциями, осознанные нарушения общепринятых правил для достижения максимально выразительного эффекта. Приемы также можно увидеть в интерьере кинотеатра «Скандиа». Тканевые шатры, отделяющие свод купола от балкона, покоятся на самых тонких из возможных колонн с капителями изящной формы. Такими же тонкими сдвоенными пилястрами оформлены входы в ложи из холла. Причем детализация этих колонн и фронтонов так велика, а масштаб так мал, что создается иллюзия некоего миниатюрного мира.



Ил. 3 а. С. Леверенц. Проект интерьера капеллы. 1926. Мальмё, Швеция



Ил. 3 б. Х. Кампманн. Главное управление полиции. 1924. Копенгаген, Дания



Ил. 3 в. И. Сирен. Зал заседаний парламента. 1924–30. Хельсинки, Финляндия

На дверях входа в ложи расположены имитации более маленьких дверей, сочетающихся с остальным декором по масштабу, но при попытке открыть их перед входящим раскрывается скрытая дверь большего масштаба, зачастую разрывающая колонны и карнизы (ил. 2 а).

Подобным образом экспериментировали с тектоникой и масштабом многие архитекторы. Так, Р. Остберг в интерьере Хельсингборгского крематория 1920–28 гг., воспользовавшись контрастом высокого купола с окулусом небольшого радиуса и удлиненных колонн вокруг, добился сильнейшего эмоционального эффекта: иллюзии движения вверх, к свету (ил. 2 б).

В проекте капеллы в Мальмё 1926 г. С. Леверенц работал с масштабом, заужая проемы кверху и тем самым создавая иллюзию большей высоты и монументальности. При этом аллюзия с архитектурой Древнего Египта очевидна (ил. 3 а).

Х. Кампманн в интерьерах главного управления полиции Копенгагена 1924 г. также экспериментировал с масштабом в отделке. Почти комичный пример — оформление входа в офис директора управления, увенчанного такой огромной скульптурной раковиной, которая, выполняя изначально роль замкового камня, разрослась до размеров больших, чем сам входной проем (ил. 3 б).

Наконец, И. Сирен в интерьере здания парламента в Хельсинки 1924–30 гг. создал циклонического масштаба проемы в классическом каменном обрамлении. По стенам радиусного в плане зала заседаний очень крупный руст на первом уровне переходит в полуциркульные ниши для скульптур. Ниши эти настолько вытянуты по вертикали, что стоящие в них скульптуры могли бы уместиться в них по высоте не менее четырех раз [6]. Все детали укрупнены и вытянуты вверх, что создает ощущение грандиозности и монументальности (ил. 3 в).

Описывая круглый в плане зал заседаний парламента Финляндии, невозможно не сказать о тре-

тей яркой особенности архитектуры нордического классицизма. Благодаря изучению классического наследия скандинавскими архитекторами важную роль в интерьере стали играть сакральные по своей первоначальной сути циркульные в плане пространства, купольные формы свода, световые окна в потолке, окулусы. Эти формы позволяли придать отдельным помещениям почти мистическую значимость, а также поэкспериментировать со светом в интерьере.

Выдающимся мастером-экспериментатором с такого рода пространствами был Г. Асплунд. В одной из первых работ, Капелле лесного кладбища (1918–20 гг.), он создал сценарий, в котором заложен эффект неожиданности. Снаружи капелла напоминает произведение национального романтизма, но попав внутрь, посетитель неожиданно оказывается в пространстве, по планировочной структуре напоминающем античный храм, толос, с круглым залом прощаний, перекрытым куполом на колоннах со световым окном в центре. В этом зале нет ничего лишнего. Декор минимален. Ничто не должно отвлекать от прощания с близким человеком. Немаловажную роль тут играет протестантская традиция (ил. 4 а).

Одновременно с капеллой Г. Асплунд работал над зданием суда Листера (1917–21 гг.). Зал заседаний он также сделал круглым, и, несмотря на то, что купола как такового нет, и потолок зала плоский, в центре его все равно расположен окулус. Он переключается с асимметрично расположенной композицией из прямоугольного и круглого окна на фасаде. Эти три окна прекрасно освещают самые важные зоны и при этом создают атмосферу камерности и торжественности (ил. 4 б). Тут же видны элементы переосмысления и искажения классических форм: раздутые балюстры разделяют зал на зоны. При оформлении входного холла Г. Асплунд ввел в помещение массивный каменный карниз, уличный по своей сути элемент.



Ил. 4 а. Г. Асплунд. Интерьер капеллы лесного кладбища. 1918–20. Стокгольм, Швеция



Ил. 4 б. Г. Асплунд. Интерьер зала суда Листера. 1917–21. Сёльвесборг. Швеция

Архитектор сделал это для того, чтобы «оторвать» потолок от стен. Карниз не касается потолка и закрывает примыкание плоскости потолка и стен. Во входном холле также продолжены эксперименты со светом. Входная группа остеклена и вписана в термальное окно, опущенное на уровень пола первого этажа. Саму плоскость окна Г. Асплунд разбил достаточно простой в исполнении решеткой чешуйчатого рисунка, скорее всего подсмотренного в итальянском средневековье. Таким образом, попадая внутрь холла, посетитель с одной стороны соприкасается с полукруглым объемом зала суда и его дверьми с круглыми окошками, а с другой — видит красивую тень, сформированную светом, проходящим через эту решетку (ил. 5 а). Все эти скругления и игры со светом призваны смягчить эмоционально-психологическое состояние людей, которые туда попадают.

Говоря о работе со светом, нельзя не упомянуть самую известную работу Г. Асплунда — Стокгольмскую библиотеку 1926–28 гг. Само здание создано, вероятно, под впечатлением от Виллы ротонды А. Палладио, также в ранних эскизах видно влияние идей архитекторов французского Просвещения Николая Леду и Этьена-Луи Булле, и конечно, в центральной части расположен круглый читальный зал, увенчанный плоским куполом [7]. Зал практически лишен купола, но остался высокий барабан, который «работает» как на силуэт здания, так и на интерьер читального зала. По периметру барабана расположены высокие окна, через которые подкупольное пространство заливается равномерным рассеянным светом. Большая высота барабана позволяет равномерно осветить все пространство и разместить по периметру несколько уровней галерей со стеллажами для книг (ил. 5 б).

Работа Г. Асплунда с верхним светом высоко ценилась современниками. Неудивительно, что в читальном зале уже модернистской Выборгской библиотеки (первоначальный проект был выполнен в стиле нордического классицизма) А. Аалто использовал потолочные световые фонари, как наиболее удачное и эффективное решение [8].

Несмотря на некоторую театральность, в работах Г. Асплунда главную роль играет функция — это еще одна особенность нордического классицизма. Дело в том, что первоначально национальный романтизм (или югендстиль) существовал параллельно с нордическим классицизмом. Но чем дальше, тем больше выбор заказчика тяготел к нордическому классицизму как возможности добиться максимальной выразительности минимальными средствами. Югендстиль был дороже и сложнее в исполнении. Он требовал большого количества авторских элементов, ручной работы. Нордический классицизм, напротив, стремился к упрощению в декоративных элементах, унификации, промышленному, а не ручному производству. Архитекторы искали выразительные и простые исторические орнаменты для производства промышленным методом решеток ограждений, напольной плитки и прочих элементов интерьера. Сказалось и то, что большинство крупных объектов, построенных в этом стиле — это социальные учреждения, школы, больницы, библиотеки и т. п. Быстрый рост городов и социальная политика требовали движения к модернизму и архитекторы нордического классицизма отвечали этому запросу. Так, например, в здании главного управления полиции Копенгагена 1919–24 гг. Х. Кампмана круглые винтовые лестницы имеют форму, более близкую к югендстилю или даже к ар нуво, но ограждения на них очень сдержаны



Ил. 5 а. Г. Асплунд. Интерьер вестибюля здания суда Листерса. 1917–21. Сёльвесборг. Швеция



Ил. 5 б. Г. Асплунд. Интерьер читально-го зала Стокгольмской библиотеки. 1926–28. Швеция

и утилитарны. Пространство очищено от декора. На передний план выходит красота формы винтового монолитного марша [6]. Таким же ярким примером движения к функционализму является интерьер ресторана «Скансен» в Бергене Л. Бэкера (1927 г.). Ордер упрощен до квадратных колонн без декора, держащих такой же минималистичный антаблемент. Линия колонн проходит вдоль вытянутого зала, огибает круглое световое окно в потолке и, развернувшись на 180 градусов, уходит обратно. Таким образом, зал делится на три зоны, три нэфа.

Одним из самых известных интерьеров этой эпохи, также отвечающим представленным принципам, является холл Эрегордской гимназии Г. Хагена и Э. Томсена (1919 г.). Это двусветное пространство с галереями по обоим этажам настолько выверено по пропорциям, что зрителя не покидает ощущение присутствия во внутреннем дворе палаццо эпохи Возрождения. Это впечатление поддерживается полностью остекленным полуциркульным сводом, через который в этот «двор» проникает дневной свет. При этом нет никакого декора. Все колонны и антаблемент минималистичны и решены простыми прямоугольными блоками. Есть только карниз по периметру стеклянного потолка и скульптура, напоминающая об античности. Решетки ограждений унифицированы и развивают упрощенную идею чешуи Г. Асплунда или ласточкиного хвоста. Все детали сведены к минимуму, по сути, это уже зрелый модернизм, но сама планировка и пропорции пространства неизменно возвращают нас к ренессансным ассоциациям (ил. 6).

Таким образом, на основе анализа построек ведущих скандинавских архитекторов периода 1910–30 гг. выявлены основные черты нордического классицизма



Ил. 6. Г. Хаген, Э. Томсен. Интерьер холла Эрегордской гимназии. 1919. Копенгаген, Дания

в интерьере: интерпретация наследия классической архитектуры и поиск новых форм выразительности, переосмысление тектоники и пропорций ордера и своеобразная игра с масштабом, ведущая роль циркульных пространств в плане здания, преобладание функции над декоративностью, стремление к упрощению в декоративных элементах, унификации, промышленному, а не ручному производству. Эти признаки, неоднократно появлявшиеся в обозначенный период в зданиях общественного назначения, позволяют считать нордический классицизм сложившимся художественным явлением в Скандинавии.

К сожалению, многие интерьеры нордического классицизма в данный момент утрачены или находятся в плачевном состоянии из-за более поздних

вмешательств. Поскольку сам период был достаточно коротким, и после Стокгольмской выставки 1930 г. модернизм завоевал всю Скандинавию, количество сохранившихся до наших дней примеров не так велико. Но даже этого достаточно, чтобы с уверенностью сказать, что нордический классицизм заложил базу для развития модернизма в странах Северной Европы и существенно повлиял на формирование скандинавского дизайна в интерьере.

Список литературы

1. Цветкова П. О. Нордический классицизм 1910–1930 годов // *Academia*. Архитектура и строительство, 2021. с. 31–39. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/nordicheskiy-klassitsizm-1910-1930-godov/viewer> (дата обращения: 25.12.2022).

2. Nikula R. Erik Bryggman 1891–1955. Helsinki: Museum of Finnish Architecture, 1991. 180 p. 307 p.
3. Blundell J. P. Gunnar Asplund. London: Phaidon Press Limited, 2006. 239 p.
4. Angeletti P., Remiddi G. Alvar Aalto e il Classicismo Nordico. Rome: F. Ili Palombi, 1998. 192 p.
5. Kries M. Alvar Aalto. Second Nature. Altenburg: Vitra Design Museum GmbH and authors, 2014. 431 p.
6. Paavilainen S., Pallasmaa J. Nordic Classicism 1910–1930. Helsinki: Museum of Finnish Architecture, 1982. 180 p.
7. Божко О. Эрик Гуннар Асплунд: скандинавская архитектура от неоклассики до функис // Интерьер+Дизайн education. URL: <https://www.interior.ru/education/geroi-dizaina/9830-erik-gunnar-asplund-skandinavskaya-arhitektura-ot-neoklassiki-do-funkis>. html (дата обращения 02.02.2023).
8. Кепп Е. Е. Выборг. Художественные достопримечательности. Выборг: Фантакт, 1992. 200 с.

A. S. Koptev, M. M. Kouznetsova

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

NORDIC CLASSICISM OF THE 1910S — 1930S IN THE INTERIOR: RETHINKING THE CLASSICAL HERITAGE IN THE CONDITIONS OF THE NEW TIME

The article is devoted to the basic principles of Nordic classicism, which manifested themselves in the approach of the main architects of this period to interior design and to the creative method that combines the reinterpretation of the heritage of classical architecture and the transformation of its figurative system in accordance with the requirements of modern times.

Keywords: G. Asplund, R. Ostberg, S. Lewerentz, H. Kampmann, J. Siren, E. Thomsen, Nordic classicism, architectural order, Scandinavian functionalism, interior design.

References

1. Cvetkova P. O. Nordicheskiy klassitsizm 1910–1930 godov [Nordic Classicism of 1910–1930] // *Academia. Arhitektura i stroitel'stvo* [Academia. Architecture and construction]. 2021. pp. 31–39. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/nordicheskiy-klassitsizm-1910-1930-godov/viewer> (date accessed: 25.12.2022).
2. Nikula R. Erik Bryggman 1891–1955. Helsinki: Museum of Finnish Architecture, 1991. 180 p. 307 p.
3. Blundell J. P. Gunnar Asplund. London: Phaidon Press Limited, 2006. 239 p.
4. Angeletti P., Remiddi G. Alvar Aalto e il Classicismo Nordico. Rome: F. Ili Palombi, 1998. 192 p.

5. Kries M. Alvar Aalto. Second Nature. Altenburg: Vitra Design Museum GmbH and authors, 2014. 431 p.
6. Paavilainen S., Pallasmaa J. Nordic Classicism 1910–1930. Helsinki: Museum of Finnish Architecture, 1982. 180 p.
7. Bozhko O. Jerik Gunnar Asplund: skandinavskaja arhitektura ot neoklassiki do funkis [Erik Gunnar Asplund: scandinavian architecture from neoclassical to funkis] // *Inter'er + Dizajn education* [Interior+Design education]. URL: <https://www.interior.ru/education/geroi-dizaina/9830-erik-gunnar-asplund-skandinavskaya-arhitektura-ot-neoklassiki-do-funkis>. html (date accessed: 02.02.2023).
8. Кепп Е. Е. Выборг. Художественные достопримечательности [Vyborg. Artistic attractions]. Vyborg: Fantakt, 1992. 200 p. (in Rus.).

УДК 72.04.012.8
ВВК 85.19

DOI 10.46418/2079-8202_2023_2_7

И. А. Неверова, Сун Цун

Санкт-Петербургский государственный университет промышленных технологий и дизайна
191186 РФ, Санкт-Петербург, Большая Морская, 18**НОВАТОРСКИЕ КОНЦЕПЦИИ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ОФОРМЛЕНИЯ
СТАНЦИЙ МЕТРО ШЭНЬЧЖЭНЯ**

© Неверова И. А., Сун Цун, 2023

В статье исследуется роль и значение использования образов современной культуры в художественном оформлении станций метро Шэньчжэня, проанализированы наиболее удачные современные дизайнерские решения. Современный китайский образ жизни, защита окружающей среды, технологии и цифровая культура – эти образы и темы стали ведущими в художественном оформлении станций метро. Проанализировано единство тематического и художественно-образного пространства станций Шестой линии метрополитена Шэньчжэня, выявлены особенности их художественные оформления.

Ключевые слова: метрополитен Шэньчжэня, китайская культура, художественный дизайн, художественное оформление метро.

Проектные решения художественного оформления метрополитена Шэньчжэня представляют собой современный, инновационный и выразительный дизайн, который благодаря сочетанию новых материалов и традиционных мотивов китайской культуры отражает образную структуру современного мегаполиса. Шэньчжэнь является одним из крупнейших городов Китая, он расположен на южной границе страны и известен своим стремительным развитием в сфере современного строительства и производства.

Анализ роли и значения новаторских концепций в оформлении станций метро Шэньчжэня представляет большой научный интерес. В связи с этим, необходимо определить, какие образы и мотивы современной культуры Китая, включенные в художественный декор станций, наиболее полно отражают тенденции современного дизайна; выделить и проанализировать наиболее удачные современные дизайнерские решения в художественном оформлении метрополитена Шэньчжэнь; на примере Шестой линии метро данного города раскрыть особенности современного подхода к оформлению станций.

Теме художественного оформления китайского метро уделяется все больше и больше внимания; исследования в этой области становятся все более глубокими, что еще раз подтверждает ее актуальность. Историю китайского метро проанализировали Сун Сивэй и Цао Цюнь. Они проследили, как произведения искусства были интегрированы в структуру станций метрополитена, отметили роль публичного искусства на станциях метро и выдвинули концепцию «слияние пространственные среды и искусства» [1]. Лю Чуньфэн предположил, что произведения искусства должны быть необходимым дополнением на станциях метро, чтобы пассажиры оказывались в насыщенном художественными смыслами пространстве [2]. В 2015 году Чжан Лили в своих исследованиях выступил с еще более смелым планом: он предложил подходить к художественному проектированию станций метрополитена

комплексно – уже на стадии проекта формировать комфортную атмосферу под землей [3]. Фу Син так же подчеркнул важность просветительской функции, которую несет искусство в интерьере станций метро [4]. Проанализировав художественное оформление метро Шэньчжэня, Цянь Кэ отметил, что оно более современное и модное. Это, в свою очередь, позволяет людям почувствовать молодость и жизненную силу города [5]. Исследователь У. Динюй проследил процесс развития искусства на станциях пекинского метрополитена [6]. В статье «Развитие монументального оформления метрополитена Китая в конце 2000-х годов» в результате анализа развития художественно-образного пространства метро был сделан вывод, что внимание к культурному значению метрополитена повысило статус монументальной живописи [7]. В российской научной литературе интерес к исследованию художественного оформления станций метрополитена очень большой, о чем свидетельствует целый ряд публикаций. Среди наиболее значимых трудов для данной темы можно отметить *статьи* Вань Тао, Лю Ци [8], Д. А. Бойцова [9], М. С. Вальдес Одриосола [10], А. Р. Медведевой [11], С. Е. Смирновой [12] и др. Однако почти нет исследований на русском языке, касающихся художественного оформления метро в Китае. Труды, посвященные истории и теории дизайна также крайне важны для данного исследования. Взаимосвязь и взаимодействие научно-технических и социально-культурных факторов развития дизайна раскрыты в трудах В. Ю. Медведева [13, 14]. В книге «История мирового современного дизайна» Ван Шоужу, известного современного китайского теоретика истории дизайна, определяются главные векторы его развития в Китае: такие как соединение международных практик постмодернизма с традициями и национальными чертами китайской культуры [15].

Несмотря на научную значимость данной темы и интерес к ней исследователей, многие ее аспекты остаются малоизученными.



Ил. 1. Ван Юэци, Гао Яань. Время быстро летит. Декоративное панно. Шэньчжэнь, Станция «Хуананьчэн». Линия метрополитена № 10. 2020 г.

В работе был использован преимущественно формально-стилистический и историко-культурный метод для анализа художественных особенностей оформления станций метрополитена.

Стремительная индустриализация, урбанизация, технический прогресс и т. д. за последние десятилетия внес колоссальные изменения в жизнь современного Китая, изменив его образ. Изменения также коснулись искусства и дизайна, включая художественное оформление станций метро.

Метрополитен Шэньчжэня в настоящее время насчитывает двенадцать линий, где, помимо важности технических аспектов, большое значение придают произведениям искусства. На данных станциях представлена концепция «галереи искусств метрополитена Шэньчжэнь», превращающая подземные пространства в платформу для показа работ художников. Это решение было поистине новаторским, так как уже на стадии проектирования отбирались работы мастеров, отвечающие поставленным задачам, что, конечно же, отличилось от практики постепенного включения элементов художественного оформления по мере эксплуатации станций метрополитена. Причем даже был открыт специальный сайт в интернете, куда могли обращаться не только художники, но и жители города, обсуждая и предлагая свои решения по дизайну станций метрополитена.

Демонстрация образа жизни современного Китая стала модной тенденцией в художественном оформлении метро. Например, на станции «Хуананьчэн» можно увидеть произведение художников Ван Юэци и Гао Яаня «Время быстро летит» (Ил. 1). При создании декоративного панно авторы были вдохновлены идеей быстротекущего времени, которое неумолимо

разъединяет и расставляет всё по местам. Основными цветами работы выступают чёрный, белый и жёлтый. Чёрный символизирует ночь, белый — день, а жёлтый — ассоциируется с бурной жизненной энергией. Вращение часов заставляет людей чувствовать течение времени и напоминает им о его безотлагательности. Показывая стремительный образ жизни Шэньчжэня как мегаполиса, произведение «Время быстро летит» отражает современные скоростные ритмы Китая.

Технический прогресс и индустриализация вызвали экологические проблемы, которые стали не только важной дискуссионной темой для обсуждения, но и нашли отражение в искусстве. На стенах станции «Сяньху» можно увидеть декоративное панно «Маленькое судно» (Ил. 2), созданное мастером Шао Сюйгуаном. Вдохновленный водой, он использует технологию хромирования металла, что создает зеркальный эффект: так появляется образ золотого опавшего листа, плывущего по поверхности воды и создающего иллюзию ряби. Данная работа не только отсылает к совершенной красоте ботанического сада, где расположена станция метро, но и напоминает людям о важности экологической защиты окружающей среды. Таким образом, тема красоты природного мира и сохранения экологии также стала частью дизайна современного метрополитена Китая.

Основная идея художественного оформления станций метро часто связана с местом, где она расположена. Например, район «Хуацяньбэй», являясь производственной площадкой электронной продукции Китая, выступает ядром производства города Шэньчжэнь, поэтому станция «Хуацяньбэй» демонстрирует образ непрерывного развития индустриального города. Барельеф «Производства Шэньчжэня» (Ил. 3),



Ил. 2. Шао Сюгуан. Маленькая лодка. Декоративное панно. Шэньчжэнь, Станции «Сяньху». Линия метрополитена № 2. 2020 г.



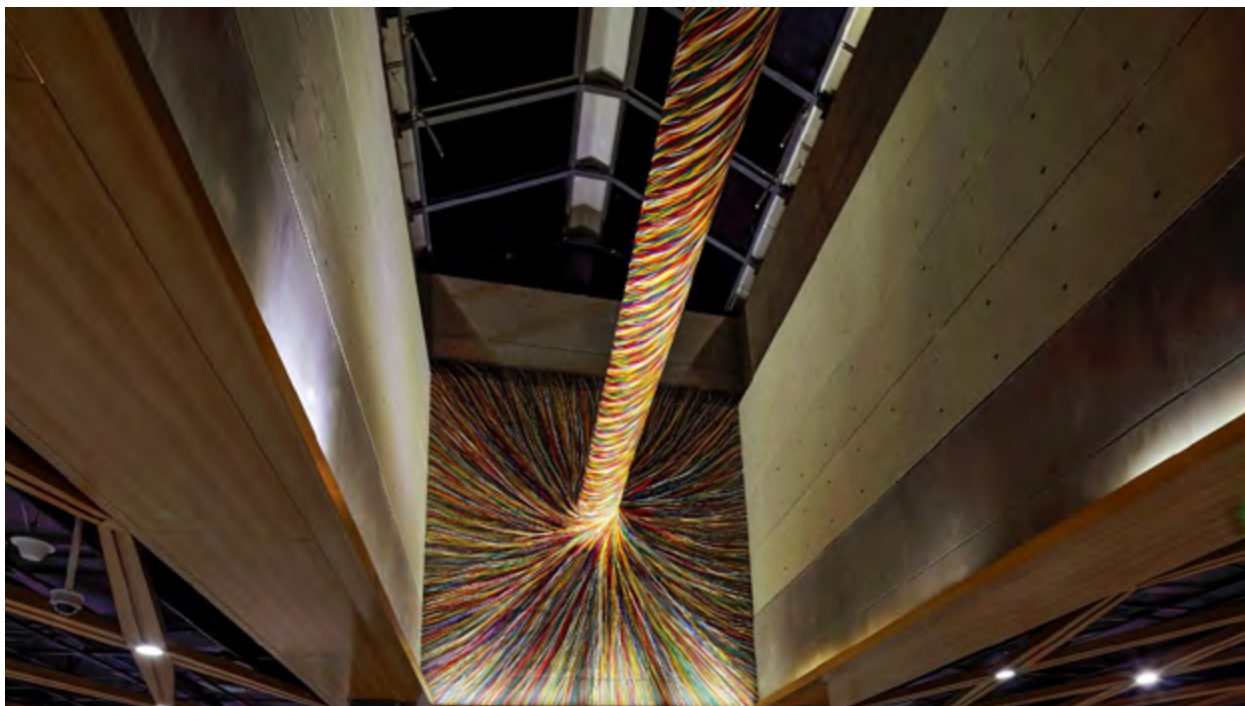
Ил. 3. Вэй Синь и У Дин. Производства Шэньчжэня. Шэньчжэнь станции «Хуацяньбэй». Линия метрополитена № 7. 2020 г.

авторами которого являются Вэй Синь и У Дин, выполнен из меди, общая форма напоминает внешний вид коровы, которая заполнена сочетаниями различных изделий производства Шэньчжэня, таких как стиральные машины, холодильники, компьютеры, мотоциклы и т. д., что, в свою очередь, отражает дух города как часть образа современной китайской культуры.

Технологии и цифровая культура также стали важной темой для современного китайского дизайна. Например, на станциях «Хуавэй» установлены экраны

на поверхности колонн, а так же современные средства телекоммуникации для демонстрации произведений цифрового искусства. Для художественного оформления станции были приглашены Цао Си, Шэнь Ци и другие художники, которые раскрыли тему «Произведено в Китае» и «Создано в Китае», что дало неограниченные возможности интеграции науки и искусства в будущем.

Одним из самых успешных конструктивных и художественных решений является портовая станция



Ил. 4. Ян Гуан. Связь. Шэньчжэнь, станция «Хуанган». Линия метрополитена № 7. 2016 г.

«Хуанган». Интерьер станции решен в серых тонах: фактура колонн и стен имитируют поверхность необработанного бетона, пол облицован серым гранитом, потолок состоит из алюминиевых панелей. Серый фон очень четко оттеняет мотив, представляющий собой повторяющуюся форму X-образного соединения цвета дерева. В центре зала станции находится пространство с высокими потолками, где установлено произведение Ян Гуана «Связь» (Ил. 4). Он окончил факультет изящных искусств Южно-Китайского педагогического университета в 2001 году, в настоящее время является художественным руководителем Шэньчжэньского института городского планирования и дизайна, а также директором института скульптуры Китая. В своих работах он умело использует новые материалы: отходы производства электроники, провода разных цветов и т. д. В данной работе в качестве основы он использовал цветные металлические провода, которые сплёл в мощный канат, связывающий две стены, тем самым продемонстрировав силу притяжения людей Гонконга и Шэньчжэня. Работа подразумевает их связь, единство и сплоченность. Причина, по которой подобное произведение искусства было создано специально для этой станции, заключается в том, что она расположена на границе между Шэньчжэнем и Гонконгом, где находится таможенный пост.

Конструктивные решения не только добавляют красоты оформлению станции «Хуанган», улучшают впечатление от метрополитена для пассажиров, но и отражают такие сложные темы, как тесная связь между городами Шэньчжэнь и Гонконг, что также имеет и политическое значение.

Шестая линия городского метро соединяет Гуандун и Шэньчжэнь. Данный маршрут был открыт в августе 2018 года и насчитывает двадцать девять

станций. Дизайн Шестой линии стал новаторским: полностью отказавшись от привычных декоративных панно, барельефов на стенах, художники превратили скамейки на каждой станции в оригинальные произведения искусства [16].

Дизайн метро Шестой линии Шэньчжэня сосредоточен на разнообразных материалах, инновационных технологиях и сочетании функциональности и художественной формы. Подобное решение принимает во внимание особенности использования станции метро: здесь учитывается и огромный поток людей и долговечность материалов, из которых создана скульптура, и то, что произведения искусства не должны влиять на функционирование станций.

Например, на станции «Хэшуйкоу» представлено арт-сиденье (Ил. 5), размещенное на перроне. Оно имитирует остатки яблока, которое просто превращается в сиденье, на котором пассажирам удобно отдыхать. Данная работа сделана из нержавеющей стали. Кроме интересной формы, она также добавляет пассажирам впечатлений от путешествия.

На станции «Научный парк» представлено произведение под названием «Диалог» (Ил. 6), созданное Лу Юаньяном. Данное произведение так же изготовлено из нержавеющей стали. Две огромные «лампочки» переплетены между собой. Зеркальный эффект лампочек может отражать пространство внутри станции, кроме того, электрический свет, как одно из величайших изобретений человечества, способствует тому, что данная работа напоминает о прогрессе науки и техники, давая пассажирам широкий простор для размышлений.

На станции «Хон Шан» представлено произведение «Идти вперед» Ли Цзяпина. В работе представлена сцена строительства метрополитена, где образы техники, такие как экскаваторы, щитовые машины и другое



Ил. 5. Художественное объединение «3.0 Дизайн групп». Кача. Шэньчжэнь, станция «Хэшуйкоу». Линии метрополитена № 6. 2020 г.

оборудование, показывают процесс строительства метро. В оформлении данной линии уделяется больше внимания внедрению форм современного искусства, дизайн ориентирован на опыт восприятия молодых пассажиров, что создает особую художественную атмосферу. Город Шэньчжэнь очень молод, в нем проживает много молодежи, поэтому и оформлении станции соответствующее.

Например, на станции «Проспект Гуанмин» представлено произведение художника Чжан Цинуна под названием «Птичье гнездо» (Ил. 7). Работа выполнена из дерева разной высоты. Нижняя часть состоит из сидений, на которых удобно отдыхать пассажирам. Верхняя часть скульптуры – стая птиц – что вызывает определенные ассоциации. Возможно, «золотая» стая птиц символизирует собой город Шэньчжэнь, который привлекает большое количество молодых людей.

На станции «Гуанмин» можно увидеть произведение «Большое дерево» (Ил. 8). Это – скамья в виде ствола дерева, изготовленного из нержавеющей стали, поверхность коры которого представляет собой имитацию компьютерных микросхем. Такое сочетание технических элементов и природного объекта заставляет задуматься о взаимосвязи природы и технологий.

На станции «Шутяньпо» сиденье называется «Камень с другой горы», где нержавеющая сталь воссоздает форму декоративных камней традиционного китайского сада. Соединение блеска нержавеющей стали и традиционных форм камня вызывает неожиданные ассоциации, такие как столкновение между современностью и традицией. Тема ускоряющегося темпа жизни современного Китая, а так же новых технологий и цифровой культуры соединяются здесь с размышлениями о природе и экологии — всё это



Ил. 6. Лу Юаньян. Диалог. Шэньчжэнь, станция «Научный парк». Линии метрополитена № 6. 2020 г.



Ил. 7. Чжан Цину. Птичье гнездо. Шэньчжэнь, станция «Проспект Гуанмин». Линия метрополитена № 6. 2020 г.



Ил. 8. Ян Гуан. Большое дерево. Шэньчжэнь, станция «Гуанмин». Линии метрополитена № 6. 2020 г.

выступает в качестве художественных образов и тем современной китайской культуры в оформлении станций метрополитена города.

Значение и роль новаторских концепций в художественном оформлении метрополитена Шэньчжэня очень важны, так как здесь метро выступает не только транспортным средством, станции которого стали своеобразными «площадками» для демонстрации тенденций современного китайского дизайна, но и несет просветительскую функцию, где идеи защиты окружа-

ющей среды, технологического и научного прогресса, цифровой культуры – стали ведущими.

Метрополитен Шэньчжэня – типичный образец метро с современным дизайном, оригинальные проектные решения которого получили положительные оценки.

Художественное оформление станций метро города полностью отражает тенденции и современного китайского дизайна. На примере Шестой линии метро Шэньчжэня можно увидеть особенности современ-

ного подхода к оформлению станций: произведения искусства выполняют не только художественную, но и функциональную роль.

Новаторский дизайн современных станций китайского метрополитена, обращаясь к оригинальным темам и образам, раскрывает новые возможности художественного оформления: можно предположить, что в будущем при проектировании станций метро будет уделяться больше внимания соединению цифровых технологий и привычных форм искусства, а так же креативных технологий и образов национальной культуры.

Список литературы

1. Сун Севэй, Цао Цюнь. Во имя публич-арта. Дизайн интерьера Олимпийской ветки метро Пекина и станции метро Линии экспресса аэропорта // Национальный художественный музей Китая. 2008. No 8. С. 56–59.
2. Лю Чуньфэн. Как использовать публич-арт для улучшения самочувствия людей в пространстве метро // Красота и время. 2008. No 12. С. 115–116.
3. Чжан Лили. «Характерный кризис» и контрмеры китайского городского пространства метро // Public Art. 2015. No 5. С. 32–35.
4. Фэн Чжи, Сянь Цяоин, Ван Шаньшань. «Городская природа» публич-арта на станциях метро в туристических городах // Журнал Юго-Западного университета национальностей. 2008. No 10. С. 145–149.
5. Цянь Кэ. Предварительное исследование публич-арта метро Шэньчжэня // Художественное образование. 2020. No 9. С. 281–283.
6. У Диньюй, Су Чен. От пространства художественного оформления к пространству активации искусства – развитие и эволюция публич-арта пекинского метро за тридцать лет // Исследование городского железнодорожного транспорта. 2015. No 4. С. 2–4.
7. Ло Х. Развитие монументального оформления метрополитена Китая в конце 2000-х годов // Актуальные проблемы монументального искусства: Сборник научных трудов международной научно-практической конференции. 11–12 марта 2022. Санкт-Петербург: Санкт-Петербургский государственный университет промышленных технологий и дизайна, 2022. С. 77.
8. Вань Тао, Лю Ци. Сравнительное исследование общественно-культурного пространства метрополитена (на примере Москвы и Уханя) // Медицина. Социология. Прикладные исследования. 2021. No 4. С. 57–62.
9. Бойцов Д. А. Подземная архитектура: новые образы станций московского метрополитена // Вестник. Зодчий. 21 век. 2014. No 2. С. 40–47.
10. Вальдес Одриосола М. С. Московский метрополитен как феномен городской культуры // Научные труды Московского гуманитарного университета. 2016. No 1. С. 31–37.
11. Медведева А. Р. Влияние социальных факторов на архитектурные стили Московского метрополитена на примере станций кольцевой линии // Бизнес и дизайн ревю. 2018. No 4. С. 10–14.
12. Смирнова С. Е. Синтез искусств в архитектурном решении станций Фрунзенско-Приморской линии Петербургского метрополитена // Архитектон: известия вузов. 2015. No 1. С. 138–145.
13. Медведев В. Ю. Основные факторы эволюции дизайна: учеб пособие. СПб.: типография «Шик», 2007. 218с.
14. Медведев В. Ю. Сущность дизайна: теоретические основы дизайна: учеб. пособие. 3-е изд., испр. и доп. СПб.: СПГУТД, 2009. 109 с.
15. Ван Шоучжи. История мирового современного дизайна. Пекин: Пресса Нового века, 1995. 492 с.
16. Чжао Ицзин. Анализ конструктивных особенностей публич-арта в метро – на примере 6-й линии метро Шэньчжэня // Обувные технологии и дизайн. 2022. No 2. С. 145.

I. A. Neverova, Song Cong

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

INNOVATIVE CONCEPTS FOR THE DECORATION OF SHENZHEN METRO STATIONS

The article explores the role and importance of using images of modern culture in the decoration of Shenzhen metro stations, analyzes the most successful modern design solutions. Modern Chinese lifestyle, environmental protection, technology and digital culture — these images and themes have become leading in the artistic design of metro stations. The unity of the thematic and artistic-figurative space of the stations of the Sixth Line of the Shenzhen Metro is analyzed, the features of their artistic design are revealed.

Keywords: Shenzhen metro, Chinese culture, artistic design, subway decoration.

References

1. Sun Sevjej, Cao Cjun'. Vo imja pablik-arta. Dizajn inter'era Olimpijskoj vetki metro Pekina i stancii metro Linii jekspressa ajeroporta [In the name of public art. Interior design for Beijing Olympic Subway Line and airport express Line subway station] // Nacional'nyj hudozhestvennyj muzej Kitajta [National art museum of China]. 2008. No 8. pp. 56–59.
2. Lju Chun'fjen. Kak ispol'zovat' pablik-art dlja uluchshenija samochuvstvija ljudej v prostranstve metro [How to use public art to improve the well-being of people in the subway space] // Krasota i vremja [Beauty and Time]. 2008. No 12. pp. 115–116.
3. Chzhan Lili. «Harakternyj krizis» i kontrmery kitajskogo gorodskogo prostranstva metro [Characteristic Crisis] and Countermeasures of Chinese Metro Urban Space // Public Art [Public Art]. 2015. No 5. pp. 32–35.
4. Fjen Chzhi, Sjan' Cjaojn, Van Shan'shan'. «Gorodskaja priroda» pablik-art na stancijah metro v turisticheskijh gorodah [«Urban nature» of public art at metro stations in tourist cities] // Zhurnal Jugo-Zapadnogo universiteta nacional'nostej [Journal of the Southwestern university of nationalities]. 2008. No 10. pp. 145–149.

5. Cjan' Kje. Predvaritel'noe issledovanie pablik-arta metro Shjen'chzhjenja [Shenzhen Metro Public Art Preliminary Study] // *Hudozhestvennoe obrazovanie* [Art Education]. 2020. No 9. pp. 281–283.
6. U Din'juj, Su Chen. Ot prostranstva hudozhestvennogo oformlenija k prostranstvu aktivacii iskusstva – razvitie i jevoljucija pablik-arta pekinskogo metro za tridcat' let [From the space of decoration to the space of activation of art — The development and evolution of Beijing subway public art over thirty years] // *Issledovanie gorodskogo zheleznodorozhnogo transporta* [Research of urban railway transport]. 2015. No 4. pp. 2–4.
7. Lo H. Razvitie monumental'nogo oformlenija metropolitena Kitaja v konce 2000-h godov [The development of the monumental design of the Chinese subway in the late 2000s] // *Aktual'nye problemy monumental'nogo iskusstva: Sbornik nauchnyh trudov mezhdunarodnoj nauchno-prakticheskoj konferencii* [Actual problems of monumental art: Collection of scientific papers of the international scientific and practical conference]. 11–12 marta 2022. Sankt-Peterburg: Sankt-Peterburgskij gosudarstvennyj universitet promyshlennyh tehnologij i dizajna, 2022. 77 p. (in Rus.).
8. Van' Tao, Lju Ci. Sravnitel'noe issledovanie obshhestvenno-kul'turnogo prostranstva metropolitena (na primere Moskvy i Uhanja) [Comparative study of the social and cultural space of the subway (on the example of Moscow and Wuhan)] // *Medicina. Sociologija. Prikladnye issledovanija* [Medicine. Sociology. Applied Research]. 2021. No 4. pp. 57–62.
9. Bojcov D. A. Podzemnaja arhitektura: novye obrazy stancij moskovskogo metropolitena [Underground architecture: new images of Moscow metro stations] // *Vestnik. Zodchij* [Bulletin. Architect]. 21 vek. 2014. No 2. pp. 40–47. (in Rus.).
10. Val'des Odriosola M. S. Moskovskij metropoliten kak fenomen gorodskoj kul'tury [Moscow metro as a phenomenon of urban culture] // *Nauchnye trudy Moskovskogo gumanitarnogo universiteta* [Scientific works of the Moscow University for the Humanities]. 2016. No 1. pp. 31–37. (in Rus.).
11. Medvedeva A. R. Vlijanie social'nyh faktorov na arhitekturnye stili Moskovskogo metropolitena na primere stancij kol'cevoj linii [The influence of social factors on the architectural styles of the Moscow metro on the example of stations of the ring line] // *Biznes i dizajn revju* [Business and design review]. 2018. No 4. pp. 10–14. (in Rus.).
12. Smirnova S. E. Sintez iskusstv v arhitekturnom reshenii stancij Frunzensko-Primorskoj linii Peterburgskogo metropolitena [Synthesis of arts in the architectural design of the stations of the Frunzensko-Primorskaya line of the St. Petersburg metro] // *Arhitekton: izvestija vuzov* [Architecton: university news]. 2015. No 1. pp. 138–145. (in Rus.).
13. Medvedev V. Ju. *Osnovnye faktory jevoljucii dizajna: ucheb posobie* [The main factors of design evolution: textbook]. SPb.: tipografija «ShiK», 2007. 218 p. (in Rus.).
14. Medvedev V. Ju. *Sushhnost' dizajna: teoreticheskie osnovy dizajna: ucheb. posobie* [The essence of design: theoretical foundations of design: textbook]. 3-e izd., ispr. i dop. SPb.: SPGUTD, 2009. 109 p. (in Rus.).
15. Van Shouchzhi. *Istorija mirovogo sovremennogo dizajna* [The history of world modern design]. Pekin: Pressa Novogo veka, 1995. 492 p.
16. Chzhao Iczin. Analiz konstruktivnyh osobennostej pablik-arta v metro – na primere 6-j linii metro Shjen'chzhjenja [Analysis of the design features of public art in the subway — on the example of the 6th line of the Shenzhen metro] // *Obuvnye tehnologii i dizajn* [Shoe technology and design]. № 2. 2022. 145 p. (in Rus.).

УДК 7.05:766 DOI 10.46418/2079-8202_2023_2_8

В. Е. Рябинина-ЗадерновскаяСанкт-Петербургская государственная художественно-промышленная академия им. А. Л. Штиглица
191187 РФ, Санкт-Петербург, Соляной пер., 13**СИСТЕМА ВИЗУАЛЬНОЙ ИНФОРМАЦИОННОЙ СРЕДЫ ГОРОДА.
ЭКОЛОГИЧЕСКИЙ АСПЕКТ ДИЗАЙНА**

© В. Е. Рябинина-Задерновская, 2023

Образы окружающей среды формируют пространство городской визуальности, в которой человек живет и действует, однако, понятие «городская визуальная среда» в современных научных источниках не имеет однозначного и четкого определения и включает в себя широкий круг явлений окружающей человека естественной и искусственной среды от поврежденных элементов городской инфраструктуры до объектов наружной рекламы и информации. В исследовании актуализируется понятие городской визуальной среды, рассматриваются уникальные и типичные черты взаимодействия человека с визуальной средой города, а также вопросы ее гармоничной организации и преодоления визуального загрязнения средствами графического дизайна. Устанавливается связь между визуальной организацией городской среды и информационной перегрузкой. Обозначается функция объектов графического дизайна в процессе формирования городской визуальной коммуникации. Основные каналы визуальной коммуникации (наружная реклама, наружная информация) анализируются как комплексная система графического взаимодействия города и человека и дается оценка данной системы в ситуации информационной перегрузки.

Ключевые слова: городская среда, графический дизайн, визуальная коммуникация, визуальное загрязнение, визуальная экология, информационная перегрузка.

Введение

Исследование процессов взаимодействия человека с городским пространством затрагивает сферу не только тех наук, непосредственным предметом изучения которых является социальная жизнь человека в искусственной среде обитания и влияние городской среды на течение социальных процессов, но также множества смежных дисциплин, которые рассматривают урбанистическую среду как фактор определяющий развитие общества. В зависимости от выбранного научного дискурса город предстает и как модель социальных отношений, в основе которой лежат определенные социокультурные нормы [11], и как культурно-историческая детерминанта, определяющая мировосприятие человека, «элемент культурной картины мира» [6], и как пространство реализации коммуникативной деятельности во всем многообразии ее проявлений [13], а также раскрывается в разных других аспектах. В совокупности они демонстрируют ту всеобъемлющую роль, которую пространство города играет в становлении и развитии личности человека, в процессе его самоидентификации, в формировании принадлежности к определенным социальным и культурным группам, в налаживании межличностной коммуникации и т. д. А также раскрывают то многообразие процессов и «ситуаций» [5], в которые включен человек, чья жизнь протекает в городском пространстве. В этой связи дизайн как деятельность, которая затрагивает вопросы проектирования окружающего пространства на рациональных началах, уже со второй половины XX в. выступает инструментом формирования социально благополучной городской среды. В определении С. М. Михайлова дизайн города предстает как

деятельность, направленная на то, чтобы «обеспечить масштабную, информационно насыщенную, функционально и психологически комфортную предметно-пространственную среду для человека <...> особый вид синтеза дизайна с архитектурой, градостроительством, монументально-декоративным искусством» [8, с. 44]. В процессе организации комфортной городской среды равное значение имеет и сохранение существующего природного потенциала, и формирование новых пространственно-средовых отношений, и развитие коммуникационных связей, и совершенствование процессов обмена информацией между человеком и элементами городской инфраструктуры, и многие другие аспекты. В совокупности эти действия, ориентированные на снижение когнитивной нагрузки и эмоционального напряжения от контакта с объектами городской среды (материальной и нематериальной), способствуют повышению значимости устойчивого развития и стимулируют социально ответственное проектирование. Вследствие этого дизайн городской среды во всех своих проявлениях оказывается тесно связан с различными научными дисциплинами (экологией, социологией, культурологией и др.), так или иначе затрагивающими вопросы снижения антропогенного воздействия на окружающую среду и гармонизации взаимодействия человека с городским пространством.

Поскольку право на безопасную, чистую, здоровую и устойчивую окружающую среду является одним из приоритетных прав человека и зафиксировано в различных правовых актах и нормативных документах (Декларация Конференции ООН по проблемам окружающей человека среды, Стокгольм, 1972 г.; Декларация Конференции ООН по окружающей среде и развитию,

Рио-де-Жанейро, 1992 г.; Декларация Всемирной встречи на высшем уровне по устойчивому развитию, Йоханнесбург, 2002 г.; Декларация Конференции ООН по окружающей среде и развитию, Рио-де-Жанейро, 2012 г.; Резолюция о праве человека на здоровую и чистую окружающую среду, Женева, 2021 г. и др.), внимание к различным ее составляющим является важным аспектом повышения качества жизни современного человека. Однако в современном информационном мире понятие «экологичность» как синоним понятия «безопасность» выходит за рамки исключительно ответственного природопользования и затрагивает уже не только вопросы сохранения окружающей материальной среды, поддержания баланса между различными ее составляющими, но и распространяется на сферу нематериальной культуры.

Цель настоящей работы заключается во всестороннем исследовании явления городской визуальной среды с экологической точки зрения как фактора влияния на жизнь человека; в установлении взаимосвязи между визуальными и информационными характеристиками городской среды; в определении роли графического дизайна как инструмента формирования комфортного и экологически безопасного городского визуального информационного пространства.

Нормативно-правовой аспект формирования комфортной городской среды

Необходимо отметить, что попытки свести воедино разные сферы существования человека в городской среде с целью выработки комплекса поддерживающих мер, обеспечивающих ее сбалансированное взаимодействие с человеком, реализуются в многочисленных инициативах (программа устойчивого развития городов, программы ООН-Хабитат и др.), а также в системах международных (ISO 37120, а также ISO 37122, ISO 37123), федеральных (федеральный проект «Формирование комфортной городской среды») и региональных стандартов, которые показывают, что создание гармоничных условий существования человека в городской среде предполагает комплексный подход к решению проблем и подразумевает учет большого количества разнообразных аспектов.

Так, например, федеральный проект «Формирование комфортной городской среды», реализуемый в рамках национального проекта «Жилье и городская среда», утвержденного постановлением Правительства РФ от 30.12.2017 № 1710 «Об утверждении государственной программы Российской Федерации «Обеспечение доступным и комфортным жильем и коммунальными услугами граждан Российской Федерации», ставя своей задачей «создание механизмов развития комфортной городской среды» [Источник 1] сочетает в себе поддержание экологической чистоты городских пространств с созданием развитой городской инфраструктуры. В свою очередь региональные проекты «Формирование комфортной городской среды», реализуемые в городах России, осуществляют деятельность по улучшению качества жизни в городах уже непосредственно в регионах. В рамках этих проектов

исполнительные органы государственной власти осуществляют комплексную деятельность по повышению уровня комфорта проживания в городской среде, стараясь охватить все сферы взаимодействия человека с окружающим пространством — природную, предметную, информационную. В связи с этим особенно примечательно, что в соответствии с пунктом 2.2 вопроса I протокола Всероссийского селекторного совещания по вопросам реализации в субъектах Российской Федерации мероприятий приоритетного проекта «Формирование комфортной городской среды» и региональных программ капитального ремонта общего имущества в многоквартирных домах от 13.06.2017 № 410-ПРМ-АЧ органам исполнительной власти в субъектах Российской Федерации было поручено организовать работу, направленную, в числе прочего, на избавление городской среды от «визуального мусора» [Источник 3]. Это выглядит закономерным, учитывая, что основным способом взаимодействия человека с городским пространством на протяжении всей истории развития человечества являлось визуальное восприятие. При этом сама постановка проблемы подобным образом поднимает несколько важных вопросов, связанных с формированием визуальной среды города и касающихся определения понятия «визуальная среда города», а также выявления той роли, которую она играет в процессе формирования комфортного городского пространства, и установления средств ее организации.

Визуальная среда города как экологический фактор

В самом общем понимании визуальная среда — это все то многообразие окружающего человека мира, которое он воспринимает посредством органов зрения. При этом активная деятельность человека, а также те процессы, которые он инициирует в городском пространстве (политические, экономические, культурные, информационные и др.), формируют окружающую городскую среду как многомерную структуру, которая в свою очередь не только создает условия для последующей деятельности человека, но и напрямую влияет на них, определяя их течение. Так, по словам Л. Б. Когана, городская среда «не нейтральна по отношению к происходящим в ней процессам, она оказывает на них свое влияние и, в свою очередь, испытывает их влияние на себе» [7, с. 26]. Следуя этой логике само существование городской среды, в самом широком смысле этого слова, обусловлено наличием объектов взаимодействия и установкой прочных коммуникативных связей между ними, что у В. Л. Глазычева обозначено как предметно-пространственное окружение и поведение людей в сложившейся обстановке, которые в совокупности и являют собой городскую среду [3]. А принимая во внимание тот факт, что большинство процессов социального взаимодействия, протекающих в городской среде, обусловлены визуальной ориентацией человека и активно задействуют визуальный канал, то и визуальная среда города представляет собой совокупность явлений и процессов, происходящих

в городском пространстве, существование и течение которых обусловлено визуальным восприятием.

Таким образом, сфера визуального охватывает собой практически все процессы, в которые вовлечен человек в городской среде. Она определяет возможности эффективного решения задач, обеспечения безопасности, формирования культурного пространства и т. д., более того, визуальные образы, с которыми сталкивается человек в городской среде, сами по себе составляют наполнение культуры [1]. Их многообразие, сопровождающее человека на каждом этапе его городского существования, ставит вопросы формирования особой категории пространства — пространства городской визуальности, в которое входят все аспекты взаимодействия человека с визуальными образами как источником формирования городской визуальной культуры.

При этом, с одной стороны, взаимоотношения, возникающие между человеком и городом как визуальным пространством, определяющим взаимодействие с другими людьми и предоставляющим возможности для реализации собственного личностного потенциала, уникальны в каждом конкретном случае, а с другой — имеют типичные черты, поддающиеся обобщенному описанию и категоризации. Уникальность в данном контексте обусловлена совокупностью объективных визуальных особенностей города (от специфики географического местоположения и ландшафта, конкретных архитектурно-планировочных решений, влияющих на восприятие образа места и т. д., до экономических, политических, информационных условий существования, которые создают предпосылки для развития рекламно-информационной деятельности и т. д.) и их субъективного восприятия каждым конкретным человеком, которое, в свою очередь, непосредственно связано с его возрастом, уровнем культуры и образования, социальным статусом, сферой профессиональных интересов, индивидуальными психологическими особенностями и т. д. Типичность же проявляется в общности реакций глазодвигательного аппарата на те или иные визуальные раздражители (яркость, размер, конфигурация, четкость) [12, с. 57], в присущем человеку чувству когнитивного порядка, которое позволяет эмоционально положительно реагировать на упорядоченность окружающей среды [16, с. 36], а также в том, что человечество гораздо более однородно перед лицом глобальных кризисов, чем перед проблемами локального масштаба. Визуальное загрязнение городов, визуальный шум, визуальная усталость — экологические проблемы современности, не имеющие национальной принадлежности. Они равно сопровождают людей как в восточных, так и в западных странах, как в больших, так и в маленьких городах.

В этих условиях большой визуальный потенциал практически любой составляющей городской среды (естественной и искусственной; предметной и информационной) позволяет рассматривать визуальную коммуникацию как главное средство формирования комфортного пространства городского взаимодействия, а, соответственно, дизайн визуальной среды — как

инструмент создания устойчивых коммуникативных связей между городом и человеком, являющихся источником безопасного существования, эффективного принятия решений и т. д. При этом, с одной стороны, комфорт определяется возможностью решения насущных задач функционального характера (передвижение, жизнеобеспечение, информирование о товарах и услугах и т. д.), с другой — эстетическим удовлетворением от пребывания в городской среде. Но кроме того, в мире, перенасыщенном информацией, комфорт определяется также совокупностью проектных решений в области организации визуальной среды, понижающих уровень информационной перегрузки. Таким образом, комфортная визуальная среда города — это не только среда, соответствующая физиологическим нормам восприятия и обладающая определенной эстетической ценностью, но и безопасная с информационной точки зрения, упрощающая информационное взаимодействие, понятная, доступная, поддерживающая спокойный эмоциональный фон.

В современных условиях основная нагрузка по реализации этих задач ложится, в первую очередь, на графический дизайн. Именно графическому дизайну, по словам В. Ф. Сидоренко, «впрямую работающему со знаками, текстами, типографикой, информацией и трактуемому весь предметный мир как визуальный текст» [10, с. 240], отводится главенствующая роль в формировании современной городской визуальной культуры. Графический дизайн обладает достаточным потенциалом для решения проблем информационного характера посредством использования знакового языка, и в контексте формирования визуальной среды города — это не просто деятельность по организации информации, это работа над формированием информационного измерения городской среды, которое, в определении Т. М. Дридзе, представляет собой «поток знаков и символов, транслируемые в связывающие людей друг с другом коммуникационные сети» [5, с. 24]. Доступность визуальной информации, легкость ее интерпретации, адекватность выбранных проектных решений поставленным информационным задачам — неперемное условие комфортного существования в современном городе. В этом отношении графический дизайн выступает как инструмент поддержки и развития городской информационной инфраструктуры, а визуальные характеристики информационной среды, формируемые средствами графического дизайна, обеспечивают ее жизнеспособность и функциональность.

В экоантропоцентрической парадигме социального развития, обращение к которой представляется актуальным при изучении пространства городской визуальности, взаимодействие человека с визуальной средой представляет собой процесс постоянного формирования и распада информационных связей, что обусловлено самим процессом визуальной коммуникации в конкретном пространственно-временном контексте. Воспроизведение визуальных образов средствами графического дизайна преобразует визуальную среду, создает новые коммуникативные модели, определяющие не только восприятие (пассивная позиция),

но и стратегии поведения человека в городской среде (активная позиция по отношению к окружающему пространству и задачам, которые встают в процессе социальной деятельности). От состояния визуальной среды в этом случае зависит уже не только восприятие образа места, но и возможность продуктивного информационного взаимодействия с ней в сложившихся условиях, а визуальная «замусоренность» пространства, представляющая собой избыточность визуальных образов, их несогласованность с другими составляющими среды, агрессивность по отношению к возможностям зрительного восприятия, воспринимается не только как эстетическая проблема, но и как экологическая проблема организации доступной информационной среды.

В связи с этим встает вопрос влияния визуальных, в том числе графических, образов на восприятие городской среды, определения роли графического дизайна городской среды в процессе информационного взаимодействия, а также формирования критериев оценки качества информационной среды города, созданной средствами графического дизайна.

Проблематика визуального загрязнения городской среды

Визуальное загрязнение городской среды, несмотря на пристальное внимание ученых, остается существенной проблемой во всем мире. Показательно, что во многих странах с развитой городской культурой борьба с «замусориванием» визуального пространства ведется на законодательном уровне. Одним из показательных примеров является знаменитый «Закон о чистом городе» (Сан-Паулу, Бразилия, 2006 г.), инициированный ассоциацией графических дизайнеров, результатом принятия которого стало исключение из правового поля всех крупноформатных рекламных конструкций. Подобные законы были также приняты в Индии, во Франции и других странах мира.

Это закономерно — результаты существующих обширных исследований в области визуального восприятия показывают степень влияния визуальных образов на формирование городского пространства, на самочувствие человека, пребывающего в нем и, как следствие, на его отношение к этому пространству. С этой точки зрения стремление упорядочить городскую визуальную среду является логичным шагом в процессе гуманизации городской среды, создания более комфортных для пребывания городских пространств. Однако в России нормативная база, регулирующая уровень визуального загрязнения городов, фактически отсутствует. В то время как борьба с загрязнением окружающей среды физическими объектами, а также с шумовым загрязнением, отражена в законодательстве (а значит и признана на государственном уровне как проблема, решение которой напрямую связано с формированием благоприятного городского пространства), визуальное загрязнение, несмотря на всю очевидность своего воздействия на человека, по-прежнему остается проблемой, решение которой лежит больше в плоскости ситуативного реагирования, чем централизованных

действий. Отчасти это можно объяснить двойственной природой самого явления.

В общем смысле визуальное загрязнение понимается как ущерб, наносимый окружающей визуальной среде и ее восприятию человеком [14]. В частности же, визуальное загрязнение предстает, с одной стороны, как объекты предметно-пространственной среды: неприятные человеческому взгляду поверхности, представляющие собой гомогенные и агрессивные визуальные поля [12], элементы городской инфраструктуры, вступающие в эстетический конфликт с архитектурной средой и разрушающие целостность восприятия места в локальном контексте. С другой стороны — как объекты среды информационной: неструктурированные сообщения, навязчивые образы, которые, вызывая сильную эмоциональную реакцию, вступают в конфликт с окружающим пространством [15]. Л. А. Громова и Д. А. Колесникова, исследуя вопрос этического регулирования вопросов визуального загрязнения, выделяют именно эти два его проблемных проявления, которые можно определить как пространственно-архитектурное (монотонность архитектуры, избыток острых углов и т. д.) и информационное (непосредственно все аспекты, связанные с избыточностью визуальной информации, превышающие физиологические возможности ее восприятия человеком) [4]. При этом в реалиях настоящего времени, когда информационный характер взаимодействия человека с окружающим миром становится одним из ведущих факторов развития городов, увеличивается не только количество носителей информации, но и усиливается их роль в процессах организации жизни в городе. А также возрастает количество проблем, источником которых становится информатизация (информационная перегрузка, информационная усталость, информационное загрязнение, информационная тревога и т. д. [17]), и которые требуют проектных решений, позволяющих снизить информационное напряжение, возникающее при контакте человека с объектами городской среды.

Формирование экологичной визуальной информационной среды города средствами графического дизайна

Информационная среда города, формируемая средствами графического дизайна, очень разнообразна и в самом широком смысле представляет собой совокупность объектов наружной рекламы (билборды, ситиборды, рекламные экраны, медиафасады, реклама на транспорте и т. д.) и наружной информации (вывески, информационные таблички и т. д., а также навигационные карты, схемы, указатели и т. д.), однако, во всех случаях ее качество обусловлено неразрывностью пространственного (размещение), информационного (содержание), технологического (конструкция и производство) и эстетического (художественное решение) факторов, влияющих на процесс коммуникации.

Таким образом, объекты городской информационной среды, формируемой средствами графического дизайна можно классифицировать в соответствии

с главными признаками, определяющими их визуальное восприятие человеком.

Пространственные признаки позволяют подразделять объекты наружной рекламы и информации на размещаемые: на фасадах, на крышах, в витринах, на транспорте, на остановочных пунктах, на строительных конструкциях, на отдельно стоящих конструкциях разного назначения.

Информационные признаки позволяют разделять социально значимую информацию о товарах и услугах, все виды рекламной информации, ориентирующую в пространстве информацию, культурно-историческую информацию.

Конструктивно-технологические признаки позволяют классифицировать объекты рекламы и информации с точки зрения изготовления и воспроизведения на: полиграфические объекты, объемные конструкции, мультимедийные объекты, объекты, воспроизводимые с помощью проекционных технологий.

Эстетические признаки позволяют выявлять художественные решения и дизайн-приемы, в число которых входят: инфографические, типографические, образные (формальные и изобразительные), а также различные виды синтезированных графических решений.

С точки зрения размещения объектов графического дизайна в пространстве города, их влияние на состояние визуальной среды во многом определяется их функциональной принадлежностью к тому или иному типу городской информации. Так связь объектов наружной рекламы с окружающим пространством зачастую внутренне немотивированна. Более того, сущность рекламы заключается в привлечении внимания к объекту рекламирования, что провоцирует максимальный контраст рекламных сообщений с окружающей городской средой, поэтому неудивительно, что во многих странах приняты законы, направленные против размещения наружной рекламы как деятельности, негативно влияющей на эстетический облик городов. В то же время объекты наружной информации находятся в подчиненном положении по отношению к архитектурному окружению, их пространственные характеристики определяются непосредственной связью с местом размещения. При этом, по словам Семеновой В. В., гармоничные с точки зрения визуального восприятия композиционные решения, связанные с размещением в городском пространстве объектов графической информации, основываются на соблюдении основных законов композиции (целостности, соподчиненности, контрастов, доминанты) [9]. Продуманность и логика визуального пространства в этом случае выступает как противоположность визуальному хаосу и определяется местоположением объектов графической информации в пространстве, их размером, колористикой. Эти нормы обусловлены особенностями визуального восприятия человека, в связи с чем поддаются обобщенному описанию, категоризации и, несмотря на разный культурный и пространственный контекст городов, обладают качеством универсальности.

А. Портелла в своем исследовании, посвященном оценке влияния коммерческих вывесок и рекламы

на восприятие исторического городского ландшафта, утверждает, что существуют как специфические визуальные предпочтения людей в городской среде, так и универсальные, которые являются общими для большинства людей, независимо от страны проживания, профессии и других факторов. Именно они позволяют выявить общие принципы, определяющие чувство визуального удовлетворения от контакта с городской средой [16, с. 30–31]. Человек по своей природе стремится к целостности восприятия, завершенности визуальных образов, именно такую среду он воспринимает как органичную, в противоположность визуальному хаосу и отсутствию порядка, которые вызывают фрустрацию, подавленность, снижение концентрации внимания и проч. Таким образом, с одной стороны, физиологические (изменение диапазона автоматических движений глаза) и психологические (изменение настроения) реакции человека на состояние окружающей визуальной среды продуцируют естественные ограничения, связанные с восприятием окружающего визуального пространства — человек не в состоянии воспринять, переработать и дать адекватную реакцию на зрительные раздражители, которые не соответствуют нормам восприятия. Но в то же время именно эти особенности функционирования систем человеческого организма предполагают и наличие возможностей для организации гармоничной визуальной среды обитания и создания условий жизни в городе, комфортных для разных членов социума, вне зависимости от индивидуальных особенностей их личностного развития, эстетических предпочтений и т. д.

Так, например, принципы Гештальта, в основе которых интуитивное стремление человека к упорядоченности визуального опыта, регулярности и простоте визуальных образов [2], позволяют сформулировать требования к качеству визуального пространства города, а также обозначить круг вопросов, связанных с формированием комфортной визуальной среды. В их число входит и определение пределов допустимой визуальной нагрузки на человека, и формирование системы нормативных показателей, соблюдение которых обеспечивает здоровое функционирование зрительной системы организма, и исследование визуальных характеристик существующих объектов материальной среды с целью организации сомасштабного человеку визуального пространства, и выработка критериев восприятия объектов визуальной среды, основанных на емкости человеческой памяти и внимания.

С точки зрения содержания и наполнения пространства городской визуальности смысловыми кодами, объекты графического дизайна формируют информационное пространство города: они являются ретрансляторами культурных символов, регулируют взаимоотношения между людьми в пространстве города, выражают ценности и нормы, принятые в обществе, задают определенные культурные стандарты и, что особенно важно, формируют информационные связи между городом и человеком в разных коммуникативных ситуациях. В этом случае, формирование визуальной среды и само присутствие в ней объектов

графического дизайна обусловлено уже не только эстетическими потребностями, психо-физиологическими ограничениями, но и необходимостью решать конкретные функциональные задачи, связанные с информационным взаимодействием в заданных условиях. Соответственно, визуальная чистота города как противоположность визуальному загрязнению, понимается не только как сведение к минимуму объектов графической информации и/или их размещение в пространстве в соответствии с определенными условиями, но и как поддержание информационного баланса.

С точки зрения производства, технологические особенности изготовления объектов графического дизайна определяют их специфические характеристики, непосредственно влияющие не только на их локальное восприятие (соответствие выбранного технологического решения конкретным функциональным задачам), но и на состояние городской визуальной среды в целом, т. к. являются значимым фактором трансформации восприятия города. Так, например, световые вывески являются не только объектами информации, но также источниками городского освещения; мультимедийные рекламные конструкции перераспределяют визуальные акценты, что особенно заметно на примере таких городских зон как площади и перекрестки; проекционные носители искажают пространство реальности и т. д.

Наконец, с точки зрения художественного решения, объекты графического дизайна в городской среде играют важную эстетическую роль, при этом адекватность выбранного графического приема не только в целом повышает эстетические характеристики образа места, но и влияет на реализацию информационной функции, т. к. соответствующее поставленным задачам решение, в конечном итоге, формирует пространство эффективной коммуникации.

Заключение

Итак, баланс пространственного, информационного, технологического и эстетического факторов непосредственно влияет на состояние городской визуальной среды, формируемой средствами графического дизайна. Влияние объектов графического дизайна (наружной рекламы и информации) на визуальное восприятие пространства города заключается не только в наполнении предметной среды дополнительными визуальными характеристиками, но и в формировании информационной системы, обеспечивающей устойчивую визуальную коммуникацию. Преодоление проблем визуального загрязнения городской среды лежит в русле комплексного осмысления ее пространственных и информационных характеристик.

Нужно отметить при этом, что хотя определенные шаги по поддержанию равновесия между объектами предметно-пространственной и информационной среды предпринимаются (например, в части административного контроля за размещением наружной рекламы и информации [2]), этих локальных мер не всегда оказывается достаточно для формирования комфортной визуальной среды города, т. е. такой среды, в которой процесс взаимодействия с информацией от первого

визуального импульса до его когнитивной обработки и последующих действий в соответствии с полученным стимулом, протекает в режиме, отвечающем физическим и психологическим возможностям человека по ее восприятию. Также, в соответствии с изложенным выше, вопрос загрязнения окружающей визуальной среды и качества визуального пространства города — это не только вопрос физических параметров и информационных характеристик объектов визуальной среды, удовлетворяющих или, напротив, вступающих в противоречие с заложенными природой способностями к восприятию, это еще и вопрос комплексной визуальной организации значимой городской информации, поддерживающей социальные связи человека и обеспечивающей возможность доступа к необходимой информации в пространственно-временном контексте. Выразительные средства графического дизайна в этом случае используются как инструмент, способствующий удовлетворению текущих информационных запросов, тем самым снижающий напряжение и тревогу, связанную с неопределенностью визуальной среды города.

Поскольку состояние человека напрямую связано с состоянием окружающей городской среды (в широком смысле этого слова), уместно рассматривать все процессы взаимодействия с разными ее составляющими в системной парадигме. В этих обстоятельствах возможность через призму дизайна смотреть на проблемы современных городов, использовать его как инструмент поддержания качества жизни в условиях динамично меняющегося мира, преодолевать с помощью дизайн-решений возникающие проблемы окружающей природной, предметной и информационной среды является шагом к формированию привлекательных для жизни городских пространств.

Источники

1. Постановление Правительства РФ от 30.12.2017 № 1710 «Об утверждении государственной программы Российской Федерации «Обеспечение доступным и комфортным жильем и коммунальными услугами граждан Российской Федерации» // Электронный фонд правовых и нормативно-технических документов. URL: <https://docs.cntd.ru/document/556184998> (дата обращения: 20.03.2023).
2. Постановление Правительства Санкт-Петербурга от 31.01.2017 года № 40 «Об утверждении Правил благоустройства территории Санкт-Петербурга в части, касающейся эстетических регламентов объектов благоустройства и элементов благоустройства» // Электронный фонд правовых и нормативно-технических документов. URL: <https://docs.cntd.ru/document/456040321> (дата обращения: 20.03.2023).
3. Протокол Всероссийского селекторного совещания по вопросам реализации в субъектах Российской Федерации мероприятий приоритетного проекта «Формирование комфортной городской среды» и региональных программ капитального ремонта общего имущества в многоквартирных домах от 13.06.2017 № 410-ППМ-АЧ // Минстрой России. URL: <https://minstroyrf.gov.ru/docs/14658/> (дата обращения: 20.03.2023).

Список литературы

1. *Аванесов С. С.* Визуальная семиотика города: перспектива исследования городских текстов // ПРАЭНМА. Проблемы визуальной семиотики. 2016. Вып. 4 (10). С. 9–22.
2. *Арнхейм Р.* Искусство и визуальное восприятие. М.: Прогресс, 1974. 392 с.
3. *Глазычев В. Л.* Социально-экологическая интерпретация городской среды. М.: Наука, 1984. 180 с.
4. *Громова Л. А., Колесникова Д. А.* Менеджмент XXI века: экономика, общество и образование в условиях новой нормальности: Сборник научных статей по материалам XX Международной научно-практической онлайн конференции, Санкт-Петербург, 24–25 ноября 2021 года. СПб: Российский государственный педагогический университет им. А. И. Герцена, 2022. С. 51–55.
5. *Дридзе Т. М.* Экоантропоцентрическая модель социального познания как путь к преодолению парадигмального кризиса в социологии // Социологические исследования. 2000. № 2. С. 20–28.
6. *Ильин В. Г.* Город как концепт культуры: дис.... д-ра социол. наук. Ростов н/Д, 2004. 331 с.
7. *Коган Л. Б.* Социально-градостроительные основы разработки политики пространственного развития общества // Градостроительство. 2013. № 2 (24). С. 24–28.
8. *Михайлов С. М.* Дизайн современного города: комплексная организация предметно-пространственной среды: теоретико-методологическая концепция: автореф. дис.... д-ра искусствоведения. Москва, 2011. 57 с.
9. *Семенова В. В., Назаров Ю. В.* Визуальное загрязнение городской среды. Проблемы и решения // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник МГХПА. 2020. № 2–1. С. 52–60.
10. *Сидоренко В. Ф.* Эстетика проектного творчества. Смысл и абсурд // Проблемы дизайна 4. М.: Пинакотека, 2007. С. 237–266.
11. *Тулиганова И. В.* Социокультурное пространство современного города: дис.... канд. филос. наук. Саратов, 2009. 166 с.
12. *Филин В. А.* Видеоэкология. Что для глаза хорошо, а что — плохо. М.: Видеоэкология. 2006. 512 с.
13. *Якишин С. В.* Культурно-коммуникационное пространство современного города: идентификация личности: дис.... канд. филос. наук. Н. Новгород, 2013. 202 с.
14. *Naguib M. M.* Visual pollution caused by banners and signage installed on buildings facades. Case study: Alexandria versus Moscow city // International Journal of Scientific & Engineering Research. 2016. Vol. 7. Iss. 8. Pp. 1663–1667.
15. *Nasar J., Hong X.* Visual Preferences in Urban Signscapes. 1999. URL: https://www.researchgate.net/publication/249624307_Visual_Preferences_in_Urban_Signscapes (дата обращения: 20.03.2023).
16. *Portella A.* Evaluating commercial signs in historic streetscapes: the effects of the control of advertising and signage on user's sense of environmental quality: Doctoral thesis. Oxford Brookes University. 2007. URL: <https://discovery.ucl.ac.uk/id/eprint/10817/> (дата обращения: 20.03.2023).
17. *Wurman R. S.* Information Anxiety. New York: Doubleday, 1989. 356 p.

V. E. Ryabinina-Zadernovskaya

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

THE CITY'S VISUAL INFORMATION ENVIRONMENT SYSTEM. THE ECOLOGICAL ASPECT OF DESIGN

Environmental images form the space of urban visibility in which a person lives and acts, however, the concept of «urban visual environment» has no clear definition and includes a wide range of phenomena of human natural and artificial environment from damaged elements of urban infrastructure to objects of outdoor advertising and information. The study updates the concept of urban visual environment, examines the unique and typical features of human interaction with urban visual environment, as well as the issues of its harmonious organisation and overcoming visual pollution by means of graphic design. It concerns the relationship between visual organization of urban environment and information overload. The function of the objects of graphic design in the process of formation of urban visual communication is pointed out. The main channels of visual communication (outdoor advertising, outdoor information) are analysed as a complex system of graphic interaction between the city and the person and the role of this system in the situation of information overload is also evaluated.

Keywords: urban environment, graphic design, visual communication, visual pollution, visual ecology, information overload.

References

1. *Avanesov S. S.* Vizual'naja semiotika goroda: perspektiva issledovanija gorodskih tekstov [Visual semiotics of the city: a perspective for the study of urban texts] // ПРАЭНМА. Problemy vizual'noj semiotiki [Problems of visual semiotics]. 2016. Vyp. 4 (10). pp. 9–22. (in Rus.).
2. *Arnheim R.* *Iskusstvo i vizual'noe vosprijatie* [Art and visual perception]. M.: Progress, 1974. 392 p. (in Rus.).
3. *Glazychev V. L.* *Social'no-jekologicheskaja interpretacija gorodskoj sredy* [Social and ecological interpretation of the urban environment]. M.: Nauka, 1984. 180 p. (in Rus.).
4. *Gromova L. A., Kolesnikova D. A.* *Menedzhment XXI veka: jekonomika, obshhestvo i ob-razovanie v uslovijah novoj normal'nosti: Sbornik nauchnyh statej po materialam XX Mezhdunarodnoj nauchno-prakticheskoj onlajn konferencii* [Management of the XXI century: economy, society and education in the conditions of the new normal: Collection of scientific articles based on the materials of the XX International Scientific and Practical Online Conference]. Sankt-Peterburg, 24–25 nojabrja 2021 goda. SPb: Rossijskij gosudarstvennyj pedagogicheskij uni-versitet im. A. I. Ger-cena, 2022. pp. 51–55. (in Rus.).

5. Dridze T. M. Jekoantropocentricheskaja model' social'nogo poznanija kak put' k pre-odoleniju paradigmat'nogo krizisa v sociologii [Ecoanthropocentric model of social cognition as a way to overcome the paradigmatic crisis in sociology] // *Sociologicheskie issledovanija* [Sociological research]. 2000. № 2. pp. 20–28. (in Rus.).
6. Il'in V. G. Gorod kak koncept kul'tury: dis.... d-ra sociol. nauk [City as a concept of culture: dis....doctor of sociol. sci]. Rostov n/D, 2004. 331 p. (in Rus.).
7. Kogan L. B. Social'no-gradostroitel'nye osnovy razrabotki politiki prostranstvennogo razvitiya obshhestva [Social and urban planning principles for developing the policy of spatial development of society] // *Gradostroitel'stvo* [Urban Planning]. 2013. № 2 (24). pp. 24–28. (in Rus.).
8. Mihajlov S. M. *Dizajn sovremennogo goroda: kompleksnaja organizacija predmetno-prostranstvennoj sredy: teoretiko-metodologicheskaja koncepcija: avtoref. diss.... d-ra iskusstvovedenija* [Design of a modern city: complex organization of a subject-spatial environment: theoretical and methodological concept: abstract. diss.... Doctor of Art History]. Moskva, 2011. 57 p. (in Rus.).
9. Semenova V. V., Nazarov Ju. V. Vizual'noe zagrjaznenie gorodskoj sredy. Problemy i reshenija [Visual pollution of the urban environment. Problems and solutions] // *Dekorativnoe iskusstvo i predmetno-prostranstvennaja sreda. Vestnik MGHPA* [Decorative art and object-spatial environment. Bulletin of MGHPA]. 2020. № 2–1. pp. 52–60. (in Rus.).
10. Sidorenko V. F. Jestetika proektnogo tvorcestva. Smysl i absurd [Aesthetics of design creativity. Meaning and absurdity] // *Problemy dizajna 4* [Problems of design 4]. M.: Pinakoteka, 2007. pp. 237–266. (in Rus.).
11. Tuliganova I. V. *Sociokul'turnoe prostranstvo sovremennogo goroda: dis.... kand. filos. nauk* [Sociocultural space of a modern city: dis....cand. philosopher sci.]. Saratov, 2009. 166 p. (in Rus.).
12. Filin V. A. *Videojekologija. Chto dlja glaza horosho, a chto — ploho* [Video ecology. What is good for the eye and what is bad]. M.: Videojeko-logija. 2006. 512 p. (in Rus.).
13. Jakishin S. V. *Kul'turno-kommunikacionnoe prostranstvo sovremennogo goroda: identifikacija lichnosti: diss.... kand. filos. nauk. N.* [Cultural and communication space of a modern city: personal identification: diss....cand. philosopher sci. n.]. Novgorod, 2013. 202 p. (in Rus.).
14. Naguib M. M. Visual pollution caused by banners and signage installed on buildings facades. Case study: Alexandria versus Moscow city // *International Journal of Scientific & Engineering Research*. 2016. Vol. 7. Iss. 8. Pp. 1663–1667.
15. Nasar J., Hong X. Visual Preferences in Urban Signscapes. 1999. URL: https://www.researchgate.net/publication/249624307_Visual_Preferences_in_Urban_Signscapes (date accessed: 20.03.2023).
16. Portella A. Evaluating commercial signs in historic streetscapes: the effects of the control of advertising and signage on user's sense of environmental quality: Doctoral thesis. Oxford Brookes University. 2007. URL: <https://discovery.ucl.ac.uk/id/eprint/10817/> (date accessed: 20.03.2023).
17. Wurman R. S. *Information Anxiety*. New York: Doubleday, 1989. 356 p.

УДК 7.035.3

DOI 10.46418/2079-8202_2023_2_9

Е. В. Сергеева

Санкт-Петербургский государственный университет промышленных технологий и дизайна
191186 РФ, Санкт-Петербург, Большая Морская, 18.**«СПАСЕНИЕ АПОСТОЛА ПЕТРА НА МОРЕ» В ИКОНОГРАФИЧЕСКОЙ ПРОГРАММЕ РУССКИХ ХРАМОВ XVIII — НАЧАЛА XX ВВ.**

© Е. В. Сергеева, 2023

Впервые изучается сюжет «Спасения Апостола Петра» в контексте иконографических программ русских храмов XVIII — начала XX вв. Отмечается, что данная композиция появляется на стенах церквей во второй половине XVIII столетия, а распространяется во второй половине XIX в. В качестве иконографического источника сначала используется гравюра Ю. Шнорра фон Карольсфельда, а позднее Бернгарда Плокгорста и Генриха Гофманна. «Спасение Апостола Петра» входит в иконографическую программу, как сюжет в евангельском цикле, посвященном чудесам Христа, либо в Деяниях Апостолов Петра и Павла. Замечено, что в некоторых случаях, все сцены в храме интерпретируются, как отрывки из библейских чтений во время богослужения, что свидетельствует об их литургическом прочтении. Тема «Спасения Апостола Петра» особым образом раскрывается в Каноне Андрея Критского, что свидетельствует о его интерпретации, как образе спасения и напоминания о Великом Посте. Делается предположение о том, что авторами подобных иконографических программ были священники с академическим образованием, мыслявшие категориями богослужебных указаний. Вводятся в научный оборот росписи церкви Троицы в Красном-Сумароково Нерехтинского района Костромской области и Троицы в Ивровке Киреевского района Тульской области.

Ключевые слова: иконография, монументальная живопись Христос, Петр, Апостол, Карольсфельд, Плокгорст, Гофманн.

Сюжет «Спасение Апостола Петра на море» в церковной монументальной живописи стал отражением духовной мысли эпохи, которая до сих пор недостаточно изучена. Образ воды, как символ Крещения и чистоты был одним из самых любимых в христианской Церкви. Одной из распространенных тем, помимо «Крещения Господня» стал сюжет «Хождение по водам», который подобно Преображению показал Ученикам Божественную Природу Спасителя.

Различение нюансов смысла между эпизодами «Укрошение бури», «Хождение по водам» и «Чудесный улов» нашло отражение в статье А. В. Пожидаевой [15]. М. А. Венчиков сопоставил росписи храма Святой Екатерины в Салониках с дечанскими фресками [2, с. 284]. С. П. Заиграйкина, анализируя исполнение древних мозаик баптистерия Сан-Джованни ин Фонте в Неаполе (V век), среди других сюжетов лишь упомянула исследуемую сцену [5, с. 264, 269, 270].

И. В. Мишачева, рассматривая образ Святой земли и Генисаретского озера в европейской живописи, изучила сюжет «Хождение по водам» в контексте живописных произведений И. К. Айвазовского, создавшего серию полотен на эту тему [12, с. 56, 57]. О. А. Бойко изучила картину И. К. Айвазовского 1863 г., сделав акцент на приоритете внешних эффектов для художника над смыслом евангельского повествования. Его отношение совершенно изменилось при создании полотна 1873 г. [1, с. 17, 18.] Е. М. Кишкинова и Н. В. Сотникова отметили, что сцена «Хождение по водам», была изображена на стенах церкви Успения хутора Недвиговка [9].

В ходе предыдущего исследования было установлено, что композиция «Спасение Апостола Петра на море» являлась фрагментом сцены «Хождение

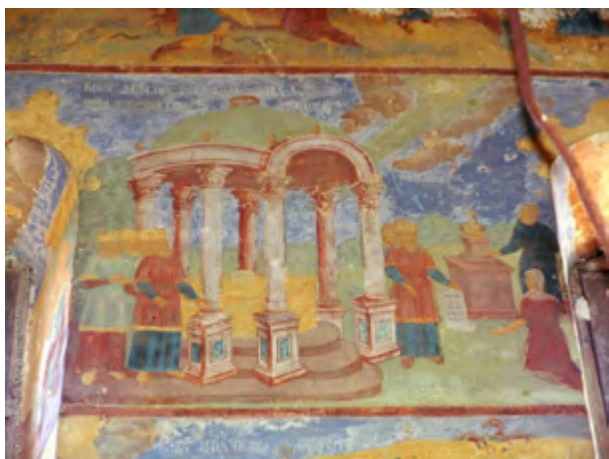
по водам», где изначально помимо Спасителя и Петра, полноправными участниками события были другие Апостолы. Но приблизительно с середины XIX столетия в Германии, как в Южной католической, так и в Северной протестантской, происходит трансформация иконографии, где Ученики Христа и корабль становятся изображениями второго плана, либо вовсе исчезают. Концентрация внимания на фигурах Христа и Петра создает глубинный психологизм, как символ личного подвига веры и преодоления сомнения. Предположительно, популяризация двухфигурной иконографии в России началась с росписи Исаакиевского собора, где немецкий вариант был изображен Н. М. Алексеевым на аттике в юго-восточной части храма [22, с. 80, 81].

Таким образом тема «Спасение Апостола Петра на море» в русской церковной стенописи не нашла своего отражения в отечественной науке. Целью данного исследования является изучение бытования сюжета «Спасение Апостола Петра на море» в русских провинциальных росписях середины XIX — начала XX столетия. Для этого необходимо выявить храмы с изображением сюжета, определить иконографический прототип, а также смысловой аспект сцены в иконографической программе храма.

Самая ранняя композиция на тему «Спасения Апостола Петра» была выявлена на южной стене четверика Троицкой церкви (1766 г.) в Красном-Сумароково Нерехтинского района Костромской области (Ил. 1). Росписи были созданы в 1768 г. братьями Иваном и Лукой Носковыми. Живопись основного объема храма традиционно располагается ярусами. В двух верхних из них представлены сцены Ветхого Завета — деяния праотцов от Грехопадения до смерти Омана



Ил. 1. Иван и Лука Носковы. Спасение Апостола Петра на море. 1768 г. Роспись южной стены четверика церкви Троицы в Красном Сумароково. Фото Бескокотов Ю.



Ил. 2. Иван и Лука Носковы. Книга Притчей царя Соломона, сына Давидова. 1768 г. Роспись южной стены четверика церкви Троицы в Красном Сумароково. Фото Бескокотов Ю.



Ил. 3. Северная стена церкви Покрова в Озерьяево Вышневолоцкого района Тверской области. Роспись 1868 г. Фото Дылевский А. Е.

и деяния пророков [13, с. 227]. В трех нижних ярусах изображен евангельский цикл, который на южной сте-

не начинается со сцены «Спасение Апостола Петра», продолжаемый сюжетами «Христос в доме Марфы и Марии», «Притча о неразумном богаче» и «Притча о блудном сыне». Особенность данного храма в том, что вместо традиционного названия каждого сюжета, написано наименование книги, в где он находится, дополненное буквенным обозначением глав (Ил. 2).

В сцене «Спасения Петра» фигуры Христа и спасаемого Ученика смещены вправо от композиционного центра, занятого лодкой с тремя Апостолами, один из которых держит сеть. Таким образом, сюжет «Спасения» сливается с темой «Чудесного улова», повествовавшей о явлении воскресшего Христа [15]. На фреске, где Спаситель и Апостол обращены к друг другу, Иисус крепко держит Петра за запястье. В зеркальном отражении эту иконографию можно увидеть в мозаике 1183–1189 гг. Монреальского собора или на полотне Алессандро Аллори «Святой Петр, идущий по воде», созданном около 1595 г. (Алессандро Аллори. Святой Петр, идущий по воде. ок. 1595 г. медь, масло, Галерея Уффици, Флоренция, инв. 1890). В прямом изображении эта схема была осуществлена во фреске «Хождение по водам», изображенной Андреа Бонайути 1360 гг. на своде церкви Санта Мария Новелла во Флоренции, или в произведении Франсуа Буше «Святой Петр, приглашенный ходить по воде» 1766 г. в Кафедральном соборе Сан-Луи в Версале.

Во второй половине XIX столетия сцена «Спасение Апостола Петра от потопления» с неизвестного оригинала была представлена на северной стене храма Покрова Богородицы в Озерьяево Вышневолоцкого района Тверской области (Ил. 3), расписанного в 1868 г. С другой стороны, изображено «Изгнание торгующих из храма» с гравюры Филиппа Андреаса Килиана. Две композиции разделены атрибутами Ветхого Завета. На противоположной стене второй ярус был оформлен сценами «Отрок Иисус в храме» и «Умножение хлебов» [20, с. 681, 682] с гравюры Ж. Готье с атрибутами Нового Завета между ними. Необходимо отметить деталь: все надписи не отражают сюжет, а поясняют, к какому зачалу в богослужебных чтениях он относится (Ил. 4).

Одним из излюбленных образцов со второй половины XIX столетия стала «Библия в картинах» Ю. Шнорра фон Карольсфельда (1860 г.). Мастер внес особую эмоциональность в прочтение сцены, подробно отразив евангельское повествование, сообщая драматическому сюжету дополнительную динамику. В церкви Петра и Павла в Лыткарино (Петровском), предположительно расписанной в 1860 — х гг., когда в крипте храма была устроена усыпальница для князя А. И. Чернышева [7], сюжет «Спасение Апостола Петра» с оригинала Шнорра фон Карольсфельда расположен на своде в трапезной храма. Все ее сцены посвящены деяниям Апостолов, во имя которых названа церковь. Композиции вписаны в раму сложной формы и окружены богато декорированными орнаментальными росписями в технике гризайль.

На распалубках крестового свода изображены: с востока — «Сошествие Святого Духа на Апостолов»,

с запада — «Проповедь Апостола Павла в Ареопаге», с севера — «Спасение Апостола Петра» (Ил. 5), с юга — «Обращение Савла». Автор иконографической программы стремился к противопоставлению сцен, создавая единый повествовательный смысл: уверение Апостола Петра и уверение Савла во всемогуществе Божиим, что ведет их к исповеданию Христа; рождение Церкви от Святого Духа, где присутствовал Петр и проповедь среди язычников, в которой прославился Павел, то есть распространение христианства по всему миру. Соответственно, и сюжет «Спасение Апостола Петра на море» органично входил в повествование о Деяниях Первоверховных Апостолов.

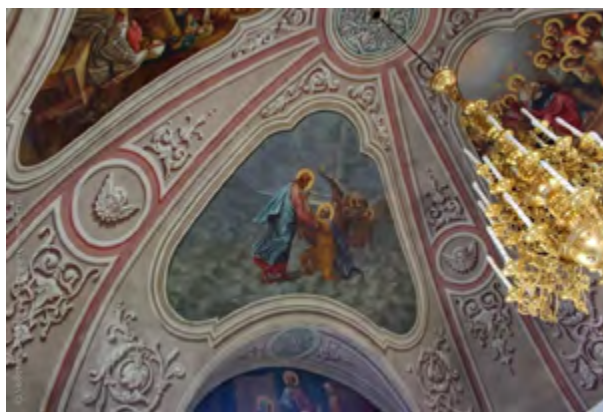
Церковь Петра и Павла при Большой Мануфактуре в Ярославле построена в 1744 г. Своды нижнего храма во имя Симеона и Анны опираются на столпы, делящие помещение на три нефа, разделенные в свою очередь на четыре компартимента. Архитектурное решение обусловило характер живописного убранства храма, расписанного в 1886 г. художником И. Е. Дьяконовым и учителем рисования П. А. Костровым [19, с. 511]. Надо отметить, что в подавляющем большинстве в качестве образца для сюжетов в храме была использована «Библия в картинах» Ю. Шнорра фон Карольсфельда, кроме центрального нефа, во втором компартименте, где был развернут пасхальный цикл с оригиналов Б. Плокгорста «Воскресение» (с картины 1867 г.), «Христос и два ученика на пути в Эммаус» (1874 г.) [30, S. 288, I № 23] и А. А. Иванова «Явление Христа Марии Магдалине после воскресения» 1835 г.

Восточный компартимент северного придела церкви украшен фигурами «Спаса на престоле с предстоящими Богородицею и Иоанном Предтечей» [26, с. 126–127]. Образ «Спасение Апостола Петра» с гравюры Ю. Шнорра фон Карольсфельда помещен в третьем компартименте северного придела во имя Саввы Сторожевского. Композиция «Спасение Петра» граничит с сюжетом «Исцеление расслабленного» с севера и «Исцелением слепорожденного» с юга, на восточном лотке изображено «Воскрешение Лазаря» [26, с. 126–127]. Само название сцен свидетельствует о том, что третий компартимент северного придела во имя Саввы Сторожевского был посвящен чудесам Христа, утверждавшим Божественность Его Природы и сюжет «Спасение Апостола Петра на море» был зримым свидетельством всемогущества Иисуса.

Кроме прямой копии с гравюры, иконописцы могли использовать зеркальной изображение. Примером этого может служить сцена «Спасение Апостола Петра», помещенная в восточный люнет северного придела Петра и Павла в трапезной Троицкого собора г. Подольска, расписанного в 1898 г. [6] Автор иконографической программы посвятил придел деяниям Апостолов Петра и Павла. В первом компартименте придела на своде изображено «Паси Агнцы моя» — сюжет события, произошедшего во время явления воскресшего Христа Апостолам на море Тивериадском, как особом избрании Апостола. «Спасение Петра» — призвание его к подвигу веры сопоставляется с избранием Апостола стать пастырем словесного стада.



Ил. 4. Умножение хлебов с оригинала Ж. Готье. 1868 г. Роспись церкви Покрова в Озеряево Вышневолоцкого района Тверской области. Фото Смирнов И.



Ил. 5. Спасение Апостола Петра на море с гравюры Ю. Шнорра фон Карольсфельда. 1860 — е гг. роспись трапезной церкви Петра и Павла в Петровском (Лыткарино) под Москвой. Фото Чеботарь А. М.

В центральном компартименте, посвященном Апостолу Павлу, в люнете изображено «Проповедь Апостола Павла в Листре», а на своде «Обращение Савла». На своде западного компартимента помещено «Послание Семи Церквям», соседствующее с «Изведением Петра из темницы» в люнете и «Крещением Христа» на западной стене. Практически все композиции придела, за исключением последних двух были заимствованы у Шнорра фон Карольсфельда. Рассмотрев сцены «Спасение Апостола Петра на море» с гравюры Ю. Шнорра фон Карольсфельда в контексте иконографических программ различных храмов, можно утверждать, что сюжет входил в евангельский цикл, отражая понимание о всемогуществе Христа, повелевающего стихиями и побеждающего законы природы и призвание к подвигу веры Апостола Петра.

Одними из самых значимых иконографических образцов для церковной монументальной живописи конца XIX — начала XX вв. стали произведения Бернгарда Плокгорста. Художник создал два полотна, посвященных теме спасения Апостола Петра. Это алтарная картина «Спаси меня!», созданная в 1883 г. для церкви Троицы в Ганновере [29, S. 155] [3, с. 197]



Ил. 6. Спасение Апостола Петра на море. Конец XIX в. Роспись четверика церкви Троицы Живоначальной в Ивровке Киреевского района Тульской области. Фото Печка А.



Ил. 7. Спасение Апостола Петра на море с оригинала Плокгорста. ок. 1902 г. Роспись люнета западной стены придела Апостолов Петра и Павла в церкви Илии Пророка Обыденного в Обыденном переулке в Москве. Фото Чеботарь А. М.

[4, с. 24] и одноименное произведение 1899 г., экспонировавшееся на Большой Берлинской выставке [31, S. 52, № 844]. Русские иконописцы для оформления храмов использовали раннее произведение.

Композиция «Спасение Апостола Петра на море» изображена на втором ярусе в простенке окон северной стены церкви Троицы в Ивровке Киреевского района Тульской области (Ил. 6), построенной в 1885 г. [10, с. 102–103] Росписи в позднем академическом стиле, можно датировать периодом конца 1890 — х гг., поскольку в основании барабана купола помещена композиция «Преддверие рая» с оригинала В. М. Васнецова из Владимирского собора в Киеве, освященного в 1896 г. О том, что все росписи храма Троицы были созданы одновременно на рубеже веков, свидетельству-

ет единый холодноватый пастельный колорит всего интерьера с голубыми, розовыми, светло-зелеными и охристыми цветами.

На стенах живопись располагается в три яруса. Основной иконографической программой храма стали композиции на третьем ярусе, расположенные в люнетах и посвященные Страстям Христовым. Роспись люнета восточной стены утрачена. Частично сохранилась живопись люнета северной стены, где изображен Спаситель перед крестом, на котором Он будет распят. На люнете южной стены написано «Поругание Христа», западной — «Христос перед Пилатом» с картины М. Мукачи 1881 г.

На втором ярусе, в простенках окон северной стены помещены «Исцеление расслабленного у Овчей купели» и «Спасение Апостола Петра на море» — чудеса Христа, связанные с водой. На втором ярусе южной стены изображены «Христос и самарянка у колодца» и «Христос у Марии и Марфы» с произведений Б. Плокгорста. На первый взгляд сюжеты не связаны между собой. Между тем, в первом сюжете речь идет о слушании слов Благовестия, а во втором — проповеди Евангелия среди народов, которая упраздняет ветхозаветные жертвы и поклонение Богу только в Иерусалимском храме, а также живой воде, пьющие которую не будут жаждать во век. Однако, подбор всех сюжетов второго яруса в целом не отражает прямой и прозрачной логики евангельского цикла, как в других храмах.

Церковь Успения в Жердево Новосильского района Орловской области была построена в 1891 г., поэтому живописное оформление храма можно датировать этим периодом [18, с. 551]. Роспись Алтаря раскрывает тему Страстей Христа, их литургический аспект [23, с. 79]. Живопись купола и люнета северной стены утрачена. В люнете южной стены помещена копия с картины А. А. Иванова «Явление Христа народу». Нижний ярус храма украшен отдельными изображениями святых. Сюжет «Спасение Апостола Петра на море» изображен с северной стороны на западной стене четверика. С южной ему соответствует «Явление Христа Марии Магдалине» (Не прикасайся ко Мне) с картины Б. Плокгорста 1866 г., раскрывающий тему Воскресения Христова. Над ними в люнете расположено «Успение Богоматери», которое служит образом всеобщего воскресения [11] и завершением богослужебного года. Сюжеты «Успение» и «Явление Христа Марии Магдалине» связаны темой Воскресения, а сцена «Спасения Апостола Петра» выбивается из общего контекста стены.

Роспись южного придела Петра и Павла церкви Илии пророка в Обыденном переулке в Москве создана в 1902 г. к 200-летию каменного храма [24, с. 287]. Живопись придела посвящена деяниям Апостолов. На коробовом своде представлены сцены: в восточной части «Сошествие Святого Духа на Апостолов», которому соответствует «Изведение Апостола Петра из темницы» на южном склоне, в западной части свода — «Укрощение бури на море Тивериадском» и «Обращение Савла» на падуге. Напротив образа

Апостола Петра в медальоне на южной падаге представлено изображение Апостола Павла. В люнете западной стены изображено «Спасение Апостола Петра на море» (Ил. 7).

Тематически располагая сюжеты, иконописцы добились нарастания динамики и напряжения к западной стене. Статичные композиции «Сошествие Святого Духа» и «Изведение Апостола Петра из темницы» сменяются динамичными, построенными по диагонали сюжетами «Укрощение бури» и «Обращение Савла». Согласно этой логике, «Спасение Апостола Петра» должно было бы нести тот же заряд, но произведение позднего академика Плокгорста, композиционно следующее вертикалям — формату полотна и фигуре Спасителя, скорее соответствует предалтарным статичным «Сошествию Святого Духа» и «Изведению Петра из темницы».

Церковь Илии Пророка в Рыченках Перемышльского района Калужской области была выстроена на средства помещика А. И. Пушкина в 1904 г. [27] Ее живописное оформление было создано в это же время. «Спасение Апостола Петра на море» изображено в люнете стены южного придела четверика (Ил. 8). На своде представлен «Господь Вседержитель». Восточная стена посвящена «Вознесению», а западная — «Благословиению детей». Здесь раскрывается тема веры — сомнения тонущего Апостола, и дети, которые готовы безоговорочно верить Богу. Вознесение на восточной стене — символ ожидания Второго Пришествия. На своде придела Вседержитель с раскрытым Евангелием предстает, как Судия.

С противоположной стороны в люнете северного придела изображено «Явление Христа Марии Магдалине» с оригинала Плокгорста. Западная стена украшена сюжетом «Жены мироносицы у Гроба Господня» с оригинала этого же художника. Ему соответствует с востока «Успение Богоматери». В данном случае звучит тема Воскресения Христа и всеобщего Воскресения человечества. Здесь, как и в церкви Успения в Жердево снова происходит сопоставление «Явления Христа Марии Магдалине» и «Спасение Апостола Петра на море», более того, снова использованы в качестве прототипов произведения Плокгорста. В этом случае «диалог» сюжетов происходит не в локальном месте, западной стене четверика, а протянут через весь храм.

Редким иконографическим образцом для русской монументальной живописи рубежа веков стал опубликованный рисунок Генриха Гофманна «Петр в море» из серии «Мир Вам» 1898 г. [28, S. 261] Он послужил прототипом для композиции в притворе нижнего храма Петра и Павла в Успенском соборе Крутицкого подворья (Ил. 9), расписанном на рубеже XIX–XX вв. [14] В люнете противоположной стены изображена сцена «Прозрение Апостола Павла после крещения». Здесь показано чудо обращения Апостолов, увидевших не только всемогущество Христа, но получивших особое призвание.

В большинстве рассмотренных случаях изображения сюжета «Спасения Апостола Петра на море», сцена входит либо в евангельский цикл чудес Христа, либо



Ил. 8. Иисус Христос спасает утопающего Апостола Петра. Ок. 1904 г. Роспись люнета южного придела четверика церкви Илии Пророка в Рыченках Перемышльского района Калужской области. Фото Кирпичников В. В.



Ил. 9. Спасение Апостола Петра на море с рисунка Г. Гофманна. Рубеж XIX–XX вв. Притвор нижней церкви Петра и Павла в Успенском соборе Крутицкого Подворья в Москве. Фото Чеботарь А. М.

посвящена Деяниям Петра и Павла, когда представлена в храме или приделе во имя Апостолов. Но в некоторых случаях, значение изображения выходит за рамки такого прочтения. Не случайно в храмах Троицы в Красном-Сумароково и Покрова в Озеряево все сюжеты подписаны так, как будто являются иллюстрациями к ветхозаветным паремийным или евангельским чтениям в течении богослужебного года. Подбор сюжетов

в церкви Троицы в Ивровке также не вписывается в логику евангельского цикла, равно, как неявная взаимосвязь сюжета «Спасения Апостола Петра» и «Явления Христа Марии Магдалине» в Успенской церкви в Жердево или Илии Пророка в Рыченках, свидетельствующие о богослужебной взаимосвязи.

Память Апостола Петра особо чтится дважды в год — на праздник «Святых славных и всехвалных и первоверховных апостол Петра и Павла» 29 / 12 июля и «Поклонение честных вериг святого и всехвалнаго апостола Петра» 16 / 29 января. Но «Спасение Апостола Петра от потопления» в обеих службах лишь эпизод, краткий мотив. На службе Петру и Павлу, в каноне молящийся обращается ко Христу, спасаемому ходящего по водам Петра, чтобы и его Господь спас от напастей (Канон иной, Песнь 4, тр. 3) [21]. На службе «Поклонению веригам» в конечной молитве звучит прямое обращение к Апостолу, спасенному от потопления Учителем (Канон, Песнь 1, тр. 3) [16].

Если обратиться к евангельскому чтению, совершаемому на Литургии, то отрывок со спасением Петра читается в девятое воскресенье по Пятидесятнице [25], которое приходится на период с начала по конец августа. При этом никаких праздников с особой памятью Апостола в этот момент не существует. Следовательно, этот образ может отражаться в каком-то ином богослужении. Тема «Спасения Петра на море» рефреном звучит в читаемом в первые четыре дня Великого Поста Великом Каноне Андрея Критского (Понедельник, Песнь 2, тропарь 5; Среда, Песнь 6, тропарь 3; Четверг, Песнь 2, тропарь) [8, с. 19, 104, 121]. Помимо Великого Канона, упоминание о спасении Апостола Петра содержится в Псалтири, в молитвах по 15 Кафизме [17, с. 210]. Следовательно, сюжет «Спасения Апостола Петра» является в православной богослужебной практике по преимуществу великопостным и одним их самых ярких образов спасения.

Подводя итог, следует признать, что сцена «Спасение Апостола Петра от потопления» в церковной монументальной живописи появляется во второй половине XVIII столетия, а распространение получает уже во второй половине XIX в., когда в обиход иконописцев проникает в качестве иконографического образца «Библия в картинах» Ю. Шнорра фон Карольсфельда, изданная в 1860 г. Другим популярным прототипом становится произведение Б. Плокгорста «Спаси меня!» 1883 г. В качестве редкого образца можно встретить опубликованный рисунок Г. Гофманна «Петр в море» 1898 г. Композиция входит в евангельский или апостольский цикл, но помимо этого, существуют храмы, где библейские сюжеты представляются не только в своем повествовательном, но и богослужебном значении, как евангельские или паремийные чтения в течении всего богослужебного года. Наиболее часто образ спасаемого Апостола Петра употребляется в Великом каноне Андрея Критского, что могло служить помещению этого сюжета в иконографическую программу храма в качестве призывания к подвигу веры, уверенности во всемогуществе Христа и напоминании о Великом Посте. С другой стороны, это характеризует автора

иконографической программы, досконально знакомого с библейскими чтениями во время богослужения, мыслящего категориями богослужебных указаний и каждый день их озвучивающего в стенах храма, то есть священника, выпускника Духовной Академии.

Список литературы

1. Бойко О. А. Христианские мотивы в творчестве И. К. Айвазовского // *Abyss* (Вопросы философии, политологии и социальной антропологии). 2018. № 1 (3). С. 12–20.
2. Венищikov М. Цикл «Чудес и Деяний» в росписи храма Святой Екатерины в Салониках // *Искусствознание*. 2013. № 3–4. С. 276–299.
3. Живописное обозрение: Илл. журн. путешествий, открытий, исследований, изобретений и проч. Т. 1. № 1. 26. (1 января — 25 июня.). 1889 (LIV). № 9. СПб.: С. Е. Добродедев, 1889. 281с.
4. Живописное обозрение: Илл. журн. путешествий, открытий, исследований, изобретений и проч. Т. 2. № 27–52. (7 июля — 29 дек.). 1896 (LXI). № 28. СПб.: С. Е. Добродедев, 1896. 310 с.
5. Заиграйкина С. Мозаики баптистерия Сан-Джованни ин Фонте в Неаполе (V век). Стиль и атрибуция // *Искусствознание*. 2013. № 3–4. С. 262–275.
6. История Троицкого собора // Троицкий собор г. Подольска URL: <http://podolsk-sobor.ru/content/istoriya-troickogo-sobora> (дата обращения 26.03.23).
7. История — Храм Петра и Павла в Лыткарино // Подольская епархия Русской Православной Церкви. Люберецкое благочиние. Храм Петра и Павла в Лыткарино URL: <https://hram-lytkarino.ru/istoriya> (дата обращения 25.03.2023).
8. Канон Великий: творение святого Андрея Критского Иерусалимского, чтмый в первую неделю поста. Славянский текст с переводом / сост. и пер. Н. Кедров. изд. 2. М.: Типография Вильде, 1915. 144 с.
9. Кишкинова Е. М., Сотникова Н. В. Система монументальной живописи ратной церкви станицы Старочеркасской в контексте стилевых аналогов // *Научный альманах*. 2018. N 5. 3 (43). С. 181–186.
10. Малицкий П. И. Приходы и церкви Тульской епархии. Тула, 1895. II, 781, XLIII с.
11. Малков П. Успение Пресвятой Богородицы. История и смысл праздника // *Русская народная линия. Православие. Самодержавие. Народность* URL: https://ruskline.ru/analitika/2013/08/27/uspение_presvyatoy_bogorodicy (дата обращения 28.03.2023).
12. Мишачева И. В. Генисаретское озеро в Европейской живописи нового времени: грани образа // *Святая земля в славяно-русской традиции: Сборник статей по материалам VIII круглого стола*, Москва, 22 мая 2018 года. М.: Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение высшего образования «Российский государственный университет имени А. Н. Косыгина (Технологии. Дизайн. Искусство)», 2019. С. 43–65.
13. Исаева Н. Н., Рудченко В. М., Смирнов Г. К., Шеболева Е. Г. Памятники архитектуры Костромской области. Каталог. Выпуск XI. Нерехта. Нерехтинский район. Кострома, 2008. 311 с.
14. Подворье в XVIII — начале XX века // *Крутицкое Патриаршее Подворье* URL: <https://krutitsy.moscow/podvorye-v-xviii-nachale-xx-veka> (дата обращения 31.03.2023).
15. Пожидаева А. Чудеса Иисуса Христа // *Иконография Нового Завета*. URL: <https://magisteria.ru/new-testament-ikonography/miracles> (дата обращения 31.03.2023).

16. Поклонение честных вериг святого и всехвального апостола Петра // Минея. Январь 16 день URL: https://azbyka.ru/otechnik/Pravoslavnoe_Bogosluzhenie/mineja-janvar/16 (дата обращения 31.03.2023).
17. Православный молитвослов и псалтирь. М.: Московская Патриархия, 1988. 256 с.
18. Приходы и церкви Тульской епархии: извлечение из церковно-приходских летописей. Тула, 1895. Тип. Соколова и Фортунатова, 1895. П, 781, XLIII с.
19. Рутман Т. А. Храмы и святые Ярославля. Ярославль: Александр Рутман, 2008. 680 с.
20. Свод памятников архитектуры и монументального искусства России. Тверская область. Ч. 3 / Гос. ин-т искусствознания М-ва культуры РФ. Отв. ред. Г. К. Смирнов. М.: Индрик, 2013. 752 с.
21. Святых славных и всехвальных и первоверховных апостол Петра и Павла // Минея. Июнь в 29 день URL: https://azbyka.ru/otechnik/Pravoslavnoe_Bogosluzhenie/mineja-iyun/29 (дата обращения 31.03.2023).
22. Сергеева Е. В. К вопросу об иконографии сюжета «спасение апостола Петра на море» в немецком религиозном искусстве XIX в. // Вестник Санкт-Петербургского государственного университета технологии и дизайна. Серия 2. Искусствоведение. Филологические науки. 2022. № 2. С. 78–87.
23. Сергеева Е. В. «Моление о чаше» в иконографической программе русских храмов XIX — начала XX вв. // Отечественное искусство конца XIX — начала XXI вв. в диалоге эпох: идеи, стили, мастера. Материалы науч.-практ. конф., 29 сентября 2022 г.: сб. науч. ст. / ФГБОУ ВО «Санкт-Петербургская государственная художественно-промышленная академия имени А. Л. Штиглица»; науч. ред. и состав. А. В. Карпов, Н. Н. Мутья. СПб.: СПГХПА им. А. Л. Штиглица, 2022. 383 с. С. 72–85.
24. Сорок сороков: краткая иллюстрированная история всех московских храмов: в 4 т. Т. 2: Москва в границах Садового кольца: Китай-город, Белый город, Земляной город, Замоскворечье / собр. П. Паламарчук; фот. П. Паламарчука, А. Демченко. М.: АО «Книга и бизнес», 1994. 645 с.
25. Указатель Евангельских и Апостольских чтений на каждый день года URL: <https://azbyka.ru/days/p-ukazatel-evangeljskih-i-apostolskih-chtenij-na-kazhdyj-den-goda> (дата обращения 31.03.2023).
26. Юрьева Т. В., Курзенков Р. А. Живописное убранство храма Петра и Павла в Ярославле // Храм Петра и Павла при Ярославской Большой мануфактуре в контексте истории России и Ярославского края: материалы научной конференции [3–4 июня 2019 г.] / науч. ред. д-р истор. наук, профессор Ю. Ю. Иерусалимский; отв. ред. настоятель храма Петра и Павла г. Ярославля Архимандрит Антоний (Бабурин). Ярославль: РИО ЯГПУ, 2019. 179 с. С. 123–132.
27. Шатохин А. В. Церковь Илии Пророка в Рычёнках. Учетная карточка // Храмы России. URL: <http://temples.ru/card.php?ID=16728> (дата обращения 29.03.23).
28. 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.
29. Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart: Bd. 1–37. Bd 27./ Unter Mitwirkung von 300 Fachgelehrten des in- und Auslandes Hrsg. von Dr. Ulrich Thieme und Dr. Felix Becker. Leipzig: E. A. Seemann, 1933. 588 p.
30. Boeticher, Friedrich von. Malerwerke des Neunzehnten Jahrhunderts. Beitrag zur Kunstgeschichte. (Erste Hälfte Bogen 1–32) Bd. in 4. Bd. 2/ Friedrich Boeticher. Dresden: Fr. Boeticher, 1898. 1067 p.
31. Große Berliner Kunst-Ausstellung 1899. Dritter Auflage. / Preußische Akademie der Künste zu Berlin. Berlin: Verlag von Rud. Schuster, 1899. 181 p.

E. V. Sergeeva

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

«SALVATION OF THE APOSTLE PETER AT THE SEA» IN THE ICONOGRAPHIC PROGRAM OF RUSSIAN CHURCHES OF THE XVIII — BEGINNING OF THE XX CENTURIES

For the first time, the plot of the «Salvation of the Apostle Peter» is studied in the context of the iconographic programs of Russian churches of the 18th — early 20th centuries. It is noted that this composition appears on the walls of churches in the second half of the 18th century, and spreads in the second half of the 19th century. An engraving by J. Schnorr von Carolsfeld, and later by Bernhard Plockhorst and Heinrich Hofmann, is used as an iconographic source. «The Salvation of the Apostle Peter» is included in the iconographic program, as a plot in the gospel cycle dedicated to the miracles of Christ, or in the Acts of the Apostles Peter and Paul. It has been noticed that in some cases, all the scenes in the temple are interpreted as excerpts from biblical readings during the service, which indicates their liturgical reading. The theme of «Salvation of the Apostle Peter» is revealed in a special way in the Canon of St. Andrew of Crete, which testifies to its interpretation as an image of salvation and a reminder of Great Lent. An assumption is made that the authors of such iconographic programs were priests with an academic education, who thought in terms of liturgical instructions. The murals of the Church of the Trinity in Krasnoy-Sumarokov, Nerekhtinsky District, Kostroma Region, and the Trinity Church in Ivrovka, Kireevsky District, Tula Region, are being introduced into scientific circulation.

Keywords: iconography, monumental painting, Christ, Peter, Apostle, Carolsfeld, Plockhorst, Hoffmann.

References:

1. Bojko O. A. Hristianskie motivy v tvorčestve I. K. Ajvazovskogo [Christian motives in the work of I. K. Aivazovsky] // *Abyss (Voprosy filosofii, politologii i social'noj antropologii)* [Abyss (Issues of Philosophy, Political Science and Social Anthropology)]. 2018. No. 1 (3). pp. 12–20. (in Rus.).
2. Venšikov M. Cikl «Čudes i Deānij» v rospisi hrama Svātoji Ekateriny v Salonikah [The cycle of «Miracles and Acts»

- in the painting of the church of St. Catherine in Thessaloniki] // *Iskusstvoznanie* [Art History] 2013. No. 3–4. pp. 276–299. (in Rus.).
3. *Živopisnoe obozrenie: Ill. žurn. putešestvij, otkrytij, issledovanij, izobretenij i proč.* [Picturesque review: Ill. magazine travel, discoveries, research, inventions, etc.] V. 1. No. 1. 26. (January 1 — June 25.). 1889 (LIV). No. 9. St. Petersburg: S. E. Dobrodeev, 1889. 281 p. (in Rus.).
 4. *Živopisnoe obozrenie: Ill. žurn. putešestvij, otkrytij, issledovanij, izobretenij i proč.* [Picturesque review: Ill. magazine travel, discoveries, research, inventions, etc.] V. 2. No. 27–52. (July 7 — December 29). 1896 (LXI). No. 28. St. Petersburg: S. E. Dobrodeev, 1896. 310 p. (in Rus.).
 5. Zaigrajkina S. Mozaiki baptisteriâ San-Džovanni in Fonte v Neapole (V vek). Stil' i atribuciâ [Mosaics of the Baptistry of San Giovanni in Fonte in Naples (V th century). Style and attribution] // *Iskusstvoznanie*. 2013. No 3–4. pp. 262–275. (in Rus.).
 6. Istorîâ Troickogo sobora [History of the Trinity Cathedral] // *Troickij sobor g. Podol'ska: [Trinity Cathedral of Podolsk]*. URL: <https://hram-lytkarino.ru/история> (date accessed: 25.03.2023). (in Rus.).
 7. Istorîâ — Hram Petra i Pavla v Lytkarino [History — Church of Peter and Paul in Lytkarino] // *Podol'skaâ eparhiâ Russkoj Pravoslavnoj Cerkvi. Lûbereckoe blagočinie. Hram Petra i Pavla v Lytkarino* [Podolsk diocese of the Russian Orthodox Church. Lyubertsy deanery. Church of Peter and Paul in Lytkarino]. URL: <https://hram-lytkarino.ru/история> (date accessed: 25.03.2023). (in Rus.).
 8. *Kanon Velikij: tvorenie svâtogo Andreâ Kritskogo Ierusalimskogo, čtomj v pervuû nedelû posta* [The Great Canon: the creation of St. Andrew of Crete of Jerusalem, which was washed during the first week of Lent] Slavic text with translation / comp. and trans. N. Kedrov. ed. 2. M.: Typography Vilde, 1915. 144 p. (in Rus.).
 9. Kiškinova E. M., Sotnikova N. V. Sistema monumental'noj živopisi ratnoj cerkvi stanicy Staročerkasskoj v kontekste stilevyh analogov [The system of monumental painting of the military church of the village of Starocherkasskaya in the context of stylistic analogues] // *Naučnyj al'manah* [Scientific Almanac]. 2018 No. 5–3 (43). pp. 181–186. (in Rus.).
 10. Malickij P. I. *Prihody i cerkvi Tul'skoj eparhii* [Parishes and churches of the Tula diocese]. Tula, 1895. II, 781, XLIII p. (in Rus.).
 11. Malkov P. Uspenie Presvâtoj Bogorodicy. Istorîâ i smysl prazdnika [The Assumption of the Blessed Virgin Mary. The history and meaning of the holiday] // *Russkaâ narodnaâ liniâ. Pravoslavie. Samoderžavie. Narodnost'* [Russian folk line. Orthodoxy. Autocracy. Nationality]. URL: https://ruskline.ru/analitika/2013/08/27/uspenie_presvyatoj_bogorodicy. (date accessed: 28.03.2023). (in Rus.).
 12. Mišačeva I. V. *Genisaretskoe ozero v Evropejskoj živopisi novogo vremeni: grani obraza: Svâtaâ zemlâ v slavâno-russkoj tradicii: Sbornik statej po materialam VIII kruglogo stola, Moskva, 22 maâ 2018 goda* [Lake of Gennesaret in European painting of modern times: the facets of the image: The Holy Land in the Slavic-Russian tradition: Collection of articles based on the materials of the VIII round table, Moscow, May 22, 2018] Moscow: Federal State Budgetary Educational Institution of Higher Education «A. N. Kosygin Russian State University (Technology. Design. Art)», 2019. Pp. 43–65. (in Rus.).
 13. Isaeva N. N., Rudchenko V. M., Smirnov G. K., Shcheboleva E. G. *Pamâtniki arhitektury Kostromskoj oblasti. Katalog. Vypusk XI. Nerehta. Nerehtinskij rajon* [Monuments of architecture of the Kostroma region. Catalog. Issue XI. Nerekhta. Nerekhtinsky district]. Kostroma, 2008. 311 p. (in Rus.).
 14. *Podvor'e v XVIII — načale XX veka* [Compound in the XVIII — early XX century] // *Krutickoe Patriaršee Podvor'e* [Krutitsy Patriarchal Compound]. URL: <https://krutitsy.moscow/podvore-v-xviii-nachale-xx-veka>. (date accessed: 31.03.2023). (in Rus.).
 15. Požidaeva A. Čudesâ Iisusa Hrista [Miracles of Jesus Christ] // *Ikonografiâ Novogo Zaveta* [Iconography of the New Testament]. URL: <https://magisteria.ru/new-testament-iconography/miracles> (date accessed: 31.03.2023). (in Rus.).
 16. Poklonenie čestnyh verig svâtago i vsehval'nago apostola Petra [Adoration of the Honorable Chains of the Holy and All-Praised Apostle Peter] // *Mineâ. Ânvar' 16 den'* [Menaion. January 16 day]. URL: https://azbyka.ru/otechnik/Pravoslavnoe_Bogosluzhenie/mineja-janvar/16. (date accessed: 31.03.2023). (in Rus.).
 17. *Pravoslavnyj molitvoslov i psaltir'* [Orthodox prayer book and psalter]. M.: Moscow Patriarchate, 1988. 256 p. (in Rus.).
 18. *Prihody i cerkvi Tul'skoj eparhii: izvlečenie iz cerkovno-prihodskih letopisej* [Parishes and churches of the Tula diocese: an extract from parish annals]. Tula, 1895. Type. Sokolova and Fortunatova, 1895. II, 781, XLIII p.
 19. Rutman T. A. *Hramy i svâtyni Âroslavlâ* [Temples and shrines of Yaroslavl]. Yaroslavl: Alexander Rutman, 2008. 680 p. (in Rus.).
 20. *Svod pamâtnikov arhitektury i monumental'nogo iskusstva Rossii. Tverskaâ oblast'* [Code of architectural monuments and monumental art of Russia. Tver region]. P. 3. State. Institute of Art History, Ministry of Culture of the Russian Federation. Rep. ed. G. K. Smirnov. M.: Indrik, 2013. 752 p. (in Rus.).
 21. Svâtyh slavnyh i vsehval'nyh i pervoverhovnyh apostol Petra i Pavla [Holy Glorious and All-Praised and Supreme Apostles Peter and Paul] // *Mineâ. Iûn' v 29 den'* [Menaion. June on the 29th day]. URL: https://azbyka.ru/otechnik/Pravoslavnoe_Bogosluzhenie/mineja-iyun/29. (date accessed: 31.03.2023). (in Rus.).
 22. Sergeeva E. V. K voprosu ob ikonografii sūžeta «spasenie apostola Petra na more» v nemeckom religioznom iskusstve XIX v. [On the issue of the iconography of the plot «Salvation of the Apostle Peter at sea» in German religious art of the 19th century] // *Vestnik Sankt-Peterburgskogo gosudarstvennogo universiteta tehnologii i dizajna* [Bulletin of the St. Petersburg State University of Technology and Design. Series 2. Art history. Philological Sciences]. 2022. No. 2. Pp. 78–87. (in Rus.).
 23. Sergeeva E. V. «Molenie o čaše» v ikonografičeskoj programme russkich hramov XIX — načala XX vv.: Otečestvennoe iskusstvo konca XIX — načala XXI vv. v dialoge èpoh: idei, stili, mastera [«Prayer for the Chalice» in the iconographic program of Russian churches in the 19th — early 20th centuries: Domestic art of the late XIX — early XXI centuries. in the dialogue of epochs: ideas, styles, masters]. Proceedings of the scientific and practical conference, September 29, 2022: collection of scientific articles / St. Petersburg State Academy of Art and Industry named after A. L. Stieglitz; scientific ed. and composition. A. V. Karpov, N. N. Mutya. St. Petersburg: SPGHPA im. A. L. Stieglitz, 2022. 383 p. pp. 72–85. (in Rus.).

24. *Sorok sorokov: kratkaâ illüstrirovannaâ istoriâ vseh moskovskih hramov* [Forty forties: a brief illustrated history of all Moscow churches]. Vol. 2: Moscow within the boundaries of the Garden Ring: Kitay-Gorod, Bely Gorod, Zemlyanoy Gorod, Zamoskvorechye / coll. P. Palamarchuk; ph. P. Palamarchuk, A. Demchenko. M.: AO «Book and Business», 1994. 645 p. (in Rus.).
25. Ukazatel' Evangel'skih i Apostol'skih čtenij na každyj den' goda [Index of Gospel and Apostolic Readings for each day of the year]. URL: <https://azbyka.ru/days/p-ukazatel-evangel'skih-i-apostol'skih-čtenij-na-kazhdyj-den-goda>. (date accessed: 31.03.2023) (in Rus.).
26. Ūr'eva T. V., Kurzenkov R. A. Živopisnoe ubranstvo hrama Petra i Pavla v Âroslavle [Picturesque decoration of the Church of Peter and Paul in Yaroslavl] // *Hram Petra i Pavla pri Âroslavskoj Bol'shoj manufakture v kontekste istorii Rossii i Âroslavskogo kraâ: materialy naučnoj konferencii* [Church of Peter and Paul at the Yaroslavl Big Manufactory Territory: materials of a scientific conference] June 3–4, 2019 / scientific ed.doctor of history Sciences, Professor Yu. Yu. Ierusalimsky; resp. ed. rector of the Church of Peter and Paul in Yaroslavl Archimandrite Anthony (Barin). Yaroslavl: RIO YAGPU, 2019. 179 p. pp. 123–132. (in Rus.).
27. Šatohin A. V. Cerkov' Ilii Proroka v Ryčënkah. Učetnaâ kartočka [Church of Elijah the Prophet in Rychenki. Registration card] // *Hramy Rossii* [Temples of Russia]. URL: <http://temples.ru/card.php?ID=16728> (date accessed: 29.03.23). (in Rus.).
28. 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.
29. Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart: Bd. 1–37. Bd 27./ Unter Mitwirkung von 300 Fachgelehrten des in- und Auslandes Hrsg. von Dr. Ulrich Thieme und Dr. Felix Becker. Leipzig: E. A. Seemann, 1933. 588 p.
30. *Boeticher, Friedrich von*. Malerwerke des Neunzehnten Jahrhunderts. Beitrag zur Kunstgeschichte. (Erste Hälfte Bogen 1–32) Bd. in 4. Bd. 2 / Friedrich Boeticher. Dresden: Fr. Boeticher, 1898. 1067 p.
31. Große Berliner Kunst-Ausstellung 1899. Dritter Auflage. / Preußische Akademie der Künste zu Berlin. — Berlin: Verlag von Rud. Schuster, 1899. 181 p.

ФИЛОЛОГИЯ

УДК 82–9 DOI 10.46418/2079-8202_2023_2_10

А. В. Ляпина

Омский государственный университет им. Ф. М. Достоевского
644077 РФ, Омск, проспект Мира, 55

СТРАТЕГИЯ ПЕРЕКОДИРОВАНИЯ КОНЦЕПТА «ОХОТА» В ЦИКЛЕ ОЧЕРКОВ «ЗАПИСКИ ОХОТНИКА» И. С. ТУРГЕНЕВА

© А. В. Ляпина, 2023

В статье исследованы философско-эстетические, этические, социальные аспекты национального концепта «охота» в цикле очерков И. С. Тургенева «Записки охотника», написанные в период широких социальных преобразований и поиска оснований для укрепления национального единства.

По результатам исследования были выявлены универсальные модели «человек-природа», «жизнь-смерть», «человек-общество», «человек-человек», репрезентирующие концепт «охота» в цикле очерков.

Сделан вывод о том, что И. С. Тургенев актуализировал национальный культурный код, поставив в центр своей художественной картины мира два древних универсальных и национальных символа, охоту и охотника, которые, став знаменем времени, обеспечили не только единство цикла, но и реализовали авторскую идею общенациональной целостности и всеобщего равенства в условиях поиска национальных скрепов.

Ключевые слова: концепт «охота», И. С. Тургенев, «Записки охотника», охотничий рассказ, национальная ментальность, культурный код.

Введение

Исследование различных аспектов повседневных занятий человека, формирующих концептосферу русской художественной картины мира, является одним из актуальных направлений современной гуманитарной науки.

Изучение деталей бытового поведения художника в соотносительности с традициями бытовой культуры определенной эпохи позволит осмыслить биографию и творчество писателя в контексте художественно-эстетических вопросов времени, понять специфику национального бытия.

Важное место в культуре русского народа занимает охота, которая является одним из компонентов национальной ментальности, но как семантически насыщенный образ еще недостаточно изучен в литературоведении и в тургенеvedении — в частности.

Тема охоты в произведениях писателя стала предметом исследования в работах М. П. Алексеева [1], В. А. Ковалева [2], М. М. Одесской [3], А. Ю. Большаковой [4], В. А. Кошелева [5], А. В. Мельниковой [6], Н. А. Хохловой [7], В. М. Гуминского [8], А. В. Ляпиной [9] и других. Ученые исследовали жанровое своеобразие охотничьей литературы, особенности охотничьего нарратива, рассмотрели глубинно-психологические аспекты охоты, осмыслили охоту в контексте значимости и ценности русской жизни, обратились к автодокументальному наследию писателя.

Мы, учитывая научный опыт соотечественников, предлагаем иной ракурс рассмотрения цикла «Записки охотника».

Концептуальный анализ, широко применяемый в филологических исследованиях, позволяет выявить как инвариантное значение концепта, так и периферийное, которое, по мнению Л. Н. Чуриллиной, обусловлено «культурным уровнем носителя сознания, его личным опытом, запасом знаний и навыков, эпохи, в которую он живет» [10, с. 18].

Цель статьи — рассмотрение и обоснование стратегии перекодирования И. С. Тургеневым концепта «охота» в цикле «Записки охотника» в условиях широких социальных преобразований и поиска пути развития страны.

Предметом исследования является содержание концепта «охота» и способы его репрезентации в очерках И. С. Тургенева.

Научная новизна

Изучены философско-эстетические и этические, социальные аспекты национального концепта «охота» в цикле рассказов И. С. Тургенева «Записки охотника».

Исследование концепта «охота» позволило выявить не только индивидуально-авторские взгляды на охоту, но и показать роль охотничьих сюжетов в формировании представлений о национальной жизни, национальной ментальности, становления новых принципов изображения действительности.

Результаты исследования

Интерес к охоте возникает в середине XIX века на фоне поиска национальной идеи через самоопределение своих истоков, в период развития этнографии и фольклористики, естественнонаучного знания, роста демократических тенденций в русском обществе, стремительного движения русской литературы к реализму и развития «городских» сюжетов в творчестве писателей «натуральной школы» [11, с. 89].

Охота в этот исторический период уже воспринималась не столько как барская забава, увлечение, а как способ изучения повседневной жизни провинциальной России, ее природных богатств и человеческих характеров, оценивалась как дань традиции уходящей в прошлое дворянской культуры. Писатели (в середине XIX века в литературу пришли как раз писатели-охотники: А. А. Фет, И. С. Тургенев, Н. А. Некрасов, Л. Н. Толстой и др.) начинали осознавать культурную ценность охоты и видеть в ней один из способов разнообразия литературных сюжетов.

Анализ лексикографических источников показал, что в центральной зоне изучаемого концепта находятся компоненты, раскрывающие глубинно-психологические аспекты охоты: «страсть», «веселье», «удовольствие», «желание», «стремление, “поиск”» (В. И. Даль; М. Фасмер; А. Г. Преображенский; П. Я. Черных). Не менее актуальными признаками концепта «охота» являются «добыча диких зверей как промысел», «занятие ловлей, содержание и разведение животных» (В. И. Даль; С. И. Ожегов; Д. Н. Ушаков; Ф. А. Брокгауз и И. А. Ефрон). Определение охоты «как лучшей школы для подготовки воинов к борьбе с врагом» оказывается наименее актуальным в смысловом поле концепта (С. И. Ожегов; Д. Н. Ушаков).

И. С. Тургенев, сохраняя традиционную основу, в цикле очерков «Записки охотника» расширил представления об охоте, зафиксированные в словарях.

Концепт «охота» репрезентирован пространственно-временным континуумом, что позволило автору в свободной форме, отступая от фабульной линии, включать пейзажные зарисовки, философские размышления, этнографические описания, давать характеристику рельефа местности, фиксировать время происходящих событий.

Темпоральная сфера охоты включает описание исторического (например, вводится в повествование история рода Чертопханова; воспоминание об охотах графа Алексея Григорьевича Орлова) и календарного времени («осень», «около половины сентября»); характеристику времени в природных категориях сезонных циклов и погодных условий («душный зной летнего облачного дня», «удушливый зной», «прекрасный июльский день»). Пространство охоты — это география охоты, зафиксированная в заглавиях («Льгов», «Бежин луг», «Касьян с Красивой Мечи», «Малиновая вода», «Лес и степь»), в указаниях в самих произведениях (Калужская губерния, Орловская губерния, Жиздринский уезд, Шигровский уезд, Болховский уезд, речка Иста, село Шумихино, Тульская губерния, Курская дорога и другие), шире — в представлении панорамы

русского мира, включающей и природное («широкая распаханная равнина», «узкие тропинки», «березовые рощи») и социальное пространство (усадебная, церковная, мельница, контора, сарай, изба).

Визуализация лесостепного ландшафта в «Записках охотника» оказалась важной для освоения национальных мотивов в литературе реализма и художественной культуре в целом.

Реальное географическое пространство с узнаваемыми пейзажами, набором флористических образов доведено Тургеневым до уровня абсолюта, оно опозитизировано и идеализировано повествователем-охотником: «других таких лугов по всей Расеи нету»; «сена нагребут — беда! А в заводях рыбы тоже много. Лещи такие!» [12, т. 3, с. 346].

В содержании концепта «охота» проявились эстетические доминанты писателя.

Тургеневский охотник-повествователь обладает даром располагать к себе людей. Он являет собой тип охотника-созерцателя, философа, эстета. Как отмечает А. Ю. Большакова, «это поэт и философ в душе» [4, с. 173].

Охотника радует и «чистый, прозрачный воздух», и «болтливо лепечущие птицы», и «молодая трава, переливающаяся блеском изумруда». Автор оказывается щедр на художественные описания. Свое восхищение он передает посредством эпитетов («погода прекрасная», «звезды чуть видные», «радостно шумевшая листва»), образных сравнений («брызги, разлетающиеся сапфировыми снопами в матовом блеске луны», «белые березы, как только что выпавший снег»).

Художественные средства создают живописные картины и отражают настроение рассказчика. Как справедливо отмечает М. М. Одесская, «в самом процессе охоты переживается особое эстетическое наслаждение, понятное только ее участникам» [3, с. 17].

Душа и тело рассказчика откликаются на явления природной жизни. Он любит бледно-серым небом и мигающими звездами, наслаждается ранним ветерком, порхающим над землей. Его тело ответило раннему ветерку «легкой, веселой дрожью» (Бежин луг)

В очерке «Лес и степь» в полной мере получил свою реализацию мотив эстетического созерцания природы. Очерк является поэтическим гимном природе и человеку, который может заметить и зафиксировать в слове ее красоту. Именно поэтому И. С. Тургенев этим очерком, написанным в 1849 году, завершает цикл. Лес, степь, река — основные стихии русской природы. В последнем рассказе цикла «Лес и степь» эта пара утверждается в качестве природного аналога двух граней национального целого. Вместе с родственными собратями «луг», «поле», «равнина» она выступает синонимом понятия «русское», так как ассоциируется с духом свободы. Главной чертой степи является пространственность и необозримость (необозримые поля; кустарникам нет конца; круглые, низкие холмы, разбегаются широкими волнами, далеко, далеко в поле). Охотник описал березовый лесок, который прекрасен в любое время года, будь то осень или лето: береза сравнивается со сказочным деревом, могучий дуб сопоставляется с бойцом. «Летнее июльское утро!..

воздух наполнен свежей горечью полыни, медом гречихи и кашки... «Густые кусты орешника <...> воздух свеж и жидок, пахнет земляникой и грибами» [12, т. 3, с. 354–360].

Как видим, в природе охотник-повествователь находит источник эстетического удовольствия. Он, попадая в ее стихию, оказывается во власти поэзии.

Философия охоты

Индивидуальный культурный опыт И. С. Тургенева подтверждает актуальность философского смысла концепта «охота». Изучая законы существования мира и человека в нем, Тургенев не мог не думать об иррациональной стороне бытия.

Элегическая атмосфера, исполненная грусти, подчеркивается включением в описание осенне-зимних мотивов, которые становятся знаками «ухода», предчувствия смерти. Появляются онтологические мотивы необратимо уходящего времени, жизни и смерти. Рассказчик, сидя в березовой роще осенью и слушая шум осенних листьев, думал о быстротечности жизни: «Мне стало грустно; сквозь невеселую, хотя свежую улыбку увядающей природы, казалось, прокрадывался унылый страх недалекой зимы» [12, т. 3, с. 240].

В сферу медитаций художника включается и мир человека, и мир природы. Стойко принимает смерть подрядчик Максим («Смерть»), безнадежно больная девушка перед смертью начинает верить в любовь, которая наполняет покидающую ее жизнь каким-то особенным смыслом, значением («Вездный лекарь»).

«Губительная, бесснежная зима 40-го года не пощадила старых моих друзей — дубов и ясеней; засохшие, обнаженные, кое-где покрытые чахоточной зеленью, печально высились они над молодой рощей» [12, т. 3, с. 197].

Мысль о неизбежности ухода и подчиненности всего живого общему закону зарождения, развития, угасания и ухода пронизывает охотничьи записки. Автор не торопит время, не стремится победить его. Он констатирует факт покорности естественному ходу времени, которая означает смирение перед неизбежностью, отказ от противопоставления себя всему живому.

С аксиологической позиции осмысливают онтологические вопросы Касьян и Лукерья.

Герои рассказов «Касьян с Красивой Мечи» и «Живые мощи» рассматривают охоту как убийство и осуждают ее. Касьян любит и хорошо знает природу своего родного края, собирает травы и лечит людей. Его нежная любовь ко всему, что относится к природе, проявляется в полных укора словах, с которыми он обращается к охотнику: «Пташек небесных стреляете, небось?.. зверей лесных?.. И не грех вам божьих пташек убивать, кровь проливать неповинную?» [12, т. 3, с. 110].

У него своя жизненная философия: он считает, что жизнь всех зависит от Бога, смерть неизбежна. Нельзя ее приблизить путем убийства, но и не надо бороться за жизнь умирающего. «Против смерти ни человеку, ни твари не слукавить. Смерть и не бежит, да и от нее не убежишь; да и помогать ей не должно...». В то же время Касьян считает ловлю «соловух» вполне полезным занятием, потому что он их

ловит не для пропитания, а на «утешение и веселье» [12, т. 3, с. 116–117].

В соответствии со своими натурфилософскими воззрениями И. С. Тургенев часто возвышал природу, обессмерчивал ее в сравнении с человеком, что реализовалось в мотиве страха перед силой природы. Размышления писателя о вечной жизни природы и о бренности человеческого существования и творений его рук представлены в рассказе «Мой сосед Радилов». Автор, наблюдая за поведением вальдшнепов осенью, вспоминает своих предков, живших в старинных дворянских усадьбах с фруктовыми садами и липовыми аллеями. Однако все, созданное рукой человека, постепенно исчезало с лица земли или превращалось в развалины, уходили люди. Одни липы по-прежнему росли себе на славу и теперь, окруженные распаханнами полями, гласят нашему ветреному племени о «прежде почивших отцах и братьях» [12, т. 3, с. 50].

В рассказе «Бежин луг» природа не только дает человеку ощутить радость тишины, но и заставляет его почувствовать свою мизерность и беспомощность перед ее таинственными силами. Резкий контраст между приветливой картиной дня («прекрасный июльский день», «небо ясно», солнце <...> приветно лучезарное») и внезапно наступившей ночью вызывает беспокойство у заблудившегося охотника («пустые места», «с трудом переставляя ноги», «нигде не мерцал огонек») и у крестьянских ребятишек («мальчики переглянулись, вздрогнули...»), «все мальчики перепугались», «Костя вздрогнул»).

Таким образом, мотив смерти и сопутствующие ему мотивы помогают изобразить мир как многогранный, таинственный, необъяснимый с рациональных позиций: с одной стороны, свидетельствуют о драматической сущности охоты, связанной с идеей истребления, уничтожения, подчинения, с другой — о неизбежной подчиненности всего живого общему закону развития и угасания.

В центральную зону изучаемого концепта в цикле И. С. Тургенева входят и *социальные мотивы*.

В охотничьей литературе предшественников уже разрабатывалась антикрепостническая тематика, описывались охотничьи занятия жителей разных уголков России. И. С. Тургенев расширил семантику охоты, в ее категориях рассмотрел социальное зло — крепостное право, трагическая суть которого реализовалась в концептуальной модели «охотник/жертва» через оппозицию «равенство/неравенство». Крепостное право, возвышая одних и унижая других людей, уничтожало природное равенство людей.

Путешествуя по губерниям Средней полосы с ружьем в руках, Тургенев наблюдал, как крепостные становились жертвами помещичьего произвола и господского управленческого аппарата. Хотя открыто путешествующий охотник не выражает своего отношения к «барству дикому», но драматические, а порой и трагические истории жизни народа — яркие тому свидетельства.

Примером произвола является деспотичное отношение изворотливого, хитрого, мстительного бур-

мистра Софрона к крепостным помещика Пеночкина, который и сам отличался жестокостью — велел наказывать розгами камердинера, подавшему барину холодное вино («Бурмистр»). Автор при характеристике охотников и их жертв нередко прибегает к зооморфным сравнениям и образам или имитирует сюжет охоты. Софрона крестьяне называют «зверем», хищником, который может уничтожить свою жертву («заест человека совсем»).

Настоящую охоту на свою дворовую девушку Матрену устроила богатая престарелая помещица за ее сердечную привязанность к мелкопоместному дворянину Каратаеву («Петр Петрович Каратаев»). «Злой забавой» можно назвать поведение жены помещика Зверкова (пример «говорящей фамилии»), которая запрещала горничным выходить замуж и иметь детей («Ермолай и мельничиха»).

Эти и другие случаи столь непотребных изъятий крепостной системы являются на пути охотника-повествователя и представлен они в категориях охоты.

С другой стороны, И. С. Тургенев в период демократических преобразований русского общества продемонстрировал сближение представителей высшего и низшего сословий — дворянства и крестьянства — в охотничьей деятельности.

Охота уравнивает всех перед лицом величественной Природы, снимает сословные барьеры, нивелирует социальное неравенство. На охоте доминируют иные критерии иерархизации людей: ловкость, быстрота реакции, отвага, решительность. Вспомним, именно Ермолай во время опасности взял инициативу в свои руки и нашел решение («Льгов»). Помещик Полутыкин не мог выходить на охоту без Калиныча, прекрасно разбиравшегося в премудростях природного мира. Охотник Ермолай, как и повествователь, тонко чувствует лес, вплоть до каждого дерева в нем. Именно на охоте, по мысли Тургенева, люди открываются друг другу по-настоящему.

Крестьяне без стеснения вступают в диалог с охотником-баринном, доверяют ему свои мысли и делятся переживаниями.

Заключение

Подводя итоги проведенного исследования, отметим, что стратегия перекодирования концепта «охота» в цикле «Записки охотника» в период масштабных преобразований заключается в актуализации базовых ценностей русской жизни: свободы, чувства всеобщего равенства и национального единства, глубинного знания и понимания природы, ее целостности и красоты, — в полной мере проявившихся в охотничьей деятельности.

Писатель обогатил концепт «охота» актуальными смыслами: охота стала источником философских медитаций о месте человека в мире природы и социума, творческого вдохновения и эстетического наслаждения, идентификатором «своего», усадебного пространства, стимулом для духовного развития и этических размышлений, что существенно увеличило интерпретационную зону концепта.

Выявленные универсальные модели «человек-природа», «жизнь-смерть», «человек-общество», «человек-человек», репрезентирующие концепт «охота», свидетельствуют об его экзистенциальной значимости как в общенациональной, так и в авторской картине мира.

Таким образом, исследование концепта «охота» в цикле рассказов «Записки охотника» позволило выявить не только индивидуально-авторские взгляды на охоту, но и показать роль охотничьих сюжетов в формировании представлений о национальной жизни, национальной ментальности, в становлении новых принципов изображения действительности. И. С. Тургенев утвердил диалоговую модель взаимоотношения человека с природой и социумом, превратил охоту в средство художественного проникновения в повседневную жизнь людей и в тайны природы.

Список литературы

1. Алексеев М. П. «Записки охотника» // Тургеневский сборник. Л.: Наука, 1969. Т. V. С. 210–218.
2. Ковалев В. А. «Записки охотника» И. С. Тургенева. Вопросы генезиса. Л., 1980. 131 с.
3. Одесская М. М. Русский охотничий рассказ XIX века (типология, традиции): автореф. дис.... канд. филол. наук. М., 1993. 24 с.
4. Большаякова А. Ю. Философско-эстетическая «охота» в мире русского слова (Пушкин, Тургенев, Л. Толстой, Аксаков) // Литературная учеба. 2001, № 3. С. 170–195.
5. Кошелев В. А. Эффект охотника в русской словесности середины XIX века // И. С. Тургенев. Новые материалы и исследования. Т. 1. / РАН Институт русской литературы (Пушкинский Дом). М.; СПб.: Альянс-Архео, 2009. Т. 1. С. 95–111.
6. Мельникова А. В. Охотничьи нарративы в русской литературе второй половины XIX — первой трети XX в. // Диалоги классиков — диалоги с классикой: сб. науч. ст. Екатеринбург: Изд-во Урал. ун-та, 2014. (Эволюция форм художественного сознания; вып. 4). С. 61–81.
7. Хохлова Н. А. Концепт охоты в русской литературе второй половины XIX века: дисс.... канд. филол. наук. Томск, 2016. 227 с.
8. Гуминский В. М. «Записки охотника» и эволюция русского охотничьей прозы // Тургенев и мировая литература. Материалы международной конференции к 200-летию писателя, 17–19 октября 2018 г. М., 2018. С. 34–37.
9. Ляпина А. В. Охотничьи сюжеты как идентификатор усадебного пространства в эпистолярной И. С. Тургенева // Спасский вестник. 2018, № 26 (2). С. 44–51.
10. Чурилина Л. Н. Лексическая структура художественного текста: принципы антропоцентрического исследования: монография. СПб.: Изд-во РГПУ им. А. И. Герцена, 2002. 283 с.
11. Ляпина А. В. Возникновение и развитие охотничьей периодики в дореволюционной России // Вестник Московского Университета. Сер. 10. Журналистика. 2021, № 4. С. 85–114. DOI: 10.30547/vestnik. journ. 4.2021.85113
12. Тургенев И. С. Полное собрание сочинений и писем: В 30 т. Т. 3. М.: Наука, 1979. 526 с.

A. V. Lyapina

Omsk state University n. a. F. M. Dostoevsky,
644077 Russia, Omsk, Mira str., 55

STRATEGY OF RECODING THE CONCEPT «HUNTING» IN THE CYCLE OF ESSAYS «NOTES OF A HUNTER» BY I. S. TURGENEV

The article is devoted to the study of philosophical, aesthetic, ethical, social aspects of the national concept of «hunting» in the cycle of essays by I. S. Turgenev «Notes of a hunter». The essays were written during a period of social change, democratization of society. The universal models «man-nature», «life-death», «man-society», «man-man» in the works of Turgenev were identified. They represent the concept of hunting. Turgenev revealed the cultural code on the example of hunting. The author demonstrated the idea of the unity of person and nature, person and person.

Keywords: the concept of «hunting», I. S. Turgenev, «Notes of a hunter», a hunting story, national mentality, cultural code.

References

1. Alekseev M. P. «Zapiski ohotnika» [«Notes of a hunter»] // *Turgenevskij sbornik* [Turgenev collection]. 1969. T. V. pp. 210–218. (in Rus.).
2. Kovalev V. A. «Zapiski ohotnika» Voprosy genezisa I. S. Turgeneva [«Notes of a hunter» I. S. Turgenev. Questions of genesis]. 1980. 131 p. (in Rus.).
3. Odesskaya M. M. *Russkiy okhotnichiy rasskaz XIX veka (tipologiya, traditsii)* [Russian tall story XIX centuries (typology, traditions)]: avtoref. dis...kand. filol. nauk [cand. phil. sci. diss.], 1993. 24 p. (in Rus.).
4. Bol'shakova A. YU. Filosofsko-esteticheskaya «ohota» v mire russkogo slova (Pushkin, Turgenev, L. Tolstoj, Aksakov) [Philosophical and aesthetic «hunting» in the world of the Russian word (Pushkin, Turgenev, L. Tolstoy, Aksakov)]. // *Literaturnaya ucheba* [Literary studies]. 2001. No 3. Pp. 170–195. (in Rus.).
5. Koshelev V. A. Effekt ohotnika v russkoj slovesnosti srediny XIX veka [The hunter effect in Russian literature of the middle of the XIX century]. // *I. S. Turgenev. Nove materialy i issledovaniya* [I. S. Turgenev. New materials and research], 2009. T. 1. Pp. 95–111. (in Rus.).
6. Mel'nikova A. V. Ohotnich'i narrativy v russkoj literature vtoroj poloviny XIX — pervoj treti XX v. [Hunting Narratives in Russian Literature in the Second Half of the 19th — First Third of the 20th Centuries] // *Dialogi klassikov — dialogi s klassikoj: sb. nauch. st.* [Dialogues of classics — dialogues with classics: collection of scientific articles], 2014. (Evoluciya form hudozhestvennogo soznaniya; vyp. 4). Pp. 61–81. (in Rus.).
7. Xoxlova N. A. *Koncept oxoty» v russkoj literature vtoroj poloviny» XIX veka* [The concept of hunting in Russian literature of the second half of the XIX century]: diss...kand. filol. nauk [cand. phil. sci. diss.], 2014. 227 p. (in Rus.).
8. Guminskij V. M. «Zapiski ohotnika» i evolyuciya russkogo ohotnich'ej prozy [«Notes of a hunter» and the evolution of Russian hunting prose]. // *Turgenev i mirovaya literatura. Materialy mezhdunarodnoj konferencii k 200-letiyu pisatelya, 17–19 oktyabrya 2018* [Turgenev and world literature. Materials of the international conference on the 200th anniversary of the Writer, October 17–19, 2018], 2018. Pp. 34–37. (in Rus.).
9. Lyapina A. V. Okhotnich'i syuzhety kak identifikator usadbnogo prostranstva v epistolyarii I. S. Turgeneva [Hunting stories as an identifier of the estate space in the epistolary of I. S. Turgenev] // *Spasskiy vestnik* [Spassky Bulletin], 2018. No26 (2). Pp. 44–51. (in Rus.).
10. Churilina L. N. *Leksicheskaya struktura xudozhestvennogo teksta: principy» antropocentricheskogo issledovaniya: monografiya* [Lexical structure of a literary text: principles of anthropocentric research], 2002. 283 p. (in Rus.).
11. Lyapina A. V. Vozniknovenie i razvitie ohotnich'ej periodiki v dorevolucionnoj Rossii [The emergence and development of hunting periodicals in pre-revolutionary Russia] // *Vestnik Moskovskogo Universiteta. Ser. 10. Journalism.* [Bulletin of Moscow University. Ser. 10. Journalist, 2021. No 4. 85–114 pp. (in Rus.).
12. Turgenev I. S. *Polnoe sobranie sochinenij i pisem: V 30 t.* [The complete collection of works and letters: In 30 vols.], 1979. T 3. 526 p. (in Rus.)

УДК 821.112.2. (436)

DOI 10.46418/2079-8202_2023_2_11

Т. А. Федяева

Санкт-Петербургский государственный аграрный университет
196601 РФ, Санкт-Петербург, Пушкин, Петербургское шоссе, 2**ПРОБЛЕМА ХРИСТИАНСКИХ ОСНОВ САТИРЫ В ЖУРНАЛЕ «БРЕННЕР»
(НА ПРИМЕРЕ ТВОРЧЕСТВА Т. ХЕКЕРА)**

© Т. А. Федяева, 2023

В статье рассматривается неизученная в нашем литературоведении теория сатиры, сформированная авторами австрийского журнала «Бреннер» (1910-1954) в 10–30-е годы XX века. Репрезентативной для созданной в рамках журнала модели сатиры является концепция сатиры австрийского публициста и философа Теодора Хекера (1879-1945), в сочинениях которого соотносятся эстетика классической сатиры и христианские ценности. Осмысление сатиры через призму идей религиозно-экзистенциальной философии, предпринятое авторами журнала «Бреннер», открыло новые перспективы в ее исследовании. Данная работа — попытка осмысления заявленного ими подхода к сатире, который не получил должного осмысления в отечественном литературоведении.

Ключевые слова: сатира, религия, христианские ценности, экзистенциализм, Кьеркегор, «Бреннер», Хекер, юмор.

Введение

Впервые проблему христианских основ сатиры поставили авторы инсбрукского журнала «Бреннер» (1910-1954), который был основан Инсбруке в 1910 году как культурно-художественный журнал писателем и издателем Людвигом фон Фикером (1880-1967). На протяжении своего существования «Бреннер» был центром австрийской диалоговой философии, в основе которой лежали христианско-экзистенциальные идеи. Их развивали авторы журнала — Людвиг фон Фикер, философы Карл Даллаго (1869-1949), Теодор Хекер (1879-1945), Фердинанд Эбнер (1882-1931). В их сочинениях получила развитие философская традиция С. Кьеркегора. Христианский экзистенциализм датского философа стал отправной точкой в разработке эстетических концепций «Бреннера», в том числе концепции сатиры.

Взгляды авторов «Бреннера» на сатиру складываются во многом из размышлений о традиционных представлениях о концепции мира и человека в сатире и совместимости ее идеологических и эстетических посылов с экзистенциально понимаемыми христианскими ценностями. Их рассуждения привели к выводу о необходимости создания новой теории сатиры на базе экзистенциальной философии.

Поясним этот тезис. До сих пор мы, по сути, пользуемся эстетическими теориями, сформировавшимися в рамках идеалистической эстетики, в том числе ориентируемся на понимание сатиры, предложенное Гегелем и Шиллером. Именно они обрисовали классическую эстетическую схему, на основе которой строились все последующие концепции сатиры. Общей посылкой гегелевского и шиллеровского понимания сатиры являлось основополагающее для них представление о дуализме бытия — пропасти между духом и жизнью. Неприятие несовершенной действительности, которая противопоставлялась идеалу как высшей

реальности, было важнейшим формообразующим элементом сатиры. Образная структура сатирических произведений строилась по принципу антитезы — малое — суэта жизни, человеческие слабости и пороки — и большое — область высокого и прекрасного, сфера идей и идеалов. Идеализм, по верному определению П. П. Гайдено в книге «Трагедия эстетизма» (1970), позволял, к примеру, романтикам «признавать за реальность то, в соответствии с чем им не приходится действовать, сообразовывать свои поступки. В самом деле, можно признать реальность воскресения Христа, не принимая на себя всех тех обязанностей, которые налагает на верующего индивида такое признание...» [1, с. 134].

Пересмотр эстетических положений идеалистической философии начал С. Кьеркегор, который и заложил основы нового теоретического подхода к анализу литературы. Кьеркегор в своих сочинениях снимает проблему романтического двоемирия, дуализма двух реальностей — «сферы подлинной реальности (мир поэзии и мир мысли) и эмпирической действительности» [1, с. 137] тем, что вводит в эстетику понятия личной ответственности и выбора. Тем самым он переводит эстетику из сферы теории в сферу поступка и события.

Авторы «Бреннера» связали экзистенциальные идеи Кьеркегора с художественным творчеством и продолжили, таким образом, пересмотр идеалистической теории литературы в целом и сатиры, в частности.

Степень исследованности проблематики

До сих пор новый взгляд на теорию сатиры, выработанный Кьеркегором и авторами журнала «Бреннер», не учитывался в полной мере ни нашими, ни зарубежными литературоведами.

В немецкоязычных исследованиях, касающихся теории сатиры, линия «Бреннера» не привлекла к себе внимание. Литературно-исторический анализ работ

авторов «Бреннера» с некоторыми выходами на теоретические вопросы, затрагивающими проблемы функционирования сатиры в аспекте религиозных отношений, в частности, проблему соотношения сатиры и любви как христианского идеала был проделан в монографии Г. Штига «Бреннер и Факел» (1976) [2]. Обращался к проблеме совместимости сатирических и религиозных установок в творчестве австрийского сатирика К. Крауса и английский исследователь Э. Тиммс в монографии «К. Краус. Сатирик Апокалипсиса» (1995) [3], но общетеоретические выводы им не были сделаны, да и не входили в задачу самого исследования.

В фундаментальных немецкоязычных трудах по теории и истории комического [3]–[8], вышедших за последние полвека, сатире уделяется мало внимания. В сознании исследователей она остается строго каноническим явлением литературы в отличие от прочих жанров комического, которые обнаруживают тенденцию к деканонизации. Сатира связывается учеными с тяготением к «однозначной негативности» [8, 412], с особым типом беспощадного «сатирического смеха» [8, 412] и предстает в результате как набор общеизвестных художественных приемов сатирического изображения, передающих все способы художественного «искажения» (Entstellung) — гиперболизацию, преувеличение или преуменьшение и т. д.

Объемистый том «Комическое» (1976) под редакцией В. Прайзенданца [7] до сих пор остается наиболее фундаментальным трудом в области истории и теории комического. Именно на него, обращаясь к проблеме комического, опираются исследователи немецкоязычных литератур. Не является исключением в этом отношении и сборник «Комическое в австрийской литературе» («Komik in der österreichischen Literatur, 1996») [9], авторы которого исследуют специфику комического в австрийской литературе, начиная от фольклора до наших дней. Неслучайной особенностью литературоведческого анализа всех статей является стремление авторов, ориентировавшихся на выводы вышеназванного труда, отграничить сатиру от комического. Лишь недавно наметилась обратная тенденция — к сближению комического и сатиры — в книге Г. Штига «Австрия (1945–2000). Страна сатиры» [10], но вопросы теории сатиры и в нем не стали объектом отдельного исследования.

В центре нашего внимания — неизученная в нашем литературоведении концепция сатиры Теодора Хекера.

Результаты исследования

В истории «Бреннера» можно выделить два ведущих направления — историю взаимоотношений авторов журнала с крупнейшим австрийским сатириком и публицистом Карлом Краусом (1874–1936), издателем журнала «Факел» (1899–1936), по образцу которого был создан «Бреннер», и разработка христианской тематики. Эти два направления развивались параллельно и в тесном взаимодействии.

В 1913 году «Бреннер» провел среди крупнейших немецких и австрийских писателей опрос, в котором

им предлагалось выразить свое отношение к феномену Крауса как знаковой фигуре в литературе Европы. Анализируя результаты опроса, австрийский литературовед Г. Штиг в монографии «Бреннер и Факел» писал, что почти для всех его участников К. Краус был «по меньшей мере гарантом абсолютных ценностей в эпоху релятивизма...; носителем абсолютных религиозных и этических истин» [2, S. 53].

Разработка в «Бреннере» христианской тематики, с позиций которой рассматривались экзистенциальные проблемы, вопросы культуры и философии, началась также в 1913 году, когда авторы «Бреннера» открыли для себя философию Кьеркегора, и продолжилась в 1921 году, после опубликования книги Ф. Эбнера «Слово и духовные реальности».

Осмысление и переосмысление творчества Крауса и сатиры в сочинениях Т. Хекера происходило на фоне эволюции его христианских взглядов и сопровождалось трансформацией представлений о теоретических основах сатиры. Основой этих трансформаций стала философия С. Кьеркегора.

В 1914 году в «Бреннере» было опубликовано сочинение С. Кьеркегора «Критика настоящего» («Kritik der Gegenwart») в переводе Теодора Хекера, а также эссе самого Хекера «С. Кьеркегор и философия внутреннего мира» (1913) [11]. В нем Хекер называет Крауса последователем Кьеркегора.

Интерес Хекера к Кьеркегору был обусловлен ощущением кризиса системы христианских догм, полемикой с официальной церковью, пересмотром на рубеже веков понятия «христианин», которое стало основой для новой концепции личности. Хекер подчеркивает персоналистический характер религиозных и философских размышлений Кьеркегора, который ввел в обиход категории «субъективного мыслителя» и «субъективной правды». Кьеркегор, по его мысли, «только в отдельном человеке и в его отношении к Богу видел значение и цель жизни» [11, S. 64]. Вслед за датским мыслителем он рассматривал христианство как «новое устройство духовности, при котором человек стоит перед лицом Бога, не сливаясь с другими, общность же образуется только на основе духовной жизни и любви» [11, S. 63].

Пытаясь соотносить свое понимание сатиры с христианскими ценностями, Хекер в ранних работах в целом не выходит за рамки ее идеалистической концепции. В них кьеркегоровское «двуединство» я-Бог стало основой для отождествления автора и Бога, которым принадлежало монопольное право на суд над действительностью. Авторитарность авторской позиции не являлась предметом критики Хекера, принималась как данность. Личность, которая занимает ясно выраженную этическую позицию в жизни, имеет, по его мнению, право на критику. В качестве «этических» сатириков он называет Кьеркегора и Крауса, которых понимает как «рыцарей веры». Они, пишет Хекер, отрицали относительные цели и смыслы земного бытия — «потомство, семью, государство, церковь, народ» [11, S. 64] и «видели только в единичном индивидууме и в его отношении к Богу назначение

и смысл жизни» [11, S. 64]. Краус, считает Хекер, «старается не потерять Бога на улицах города среди рож и личин» [11, S. 58].

Хекер, по оценке Г. Штига, не делает различия между Краусом — «радикальным этиком-идеалистом» [2, S. 164] и Кьеркегором, который критиковал общество с позиций «радикального христианина» и не осознает, что «в сатирической схеме Крауса Христос занимает лишь метафорическое место» [2, S. 164]. Кьеркегора Штиг называет «настоящим неполитическим мыслителем» [2, S. 164], в то время как позиция Крауса по отношению к социальной жизни определялась, по его мнению, тем, насколько происходящие события соответствовали его «абстрактно-идеалистическим идеалам сочувствия, чести и справедливости» [2, S. 164].

В отличие от Кьеркегора, Хекер отождествляет этическое и религиозное. Последствия этого отождествления проявились в том, что надличностные ценности ставились им выше межличностных. Сатирик в понимании Хекера — это этик-индивидуалист, вооруженный идеей ответственности и долга. Таким для него был Краус: «Среди всех живущих он наделен самым мощным комическим даром, но этот дар стоит у него на службе идеи. Он единственный великий полемист и сатирик нашего времени, служащий этическим целям» [11, S. 58]. Краус, пишет Хекер, «чувствует себя ответственным за каждое слово, которое он говорит, за каждый поступок, который совершает... Речь идет не о том, чтобы осуждать, а о том, чтобы выявить иерархию, к которой каждый смог бы определить свое отношение. Эта иерархия покоится на вере в то, что самосознание, ясность, свобода — высший цвет человеческого, но одновременно и божественного духа, являются основами, на которых покоится мир» [11, S. 51].

Разрушительная функция сатиры, по Хекеру, имеет положительный смысл: «Только этик и никто более смеет уничтожать и разрушать, и это право дает ему его духовный, внутренний мир. Так Кьеркегор, подобно Сократу, разрушал, вооружившись своей богобоязненной сатирой, все, что не должно существовать перед лицом духа» [11, S. 54]. Под духом Хекер вслед за Кьеркегором понимал божественное начало. Вторя Кьеркегору, Хекер пишет: «Бог — это дух и ничто иное, чем дух, внутренний мир ("Innerlichkeit") и ничто иное, чем внутренний мир» [11, S. 54]. Таким образом, движение внутрь было для него в то же время движением к границе собственной личности, то есть дорогой к Богу.

Свои рассуждения о сатире Хекер продолжил в сборнике статей «Сатира и полемика» («Satire und Polemik», 1919) [12]. В эссе «Война и вожди духа» («Der Krieg und die Führer des Geistes», 1915) Хекер проводит грань между сатирой и полемикой. Он пишет о диалогической природе полемики, которая предполагает ответную реплику, причем ответ может быть более ценным, чем исходный полемический тезис. Сатира же, по Хекеру, монологична, так как не допускает дискуссии. Монологизм сатиры не является

предметом критики Хекера. В этом качестве он приравнивает сатиру к лирике, так как считает, что никто не ожидает ответа на стихотворение.

В тексте «Intervallum» (1914), который также вошел в книгу «Сатира и полемика», развивается тема идентичности лирики и сатиры. Хекер называет сатирика «братом лирика», так как и сатирик, и лирик используют язык во всей его полноте, но к первоисточнику языка проникает лишь лирика, «мусор» же мира, под которым погребен истинный язык, «сжигает в своем горниле только сатира» [12, S. 148]. Г. Штиг замечает, что Хекер, как впрочем и Краус, в оценке языка следуют общеизвестному тезису языковой философии, берущей начало у Гамана и Гердера, согласно которому поэзия является языком Богов. По этой теории все остальные литературные жанры носят вторичный характер, так как включают прозаические и риторические элементы. Стихотворения, напротив, воспринимались как «музыкально-магическое выражение единства мира, сатира отталкивалась от единого языка в его божественной функции как от идеала» [2, S. 168].

Подводя итоги довоенным размышлениям Хекера о сатире, можно констатировать, что в его представлениях сатира во многом оставалась эстетической структурой, существовавшей в рамках идеалистических представлений о мире и человеке. Личное и сверхличное сопрягалось здесь как личное, единичное и надличное — идея, дух, от имени которых критиковалась несовершенная действительность. Сатирик был носителем «уединенного сознания», «одиноким этиком» [2, S. 168], противостоящим миру. Диалогическая структура сознания только начинала осознаваться.

После Первой мировой войны вопросы сатиры в творчестве Хекера отошли на второй план, хоть он и ощущал, как пишет Штиг, что «проблема сатиры не решена» [2, S. 168]. Хекер обращается к разработке христианских тем и понимает, что само явление сатиры с трудом «вписывается в христианскую картину мира, или, точнее, ей трудно найти место в христианской эстетике» [2, S. 168].

Ответ на вопрос, почему так происходит, Хекер дал в ряде эссе, посвященным вопросам сатиры — «О юморе и сатире» («Über den Humor und die Satire») и «Диалог о сатире» («Dialog über die Satire»). Они были напечатаны в 1927 году в «Бреннере» и объединены общим названием «Католический писатель и язык» («Der katholische Schriftsteller und die Sprache») [13].

В первом эссе он указывает на посредническую роль языка в передаче истины. Католический писатель, пишет Хекер, твердо убежден, что «язык только через субъективные и практические задачи проникает в царство истины, абсолютной, объективной истины и является духовно-чувственным органом ее передачи в познании» [13, S. 152]. Язык есть средство, «путь, а не цель» [13, S. 165] в достижении истины.

Понимая истину как абсолютную и объективную, подлежащую познанию, Хекер не вполне отошел от идеалистических представлений. Однако его идеи о языке как посреднике в передаче истины подвергают сомнению главный тезис идеалистической философии

фии о единстве этики и эстетики. Прекрасное и возвышенное теперь не отождествляются с духовным и этическим. Он пишет, что католический писатель ставит способность языка в передаче истины выше его эстетических потенций, то есть способности передавать красоту. Он называет язык «зеркалом мира в его внутреннем и внешнем бытии, а также всех составляющих мира и жизни» [13, S. 155] и предостерегает от толкования языка с позиций эстетических категорий.

Для Хекера весьма значимой является категория единства языка, которую он не связывает с его единой понятийной структурой так как «единый язык отражает единство вещей, которое не может передать абстрактный, редуцированный язык» [13, S. 164]: «Последняя правда — это конкретная правда, а не абстракция» [13, S. 165]. Конкретную правду, по Хекеру, заключало прежде всего не понятие, а образ. Идеал единого языка как образно-понятийной структуры воплощала в себе лирика. Лирику он называл «мерой всего языка, последней, решающей мерой, так как только она передает его полноту, высоту, глубину и ширину, его совершенство и недостатки» [13, S. 157]. Равнозначным лирике Хекер считает язык народа, фольклор, который был, по его выражению, «символом анонимности истинного и прекрасного еще в доисторические времена» [13, S. 111].

В отличие от Крауса, для которого язык был последней инстанцией истины, Хекер считал таковой Бога. Он рассматривает лирику как слово Божье, которое может стоять за словом сатиры, быть его невидимым планом и побудительным мотивом. В качестве примера он приводит Ювенала, который, по его мнению, спас римскую лирику тем, что обратился к ее противоположности — сатире — «спасительному вооружению» лирики [13, S. 156]. Сатира, таким образом, возводилась в ранг знаковой символической структуры, ее тайным смыслом была лирическая образность, которой не соответствовало прозаическое, антихристианское состояние мира.

В эссе «О юморе и сатире» Хекер называет юмор наряду с языком еще одним «высшим духовным пространством гуманного» [13, S. 165]. Он солидаризируется в этом с Кьеркегором, который в своей магистерской диссертации «О понятии иронии с постоянной ссылкой на Сократа» охарактеризовал юмор как наиболее религиозный по своей сущности вид комического. Юмор, по Хекеру, «соединяет распавшиеся части» [13, S. 165], объединяет людей; связь, единение есть жизнь, а изоляция — смерть. Юмор, по его мнению, это признак «поднявшегося над материальным человеком-творца, нашедшего свободу в познании» [13, S. 166].

Хекер возводит юмор в ранг добродетели, сравнимой с великодушием, так как юмор не судит. Отсутствие чувства юмора он считает признаком отсутствия христианского мировоззрения. Великими юмористическими произведениями Европы он называет произведения Сервантеса и Шекспира и противопоставляет им лишенную юмора и шуток современную литературу — произведения Гофманстала и Георге.

Для Стефана Георге, пишет Хекер, Бог является только идеей. Георге понимает, таким образом, Бога как нечто человеческое. Хекер называет современных писателей язычниками и указывает на фигуру Сократа, который, не будучи христианином, был им по духу, так как умел «преодолевать трагическое посредством юмора» [13, S. 173].

Юмористическому видению мира, по мнению Хекера, противостоят все серьезные смыслы, сосредоточенные в застывших, неподвижных, конечных категориях и понятиях, мнящих себя причастными религии. Средоточием этих смыслов Хекер считает теософию, антропологию, магию, антисемитизм, фашизм. Юмор же соединяет в себе и шутку, и серьезность, он смягчает противоречия между «конечным и бесконечным, святым и безбожным, совершенным и несовершенным, тварным и нетварным, вечностью и временем» [13, S. 176]. Юмору Хекер противопоставляет сатиру, религиозная природа которой подлежит сомнению. Эту тему он развивает в эссе «Диалог о сатире». В нем он опровергает свои прежние выводы о сатире как рыцаре веры.

Эссе «Диалог о сатире» представляет собой разговор сатирика и его друга о природе сатиры. Г. Штиг правомерно полагает, что этот диалог представляет собой «внутренний диалог Хекера, христианина и сатирика, с самим собой» [2, S. 169], спор со своими прежними представлениями о сатире. Речь идет о том, совместима ли сатира с христианскими представлениями о мире, может ли сатирик быть христианином, можно ли служить двум господам одновременно — любви и ненависти. Друг утверждает, что, так как оружие сатиры — ненависть, то сатирик не может быть христианином. Сатирик возражает, говоря, что сатирик, как всякий христианин, имеет право осудить зло, а «ненависть и любовь — это две стороны одной медали» [13, S. 177]. Он, как некогда Хекер в своих довоенных сочинениях, считает сатиру «духовным устремлением, идеей, которую следует осуществить» [13, S. 178] и утверждает, что сатирический талант — это дар Божий. Друг, не оспаривая божественное происхождение сатирического дара, называет его все же «опасным даром, ибо он направлен против любви» [13, S. 179], ведь нет сатиры, которая «не ранит и не бьет по цели, не ранит и не убивает» [13, S. 180]. Сатирик поэтому, по его мнению, должен пожертвовать своим даром как антихристианским, несовместимым с любовью.

Сатирик не согласен с ним и считает, что сатира — это «дело совести» [13, S. 182], а не любви. Истинный христианин, возражает друг, должен верить в то, что в мире больше любви и добра, чем зла и греха. Следовательно, и в этом отношении сатирик принадлежит к разряду неверующих. В мире, по его мнению, больше слепой и абстрактной любви, чем веры. Сатирик — носитель такой слепой любви. Друг объясняет это тем, что сатира постоянно делит людей, к примеру, на угнетенных и угнетателей и, таким образом, любовь к угнетенным сочетается в ней с ненавистью к угнетателям. Сатирик, следовательно, не выполняет главный завет Бога — любить всех, то есть Сатирик впадает

в грех маловерия. Подводя итог своим размышлениям, Друг делает вывод, что Сатирик «любит без веры» [13, S. 186], а такая любовь слепа и смешана с отчаянием. В этом отношении Сатирика можно сравнить с революционером. Человеку, который любит мир любовью отчаяния, не веря в него и не надеясь, мир неизбежно кажется трагическим. Именно таков Сатирик, ибо он делает акцент на неискоренимости и вечности зла и забывает о том, что оно сосуществует с любовью, добром, верой и надеждой. Друг называет Сатирика «возлюбившим воспоминания» [13, S. 189], потому что тот относит область идеалов в прошлое.

Важная тема спора — соотношение сатиры и греха. Сатирик, по мнению Друга, считает, что мир, начиная с первородного греха, един во грехе и поэтому сатира видит во всем прежде всего вырождение, выбирая между бытием и идеалом идеал. Следовательно, сатира хочет сделать мир таким, каким он был до грехопадения. Желая вернуть миру состояние утраченного рая, Сатирик лишает мир веры и надежды. Сатирик отвечает ему, что видит мир таким, каков он есть, и отдает предпочтение «фактическим истинам» [13, S. 184]. Он напоминает, что музыка и чистая лирика — лишь потусторонние схемы жизни, сатира же больше, чем другие искусства, привязана к реальности: «Невинный Адам был реальностью, а грешный — является ею. Я не выношу людей, которые выпускают из поля зрения жизнь» [13, S. 184]. Друг, противореча ему, отвечает, что высшей реальностью является спасение, искупление грехов, в качестве же спасенного можно представить себе и лирика, и музыканта, но никак не Сатирика. Залогом спасения и искупления грехов является вера. Таким образом, заключает Друг, «в христианстве идея “абсолютного сатирика” преодолена» [4, S. 186]. Сатирик — жертва идеала, так как идеал остается недостижимым, несмотря на все усилия Сатирика. Истинная любовь, связанная с верой, это, утверждает Друг, терпеливая любовь. Если же из троицы добродетелей выпадает хоть одна, то страдают и две другие.

Возражая Другу, Сатирик утверждает, что истинная сатира «выступает за мир как создание Божие, за его законы и порядки» [13, S. 191]. В качестве примера великого сатирика он приводит творчество Ювенала и называет его солдатом, который воюет, надеясь на мир и оставаясь на страже «вечного и неизменного» [13, S. 194]. На этом диалог кончается. В нем не поставлена последняя точка. Друг по-христиански благославляет Сатирика и молится за его душу.

Анализируя вышеописанный диалог, Г. Штиг совершенно справедливо замечает, что его центральной проблемой стал вопрос о соотношении любви и сатиры, так как ни в одной теории сатиры, начиная с Шиллера, не шла речь о любви как значимой основе сатиры, как идеале, имеющем межличностную природу. Эстетическая схема сатиры всегда строилась на противоречии идеала и действительности, сатирик мечтал о возвращении к утраченной целостности жизни, то есть по существу писал о потерянном рае. Любовь сатирика-этика и идеалиста к миру — это

платоническая тоска по идеалу. Авторы «Бреннера», в первую очередь издатель журнала Л. Фикер, придерживались теории «христианского реализма», согласно которой «эта земля и эти люди навсегда потеряли рай и на этой земле он уже недостижим» [2, S. 171]. Христианин, который заботится о том, чтобы спастись, нуждается не в идеалах, а в добродетелях — вере, надежде, любви. Г. Штиг делает правомерный вывод: «Задача Хекера в диалоге — заменить идеалистическую систему ценностей на христианскую» [2, S. 171]. При этом Хекер имел в виду не только свои прежние представления о сатире, но и фигуру Крауса, с этико-идеалистическими воззрениями которого он, по существу, полемизирует в диалоге. Именно ему предлагает Хекер сменить идеалистическую систему ценностей на христианскую. К Краусу относятся такие характеристики Сатирика, как «возлюбивший воспоминания», «жертва идеала», солдат, стоящий на страже вечного и неизменного, революционер, делящий мир на угнетаемых и угнетенных. Сатирик, по его мнению, не может быть истинным христианином.

Заключение

Г. Хекер делает однозначный вывод о том, что сатира несовместима с системой христианских ценностей и, в отличие от юмора, не является частью экзистенциально-христианской эстетики. Христианские добродетели не могут выступать в качестве идеалов, так как при этом подвергается сомнению традиционная эстетическая схема сатиры — противопоставление бытия и идеала, жизни и духа, личного и сверхличного.

Вера, надежда, любовь не относятся к сфере сверхличного, идеального, их природа глубоко личностна, субъективна. Юмор и сатиру, таким образом, Хекер понимает с точки зрения религиозных представлений как два различных вида художественной целостности, существующих в различных системах ценностей — христианских (экзистенциальных) и идеалистических. Его сочинения позволяют проследить историческую эволюцию теоретических подходов к анализу сатиры в рамках экзистенциальной системы ценностей.

Список литературы

1. *Гайденко П. П.* Трагедия эстетизма. М.: Искусство, 1970. 247 с.
2. *Stieg G.* Der Brenner und die Fackel. Salzburg: Otto Müller Verlag, 1976.
3. *Timms E. Karl Kraus.* Satiriker der Apokalypse. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1995.
4. *Klotz V.* Bürgerliches Lachtheater. Komödie-Posse-Schwank-Operette. Hamburg: Reinbeck, 1987.
5. *Zijderveld A. C.* Humor und Gesellschaft. Eine Soziologie des Humors und des Lachens. Styria: Graz-Wien-Köln, 1976.
6. *Gärtner S.* Was die Satire darf. Eine Gesamtbetrachtung zu den rechtlichen Grenzen einer Kunstform. Berlin: Duncker & Humblot, 2009.
7. *Preisendanz W.* Zur Korrelation zwischen Satirischem und Komischem // Das Komische. Hrsg. von W. Preisendanz. München: Fink, 1976.

8. Preisendanz W. Humor als dichterische Einbildungskraft. München: Fink, 1976.
9. Komik in der österreichischen Literatur, Hrgs. von W. Schmidt-Dengler, J. Sonnleitner, K. Zeyringer. Berlin: Erich Schmidt Verlag, 1996.
10. Stieg G. Österreich (1945–2002). Das Land der Satire. Frankfurt am Main: Peter Lang, 2002.
11. Haecker Th. S. Kierkegaard und die Philosophie der Innerlichkeit. München: Schreiber, 1913.
12. Haecker Th. Satire und Polemik. München: Kösel, 1961.
13. Haecker Th. Der katholische Schriftsteller und die Sprache. Mit einem Exkurs über Humor und Satire. Innsbruck: Brenner Verlag, 1927.

T. A. Fedyaeva

St. Petersburg state Agrarian University
196601 Russia, Saint-Petersburg, Pushkin, Petersburg Highway, 2

THE PROBLEM OF THE CHRISTIAN FOUNDATIONS OF SATIRE IN THE MAGAZINE «BRENNER» (ON THE EXAMPLE OF T. HECKER'S WORK)

The article deals with the theory of satire, unexplored in our literary criticism, formed by the authors of the Austrian journal «Brenner» (1910-1954) in the 10-30s of the twentieth century. Representative for the model of satire created within the framework of the magazine is the concept of satire by the Austrian publicist and philosopher Theodor Hecker (1879-1945), whose writings correlate the aesthetics of classical satire and Christian values. The comprehension of satire through the prism of the ideas of religious-existential philosophy, undertaken by the authors of the Brenner magazine, opened up new perspectives in its study. This work is an attempt to comprehend their approach to satire, which has not received proper understanding in Russian literary criticism.

Keywords: satire, religion, Christian values, existentialism, Kierkegaard, Brenner, Hecker, humor.

References

1. Gaydenko P. P. *Tragediya estetizma* [The tragedy of aestheticism]. M.: Izkusstvo, 1970. 247 p. (in Rus.).
2. Stieg G. Der Brenner und die Fackel. Salzburg: Otto Müller Verlag, 1976.
3. Timms E. Karl Kraus. Satiriker der Apokalypse. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1995.
4. Klotz V. Bürgerliches Lachtheater. Komödie-Posse-Schwank-Operette. Hamburg: Reinbeck, 1987.
5. Zijderveld A. C. Humor und Gesellschaft. Eine Soziologie des Humors und des Lachens. Styria: Graz-Wien-Köln, 1976.
6. Gärtner S. Was die Satire darf. Eine Gesamtbetrachtung zu den rechtlichen Grenzen einer Kunstform. Berlin: Duncker & Humblot, 2009.
7. Preisendanz W. Zur Korrelation zwischen Satirischem und Komischem // Das Komische. Hrsg. von W. Preisendanz. München: Fink, 1976.
8. Preisendanz W. Humor als dichterische Einbildungskraft. München: Fink, 1976.
9. Komik in der österreichischen Literatur, Hrgs. von W. Schmidt-Dengler, J. Sonnleitner, K. Zeyringer. Berlin: Erich Schmidt Verlag, 1996.
10. Stieg G. Österreich (1945–2002). Das Land der Satire. Frankfurt am Main: Peter Lang, 2002.
11. Haecker Th. S. Kierkegaard und die Philosophie der Innerlichkeit. München: Schreiber, 1913.
12. Haecker Th. Satire und Polemik. München: Kösel, 1961.
13. Haecker Th. Der katholische Schriftsteller und die Sprache. Mit einem Exkurs über Humor und Satire. Innsbruck: Brenner Verlag, 1927.

МАТЕРИАЛЫ XII НАУЧНОЙ КОНФЕРЕНЦИИ «ЛИТЕРАТУРА И ИСКУССТВО В ФОКУСЕ ГУМАНИТАРНЫХ НАУК»

УДК 7.036 DOI 10.46418/2079-8202_2023_2_12

Г. Н. Боева

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

СТРАТЕГИИ ИССЛЕДОВАНИЯ СЛОВЕСНОСТИ В ИНТЕРМЕДИАЛЬНОМ РАКУРСЕ: XII НАУЧНАЯ КОНФЕРЕНЦИЯ «ЛИТЕРАТУРА И ИСКУССТВО В ФОКУСЕ ГУМАНИТАРНЫХ НАУК»

© Г. Н. Боева, 2023

Статья содержит хронику научной конференции «Литература и искусство в фокусе гуманитарных наук» (20 апреля 2023 г.), а также вступительное слово к подборке статей, написанных по итогам прозвучавших докладов. Научное мероприятие было организовано и проведено в Санкт-Петербургском государственном университете промышленных технологий и дизайна и продолжило исследование тематики прошлогодней конференции, определяемой прежде всего интересом к проблеме интермедиальности. Научный вклад представленных публикаций связан с переосмыслением текстов словесности в контексте данной проблемы и обращением к явлениям актуального искусства и авторам, прежде не находившимся в зоне внимания. Предложенные статьи интерпретируются как попытка исследования механизма взаимовлияния визуального, вербального и кинематографического кодов, освоить границы искусства и новые форматы его бытования. Доклады, посвященные писателям и поэтам Петербурга / Ленинграда, оцениваются как вклад в петербурговедение и реконструкцию «петербургского» / «ленинградского» текста. Представлены аннотации докладов, прочитанных на конференции и не возвращенных авторами в статьи.

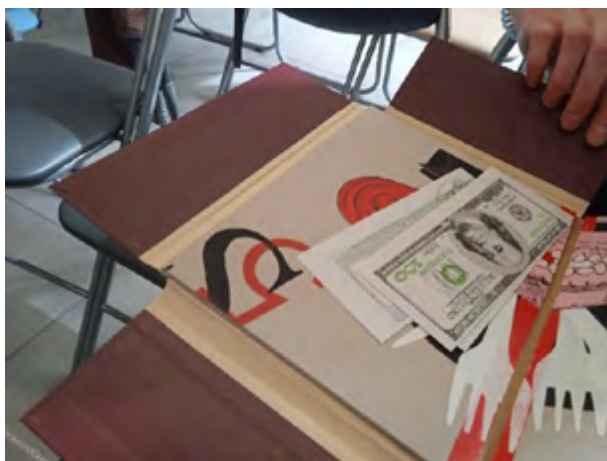
Ключевые слова: конференция, гуманитаристика, междисциплинарный подход, синтез искусств, интермедиальность, Петербург, искусство, литература.

20 апреля 2023 года в медиалаборатории «Точки Кипения — ПромТехДизайн» состоялась **Двенадцатая Всероссийская (с международным участием) научная конференция «Литература и искусство в фокусе гуманитарных наук»**.

Конференция сохранила свою междисциплинарную ориентацию и обращенность к осмыслению словесности в контексте других видов искусств [1]; [2]. В этом году она была преимущественно посвящена феномену интермедиальности — как в теоретическом и историко-культурном аспекте (доклад Е. В. Барнашово́й), так и в исследованиях конкретных стратегий поэтов и художников, в своем творчестве пересекавших границы между отдельными видами искусства (выступления Ю. Б. Орлицкого, А. В. Гик, А. А. Чевтаева, Б.-Е. Кирилэ, А. Н. Ушаковой, Ю. Л. Гика). Анализируя способы и механизмы взаимообогащения литературы, живописи, архитектуры, музыки, театра, кинематографа и медиа [3], докладчики демонстрировали их взаимопроницаемость, акцентируя и уточняя такие понятия, как «изобразительность», «живописный претекст», «визуальный код», «музыкальность», «ольфакторная поэтика», «синкретичность», «диалог» и др.

Традиционно был продолжен анализ «петербургского» / «ленинградского» текста и творчества писателей, чья жизнь связана с Петербургом / Ленинградом и его окрестностями (доклад Ю. М. Валиевой о даче Академии художеств в Юкках). Внимание участников конференции привлекли как уже укоренившиеся в городском пантеоне фигуры (Михаил Кузмин, Даниил Хармс, Сергей Довлатов), так и литераторы, занимавшие важное место в литературном процессе своего времени, но, в силу разных причин, еще малоизученные — такие, как А. Житинский, М. Ерёмин. Причем хронологический охват в выборе объектов исследования впечатляюще широкий: от древнерусского искусства (доклад В. А. Доманского) и зарубежной классики XIX века (Е. В. Барнашова) до авангардистской зауми (П. А. Казарновский) и визуальной поэзии (Ю. Л. Гик, ил. 1). Некоторые докладчики обратились к рецепции творчества писателей и художников современным массовым искусством (А. В. Успенская о «ресайклинге» советского в телесериале по роману В. Аксенова «Таинственная страсть» и Г. А. Доброзракова о довлатовских аллюзиях в кинематографе).

Принципиальный курс конференции на вариативность подходов к интерпретации художественного



Илл. 1. Экспонат, демонстрируемый Ю. Л. Гиком в ходе доклада: книга художника Д. Бабенко «Паспорт» (проект «Мэйл-арт мертв, а я еще нет», 2016)



Илл. 2. Участники XII конференции «Литература и искусство в фокусе гуманитарных наук»

текста позволял приветствовать использование самых различных методик анализа, включая пограничные с философским (Б. Ф. Шифрин о «проектности» и «русском космизме») и близкие к историко-культурным расследованиям (сюжет М. Ю. Данилевская). В нескольких докладах была развита тема связей русской культуры с Востоком (доклады Б. С. Дугарова и И. В. Вагановой).

Разнообразие тематики докладов, при общей их устремленности к постижению искусства как синтетического феномена, подтверждает, что конференция верна выбранному курсу на междисциплинарность исследований.

Обширна и «география» участников конференции (ил. 2): Петербург, Москва, Томск, Улан-Удэ, Самара, Бухарест (Румыния). Среди участников конференции — представители различных петербургских вузов: Санкт-Петербургского государственного университета, Национального исследовательского университета «Высшая школа экономики», Государственной полярной академии, Российской академии народного хозяйства и государственной службы при Президенте Российской Федерации, Санкт-Петербургского Гуманитарного университета профсоюзов, Санкт-Петербургского государственного университета аэрокосмического приборостроения, Северо-Западного медицинского университета имени И. И. Мечникова, Военной академии материально-технического обеспечения им. генерала А. В. Хрулева. Иногородние участники представляли Московский государственный университет им. М. В. Ломоносова, Институт русского языка им. В. В. Виноградова РАН, Национальный исследовательский Томский государственный университет, Российский государственный гуманитарный университет, Институт монголоведения, буддологии и тибетологии Сибирского отделения РАН, Московский городской педагогический университет, Московский финансово-промышленный университет «Синергия», Поволжский государственный университет телекоммуникаций и информатики.

Помимо двух десятков докладов, на конференции были представлены несколько стендовых. Ниже пред-

ставлены аннотации прозвучавших в рамках конференции докладов, за исключением тех, которые были развернуты авторами в статьи, помещенные здесь же, в настоящем разделе.

Юрий Борисович Орлицкий (Москва) назвал свой доклад «Музыкальная писательница» **С. Свириденко: статус и жанровая палитра**. Творческий опыт Софии (Гильберты) Свиридовой (Свириденко) (1882 — не ранее 1928) был рассмотрен с точки зрения её специфического статуса — так называемой музыкальной писательницы. Были продемонстрированы оригинальные и переводные стихотворные произведения Софии Свиридовой на музыкальные темы (о дирижёрах и композиторах), фрагменты из её популярных музыковедческих статей и монографий, переводов текстов вокальных произведений и либретто, главное место среди которых занимает полный перевод вагнеровского «Кольца Нибелунгов», который в начале 1920-х гг. был подготовлен Свиридовой и принят А. Блоком к публикации в составе полного собрания сочинений великого композитора.

Анна Викторовна Успенская (С.-Петербург) назвала свой доклад «Ресайклинг советского в телесериале «Таинственная страсть» (по одноименному роману В. Аксёнова)», сопоставив в указанном аспекте последний роман писателя с его экранизацией. Было доказано, что телесериал реж. В. Фурмана, показанный в 2016 г., довольно сильно исказил первоисточник: первые пять серий не имеют ничего общего с книгой, а в целом акцентируется «снижающая» героев богеменность (выпивка, любовные приключения, хулиганство и драки). Кроме того, в сериале показывается неподобающая смелость героев по отношению к властям и происходит явная мифологизация постсталинской эпохи как времени маразматической и беззубой власти. Кроме того, в сериале трансформируются и образы героев (например, Беллы Ахмадулиной), и принцип сюжетного построения книги. Докладчица заключает: ресайклинг эпохи оттепели в романе и в его экранизации идёт несколькими разными путями: в первом случае можно говорить именно о ресайклинге советского,

в то время как в фильме это ресайклинг отдельных мифологизированных фигур эпохи.

Галина Николаевна Боева (С.-Петербург) приурочила свой доклад «**“Бессознательный символизм” Василия Сурикова в интерпретации Максимилиана Волошина**» к 175-летию со дня рождения художника. Материалом для доклада послужили записи Волошина, сделанные им в 1913 году на основе бесед с Суриковым для заказанной биографии художника. Докладчица проанализировала восприятие творчества Сурикова в свете эстетических взглядов Волошина-критика. Было показано, что, прослеживая этапы творческого пути Сурикова и постигая психологию его творчества, Волошин воссоздавал духовный образ художника, называемый им «ликом», в свете своих символистских и эзотерических представлений. Было показано, что в основе волошинского сотворения образа художника лежит мифотворчество, позволяющее постигнуть механизм бессознательного в развитии его личности. В ходе доклада были продемонстрированы и прокомментированы известные суриковские полотна, исторические сюжеты которых, с одной стороны, навеяны бессознательно усвоенным прошлым, «забытым» и прорастающим в творчестве, а с другой — многое объясняют в современности. Было доказано, что сюжеты всех суриковских картин связаны с узловыми, магистральными событиями русской истории — расколом, бунтами, противостоянием власти и народа. Руководствуясь идеями историков в целом (С. М. Соловьев, Н. И. Костомаров, А. П. Шапов, И. Е. Забелин), художник в их разработке был оригинален и транслировал смыслы, внушенные ему личным опытом, а сибирские впечатления детства и юности органично вплетались в историю страны. Особое внимание было уделено сравнению Сурикова с Репиным не в пользу последнего — как в разработке исторических тем, так и отношении к натурализму. Вывод Боевой: Волошин воспринимал Сурикова не как реалиста, а как «бессознательного символиста», усматривающего в исторических событиях мистический смысл.

Мария Юрьевна Данилевская (С.-Петербург) предложила вниманию слушателей доклад «**Случай с Эмилией Гебель, или История одного “симулякра” XIX века**». Докладчица пояснила, что слово «симулякр» (копия, не имеющая оригинала в реальности, термин постмодернистской философии) заключено в кавычки, поскольку современный термин не может быть применен буквально к небезызвестной скандальной ситуации, возникшей в 1833 году в Москве, в семье композитора Ф. К. Гебеля, обсуждавшейся в кружке Н. В. Станкевича и кружке А. И. Герцена и Н. П. Огарёва и послужившей отчасти протосюжетом повести И. С. Тургенева «Несчастливая» (1869). Однако анализ человеческих документов подводит к пониманию, что одиозное происшествие, год спустя не подтвердившееся следствием, обнаруживает сложную и целенаправленную сконструированность, мало того — двойное авторство с сильной личной мотивацией в обоих случаях. Ставшие предметом широкого обсуждения непристойные подробности



Ил. 3. Выступает О. Ф. Ладохина (Москва, доклад «Звуки и краски: Вера Аренс на портрете Марии Шрётер»

мнимой любовной связи шестнадцатилетней дочери Гебеля Эмили и их соседа, студента Я. И. Почека исходили от квартирной хозяйки последнего, имевшей виды на жильца как на жениха собственной дочери. Результатом скандала явилась смерть девушки от горячки (по слухам — от последствий плодоизгнания при пособничестве виновника либо самоубийство) и позор, едва не приведший юношу к дуэли. В распространении одиозных подробностей принял участие сам Гебель; его активность в безосновательном очернительстве покойной и невинного «виновника» может предположительно объясняться желанием отвести общее внимание от возникших пересудов и догадок, что Эмилия была ему не родной дочерью, то есть, от «скелетов в шкафу» в его собственном браке.

Доклад **Елены Юрьевны Сафроновой** (С.-Петербург) «**Ольфакторная поэтика раннего творчества Ф. М. Достоевского**» был построен на материале его первого романа «Бедные люди». Тайный язык цветочных подарков Макара Девушкина Вареньке Добросёловой расценивался докладчицей как тайное признание влюблённого. Герой преподносит Вареньке растения в горшках (бальзамин и пеларгония), предназначенные не для сиюминутной радости, а претендующие на иной статус: постоянно жить в доме и радовать глаз продолжительным цветением. Бальзамин — символ любви, симпатии и омоложения, метафора признания в силе и искренности чувств; пеларгония, или красная герань — символ любви, верности и семьи. Ещё один цветочный подарок, розанчики, представляет собой метафору юной невинной девушки, сама же роза — эмблема Афродиты. Предполагаемые, но так и не подаренные цветы: издающая тонкое благоухание душистая резеда, — в символическом плане на языке цветов означают скрытую любовь. Для Достоевского важна принципиальная разница в одорическом статусе цветочных подарков. Значимо, что для описания зарождающихся любовных отношений персонажей Достоевский использует «цветочный шифр» с насыщенный семиотическим шлейфом в культуре, позволяющим читателю увидеть в ухаживаниях героя имплицитный, но вполне определённый эротический

подтекст и желание создать семью. Таким образом, было показано, как занимательная флористическая криптография первого романа Достоевского позволяет глубже понять художественный мир писателя: выбор растений отражает этапы зарождения чувств и раскрывает автора с неожиданной стороны — как тонкого лирика и квалифицированного ботаника.

В докладе «**К дискурсу русского космизма (“проективность” как вопрос поэтики)**» **Бориса Фридриховича Шифрина** (С.-Петербург) дискурс русского космизма возводился к учению Н. Фёдорова. Логика докладчика была такова: если сначала масштаб замысла носит предельный характер, то в истолковании, характерном для начала 90-х гг. XX в., дискурс меняет свои акценты, стараясь избежать сближений с контекстом «утопического сознания». Доминирует акцент на проективно-деятельную модальность человеческого существования. Констатация проектного модуса надстраивается над гипотезами об утопичности или антиутопичности «предмета предвосхищения» (замысла, художественного мира). Докладчик подчеркнул: если при анализе текста мы замечаем тематизацию *проективности*, то это значит, что в качестве компонента поэтики мы имеем феномен *метарефлексии*. Обратившись к осмыслению поэтики Андрея Платонова, докладчик предложил преодолеть ряд трудностей. Платонов изучает не проективность как таковую, и даже не проективное сознание, а конкретную человеческую самость в состоянии проективной одержимости или в попытках персонажа транслировать свой предмет предвосхищения в сознание другого человека. Остранение проективности, считает Б. Ф. Шифрин, можно обнаружить и в ранних поэмах Н. Заболоцкого. Повествование являет описание/проекцию предметов предвосхищения (желаемых состояний мира), но в качестве повествователей, субъектов этих представлений, выступают философствующие животные. Присутствие иного сознания как проблематизация проектной устремленности — ключевой мотив «Лебедии будущего» Велимира Хлебникова: внешний масштаб экспансии не означает отнесённости к экзистенциальной глубине бытия. Аналогичный «сбой», но уже в контаминации с исходными мотивами Н. Фёдорова (*воскрешение отцов*, Музей как символическая обсерватория и способ воскрешения) обнаруживается в «Солярисе» Андрея Тарковского.

Валерий Анатольевич Доманский (С.-Петербург) в своём докладе «**Литература и ар-**

хитектура: модели взаимодействия» рассмотрел взаимодействие двух знаковых систем — архитектуры и литературы на уровне художественного стиля, композиции и архитектоники, а также функций архитектурных экфрасисов в художественном тексте. Особое внимание было уделено единству художественных стилей в зодчестве и средневековой (древнерусской литературе) и литературе «переходного» XVII века. Так, докладчик отмечал, что церковное зодчество этого периода (барокко) характеризуется богатством декора, наличием лепки, орнамента, соединения архитектуры и скульптуры. В литературе этот стиль выражен посредством словесной орнаментовки («арабесок»), изощренных метафор, поэтических тропов, словесных фигур речи, а также поэтическим синтаксисом. Тяготение поэзии к зримому, осязаемому искусству автор продемонстрировал на конкретных примерах: стихотворении «Я башня Сухарева» А. Вознесенского, буквенно-графически напоминающее знаменитую башню в период ее низвержения («убиения мазуриками с ромбами и кубиками»), и цикла «архитектурных» стихотворений О. Мандельштама из его сборника «Камень».

Организаторы и участники нынешней конференции благодарны Санкт-Петербургскому государственному университету промышленных технологий и дизайна и Вестнику СПбГУПТД за предоставленную возможность проведения мероприятия и публикации. Выражаем также искреннюю благодарность сотрудникам Точки кипения СПбГУПТД за содействие в организации конференции.

Список литературы

1. Боева Г. Н. Десятая научная конференция «Литература и искусство в фокусе гуманитарных наук»: хроника // Вестник Санкт-Петербургского государственного университета технологии и дизайна. Серия 2. Искусствоведение. Филологические науки. 2021. № 3. С. 90–95.
2. Боева Г. Н. В поисках синтеза: XI научная конференция «Литература и искусство в фокусе гуманитарных наук» // Вестник Санкт-Петербургского государственного университета технологии и дизайна. Серия 2. Искусствоведение. Филологические науки. 2022. № 3. С. 93–96.
3. Боева Г. Н., Шарафадина К. И. Интермедиаальный ресурс текстов новых медиа как теоретическая и методическая проблема // Вестник Санкт-Петербургского государственного университета технологии и дизайна. Серия 3. Экономические, гуманитарные и общественные науки. 2021. № 1. С. 105–113.

G. N. Boeva

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

INTERMEDIAL LITERATURE RESEARCH STRATEGIES: XII SCIENTIFIC CONFERENCE «LITERATURE AND ART IN THE FOCUS OF THE HUMANITIES»

The article contains a chronicle of the scientific conference «Literature and Art in the Focus of the Humanities» (April 20, 2023), as well as an introductory statement to a selection of articles written following the results of the reports. The scientific event was organized and held at the St. Petersburg State University of Industrial Technologies and Design and continued the study of the topics of last year's conference, determined primarily by interest in the problem of intermediality. The scientific contribution of the presented publications is associated with a rethinking of the texts of literature in the context of this problem and an appeal to the phenomena of relevant art and authors who were not previously in the field of attention. The proposed articles are interpreted as an attempt to study the mechanism of mutual influence of visual, verbal and cinematic codes, to master the boundaries of art and new formats of its existence. Reports dedicated to writers and poets of St. Petersburg / Leningrad are assessed as a contribution to St. Petersburg studies and the reconstruction of the St. Petersburg / Leningrad text. Presented are annotations of the reports read at the conference and not expanded by the authors in the articles.

Keywords: conference, humanities, interdisciplinary approach, synthesis of arts, intermediality, Petersburg, art, literature.

References

1. Boeva G. N. Desyataya nauchnaya konferenciya «Literatura i iskusstvo v fokuse gumanitarnykh nauk»: hronika [Tenth Scientific Conference «Literature and Art in the Focus of the Humanities»: Chronicle] // *Vestnik Sankt-Peterburgskogo gosudarstvennogo universiteta tekhnologii i dizajna. Seriya 2. Iskusstvovedenie. Filologicheskie nauki* [Bulletin of the St. Petersburg State University of Technology and Design. Series 2. Art history. Philological sciences]. 2021. No 3. Pp. 90–95. (in Rus.).
2. Boeva G. N. V poiskakh sinteza: XI nauchnaya konferenciya «Literatura i iskusstvo v fokuse gumanitarnykh nauk» [In Search of Synthesis: XI Scientific Conference «Literature and Art in the Focus of the Humanities»] // *Vestnik Sankt-Peterburgskogo gosudarstvennogo universiteta tekhnologii i dizajna. Seriya 2. Iskusstvovedenie. Filologicheskie nauki* [Bulletin of the St. Petersburg State University of Technology and Design. Series 2. Art history. Philological sciences]. 2022. No. 3. Pp. 93–96. (in Rus.).
3. Boeva G. N., SHarafadina K. I. Intermedial'nyj resurs tekstov novykh media kak teoreticheskaya i metodicheskaya problema [Intermediate Resource of Texts of New Media as a Theoretical and Methodological Problem] // *Vestnik Sankt-Peterburgskogo gosudarstvennogo universiteta tekhnologii i dizajna. Seriya 3. Ekonomicheskie, gumanitarnye i obshchestvennye nauki* [Bulletin of the St. Petersburg State University of Technology and Design. Series 3. Economic, humanities and social sciences]. 2021. No. 1. Pp. 105–113. (in Rus.).

УДК 82 DOI 10.46418/2079-8202_2023_2_13

Е. В. Барнашова

Национальный исследовательский Томский государственный университет
634050 РФ, Томск, пр. Ленина, 36**ИНТЕРМЕДИАЛЬНЫЙ РЕСУРС ЗАРУБЕЖНОЙ ЛИТЕРАТУРЫ XIX ВЕКА:
ЧЕРЕЗ ОПИСАНИЕ К ИЛЛЮЗИИ РЕАЛЬНОСТИ**

© Е. В. Барнашова, 2023

Актуальность статьи определяется интерпретацией миметических стратегий зарубежной словесности XIX в. в контексте проблемы интермедийности, тенденция к которой ощущается в возрастающей визуальности литературных образов. На материале преимущественно французской словесности XIX века в хронологическом порядке в контексте эстетических воззрений реализма, натурализма, импрессионизма прослеживаются и анализируются варианты мимесиса, опирающиеся на такие представления о художественной правде, как искренность, подробность описаний, копирование, следование логике жизни, беспристрастность, документальность, научность. Доказывается, что словесные живописания, демонстрирующие тенденцию к интермедийности, с одной стороны, расширяют миметические возможности литературы, а с другой — выявляют ее ограниченность и помогают осознать специфику художественного синтеза. Научная новизна статьи заключается в демонстрации значимости приема описаний не только для натуралистических зарисовок «с натуры», но и для освоения принципов реалистического художественного синтеза.

Ключевые слова: зарубежная литература XIX века, миметические тенденции, прием описания, интермедийность, Ф. Стендаль, О. де Бальзак, Э. Золя, Г. Флобер, Т. Готье, братья Гонкуры.

Принято считать, что современное искусство отличается радикальным, экспериментальным характером, тогда как наследие XIX столетия мы воспринимаем как отлившийся монолит классики, застывший рационально промеренный конструкт. Это в значительной степени относится к тому, что принято называть «классическим реализмом XIX века». На наш взгляд, более интересно и продуктивно рассматривать реалистический художественный текст той эпохи как становящуюся и развивающуюся систему, некую творческую лабораторию, в которой шел напряженный поиск разных форм мимесиса [1]. Литература экспериментировала в области правдивого отражения действительности, промеривала дистанцию между искусством и жизнью, играла разными модальностями в отношениях между ними, искала разные средства создания иллюзии реальности, пробовала методы других видов искусства, демонстрируя тенденцию к интермедийности. Более того, этот поиск не завершен и сейчас. Он не теряет актуальности в современности, когда нередко оспаривается сама возможность литературы репрезентировать реальную действительность, мимесис отрицается в модернистской (Р. Барт, Ц. Тодоров, М. Блоншо) и постмодернистской (Ж. Деррида) эстетике, а новые художественные практики, в том числе связанные с появлением современных технологий, виртуального искусства, провоцируют вопрос о специфике художественного творчества.

За многовариантностью мимесиса XIX века стояли разные представления о художественной правде — искренность, подробность описаний, копирование, следование логике жизни, беспристрастность, документальность, научность. Разные ипостаси мимесиса по-разному проступали в реализме, натурализме, импрессионизме. Они могли переплетаться, перетекать

друг в друга. Само это разделение художественных процессов XIX столетия на «измы», которыми оперирует современная наука — «реализм», «натурализм», «импрессионизм» — не воспринималось современниками так категорично, иногда оно не было очевидным или даже отрицалось. Эти течения имплицитно существовали в общем миметическом потоке искусства, являя разные грани единого процесса. Интересно взглянуть на реализм в этом контексте общего миметического движения. Тот факт, что термин «реализм» довольно долго не закреплялся в художественной культуре XIX века, и новое, возникшее после кризиса романтизма «правдивое» направление маркировалось по-разному — «искусство правды», «натурализм», «натуральная школа», «реальная поэзия», «фламандская живопись», «дагерротипная литература», — свидетельствует о непроявленности художественных принципов, о постепенном становлении эстетических концептов. Даже те, кто программно утверждал реализм, понимали ограниченность термина. Так, Шанфлери, выпустивший в 1857 г. сборник «Реализм», признавался: «Все эти слова, оканчивающиеся на «изм», я считаю жалкими переходными словами. Я не люблю школ, я не люблю знамен, я не люблю систем, я не люблю догм; мне не поместиться в узком святилище «реализма», даже если бы я был его божеством» [2, с. 669].

Миметические стратегии, обозначившиеся в художественной культуре XIX столетия, опирались на безусловный приоритет объективной реальности по отношению к искусству. Г. Курбе, создатель выставки «Реализм» (1855), утверждал: «Прекрасное, данное природой, выше всех условностей искусства» [3, с. 247]. Реальность как внеположенная человеку данность часто определялась словом «натура», имеющее весьма широкое значение — натура-жизнь

(биос), натура-естественность, натура — материальная природа. Понятие «натура», актуализированное развитием материалистического мировоззрения и научным прогрессом (особенно расцветом естественных наук), могло вбирать в себя биологическое и социальное, активно входило и в эстетическое сознание: концептуализация мимесиса нередко осуществлялась через формулу «подражание натуре».

В постромантический период в искусстве утверждается и на протяжении нескольких десятилетий (1830–1880-е гг.) удерживается своеобразный диктат природы, неизбежным порождением которого становится бинарная оппозиция: правда — неправда. С очевидностью проступают позитивистские тенденции эпохи, нашедшие экспликацию в трудах Огюста Конта 30–40-х годов, провозгласившего культ научного (позитивного) знания и пытавшегося преодолеть все «теолого-метафизические иллюзии» [4, с. 16–21]. Искусство и литература стремились избежать субъективизма, лжи, искажений. В образных системах разных направлений проступали сходные коннотации: боязнь изобразить неправду (реализм, натурализм) или страх быть уличенным в неправде (эстетизм). Это предполагало некоторые дополнительные усилия от писателя, направленные на верификацию образов и онтологическое обоснование изображаемого.

Литература использовала разные способы верификации. Приоритет имела опора на научную картину мира. Апелляция к современным научным знаниям становится программной в натурализме — от ранних натуралистических тенденций в период становления реализма («физиологические очерки») до концепции «экспериментального романа» Э. Золя. Глава натуралистической школы ассоциирует себя с ученым, для него «романист — это и наблюдатель, и экспериментатор» [5, т. 24, с. 244], что созвучно с представлением о литературном творчестве у братьев Гонкуров, называвших себя «физиологами и поэтами» [6, с. 614]. К достижениям современной науки обращаются и реалисты, вспомним Бальзака, который увлекался естественнонаучными открытиями, ценил труды Ж. Сент-Илера, исследовавшего единство организма, а в «Человеческой комедии», уподобляя Природу и Общество, пытался изучить социальные типы по аналогии с типами животных [7, с. 2–3]. Даже названия его реалистических романов несут на себе отпечаток «физиологических» исследований-классификаций — «Деревенский врач», «Деревенский священник», «Физиология брака».

Сближение литературы с реальностью осуществлялось и через словесный материал, поиск демократичной, более естественной манеры выражения, созвучной разговорной речи. Проза, гибко следующая за изменчивым потоком жизни и не скованная рифмой и ритмическим построением стиха, стала наиболее репрезентативной формой реалистического текста. По мнению Г. Флобера, стиль должен быть столь естественным, что практически незаметным: «Обретя гибкость, форма исчезает» [8, с. 162]. Способность Флобера добиться этого восхищала Мопассана: «У Флобера нет своего стиля, и, однако, он мастер стиля» [2, с. 666].

Использование еще одного доказательства правдивости литературы было предопределено сенсуалистскими тенденциями эпохи. Культура XIX века актуализировала чувственное восприятие как самый достоверный источник «правды». Сенсуализм отражен в научно-философском мышлении (позитивистская гносеология Э. Маха, Р. Авенариуса) и в эстетике. Л. Фейербах настаивает на том, что искусство «изображает истинное в чувственном» [2, с. 205]. На уровне художественной практики сенсуализм своеобразно проступил в импрессионизме, а в литературном творчестве — в активном использовании приема описания. Реалистическая литература XIX столетия «переболела» описательностью, это стало ее репрезентативной чертой. Прием описаний позволяет писателю поверять чувствами подлинность изображаемых предметов (словно увидеть воочию). Верификации образа способствует его визуализация, что сближает литературу с изобразительным искусством. В своем стремлении к наглядности, литература заходит на его территорию.

Смена эстетических и художественных парадигм в художественной культуре XIX века порождала сложные и динамичные процессы. В дневнике братьев Гонкуров от 13 ноября 1859 г. читаем: «искусство оказывается на распутье между низвергнутой традицией и тем, что только зарождается» [2, с. 710–711]. Интермедальность порождалась экзистенциальной, переходной ситуацией в искусстве, когда разрушалась его конституциональность, размывались четкие границы между разными видами, жанрами, языками искусства. Смешивались динамические и статические, выразительные и изобразительные искусства. При этом интермедальность выявляла их скрытые возможности, предоставляя широкое поле для творчества. Импрессионистическая живопись, приближаясь к динамическим искусствам, стремилась передать движение жизни, музыка пыталась живописать звуками (К. Дебюсси, М. Равель), литература «рисовала» словами картины.

Эмпирическая стихия подробных описаний захлестнула литературу XIX столетия. Добросовестное фиксирование всех деталей внешнего вида героя, его домашней обстановки, всего окружающего предметного мира представлено не только в натурализме [9], но и в реалистических текстах Бальзака, Флобера, Диккенса, Теккерея, Гоголя, Достоевского и др. Описания активно вторгаются в текст, занимают целые страницы, потеснив нарратив. Это замедляет ритм повествования и затрудняет чтение текстов XIX века для современного читателя (особенно молодого).

Прием создания визуальной иллюзии в литературе через описание, в той или иной мере, присущ реалистической образности в целом, он известен еще с античности, в искусстве которой ощутимо проступили реалистические тенденции, и для которой была важна пластическая ощутимость форм мира. В наглядных образах-описаниях рождалась художественность литературы. С. С. Аверинцев подчеркивал: «существеннейшей частью словесного искусства необходимо признать пластически-объективирующее описание». Впечатляющим подтверждением этого был уже гоме-

ровский эпос, представляющий яркие образы-картины, когда почти зримо предстают черные корабли на фоне багряных волн, пурпурные мантии царей, блещущие медные шлемы воинов: «Гомер проявляет невероятную щедрость на описания, никак не провоцируемые ходом фабулы» [10, с. 60].

Актуализация описательности в литературе XIX века была вполне закономерна для периода интенсивного проявления миметических тенденций и утверждения реализма. Литература, пользуясь, по Аристотелю, только «голыми словами», не обладает наглядностью изобразительного искусства, создание образа в ней определяется референциями языка, системой отношений означающего и означаемого. Эти отношения носят конвенциональный характер, все более усложняющийся на пути от звукоподражательной речи к письменному тексту и, тем более, к образному литературному. Текст в литературе предполагает большую условность и более сложную рецепцию читателя, который должен домыслить, мысленно «увидеть» представляемую автором картину. При этом элементы внутри текста обладают разной мерой опосредованности, в этом плане нарратив превосходит описание. Активная дискрептивная стратегия литературы XIX столетия, приближающая ее к изобразительности, значительно упрощает рецепцию читателя, сокращает дистанцию между ним и отражаемой в произведении реальностью.

В своем стремительном порыве к правде литература пытается максимально устранить все, что стоит между ней и жизнью, все возможные преломления — не только нормативы поэтики, риторические (стилистические) формулы (по Барту, стремление к нулевому письму [11]), но даже очевидную условность самой словесной знаковой системы. В этом смысле литература XIX века, тяготеющая к визуальности, отличается даже от просветительского реализма века предшествующего.

Можно выделить разные уровни сложности и функциональной наполненности описаний в литературных текстах XIX столетия. Это может быть простое, прямолинейное копирование природы — поверхностные зарисовки в нравоописательных очерках, бытовые сценки с природы. Но описания могут обретать большую смысловую емкость, наполняясь социально-психологической характеристикой героев, иметь сюжетообразующий потенциал, особенно в повестях и романах. Так, Стендаль подробно описывает семинарию, в которую приехал Жюльен Сорель: широкая лестница «с деревянными перилами и совершенно перекосившимися ступенями, которые все съехали набок, (...) и, казалось, вот-вот развалятся вовсе», темные низкие комнаты, голые стены «с выбеленными известкой стенами» и т. д. [12, с. 181]. Т. е. подчеркивает унылое впечатление, представляя уровень той убогой жизни, к которой привела героя судьба, и крах его честолюбивых надежд.

У Бальзака описание внешности Гобсека вложено в уста другого персонажа повести — стряпчего Дервиля, и выглядит даже, пожалуй, неестественно рас-

тянутым (почти в страницу) и слишком подробным для прямой речи, но таковы присущие эпохе требования добросовестной правдивости даже в деталях. О его лице ростовщика сказано: «его желтоватая бледность напоминала цвет серебра, с которого слетела позолота», а черты его «неподвижные, бесстрастные, как у Талейрана, казались отлитыми из бронзы. Глаза, маленькие и желтые, словно у хорька, и почти без ресниц, не выносили яркого света». Представлено все детально, вплоть до острого кончика длинного носа, изрытого рябинами, который «походил на буравчик, а губы были тонкие, как у алхимиков и древних стариков на картинах Рембрандта и Метсу» [13, с. 338]. Это психологический портрет патологически жадного, похожего на хищного и осторожного зверя, существа, утративший почти все человеческое. Ту же функцию выполняют тщательные описания комнат героя, открывшихся после его смерти, где изобилие богатств, дорогих вещей, сваленных горами, соседствует со следами гниения.

Флобер подробно описывает скромный дом, куда привез муж Эмму Бовари после свадьбы: «Канареечного цвета обои с выцветшим бордюром в виде гирлянды цветов дрожали на плохо натянутой холщовой подкладке», и далее столь же подробно — скромная мебель, потрепанные тома медицинской энциклопедии на полках, валяющаяся «пара штиблет, на которых уже успела засохнуть грязь», и здесь же кладовки, в которых «валялись железный лом, пустые бочонки (...) и много всякой другой пыльной рухляди», «чахлый шиповник» в жалком саду и пр. [14, с. 80–81]. Все это обрушивает романтические мечты героини, так описание работает на основную интригу произведения — столкновение идеальной мечты и реальности.

Кстати, о столкновении мечты и реальности, которое являлось импульсом для развития эстетствующих тенденций. Как ни странно, даже эстетствующая литература активно использует прием подробных описаний. Это парадоксальным образом сближает ее с натурализмом [15]. Только самозабвенное погружение в эмпирический материал осуществляется на разных полюсах: натурализм тяготеет к описанию, даже смакованию грязных, неприглядных сторон действительности, а эстетизм, напротив, подробно описывает островки прекрасного — красивые вещи, изящные безделушки, живописные руины, экзотические предметы дальних стран, мастерскую художника и т. п. Демонстрируется набор, традиционный для романтизма, но теперь ракурс изображения и художественная интерпретация таких объектов меняются — ставится акцент на их *невывышенности*, объективной материальной реальности.

После кризиса романтизма, в эпоху «трезвомыслия» и научно-технического прогресса, литературе невозможно было с прежней легкостью представлять романтические фантазии, образы идеальной красоты. В отличие от реализма и натурализма, которые, полностью отказавшись от романтических иллюзий, пошли за натурой, эстетизм предлагает компромиссное и даже изощренное решение — попытаться найти

идеальную красоту в реальной действительности. Это не тотальное художественное исследование реального социального и природного бытия, но поиск в нем «островков прекрасного». Подробные описания подчеркивают их материальность, а значит, объективное присутствие в реальном мире. Так описательность становится способом сохранения романтической мечты о Прекрасном, ее онтологического оправдания.

Использование приема описания в эстетствующей литературе особенно характерно для творческих исканий середины XIX века, например, для прозы Теофиля Готье. В его повестях «Золотое руно», «Аррия Марцелла», «Ножка мумии» и других произведениях подробное описание фрагментов прекрасного, произведений искусства, экзотических, необычных вещей, отголосков далеких эпох и стран, пробуждающих романтическую фантазию, как бы дает возможность их чувственного восприятия, что подтверждает их материальность и включенность в контекст современной реальности.

В прошлом художник, Готье часто демонстрирует способность к такому живописанию, создает в литературных текстах яркие, почти визуально наглядные картины. Так, с удовольствием, аппетитно «рисует» он вид порта в Антверпене, который восхитил героя «Золотого руна», пытается точно передать разнообразные формы, оттенки цветов и ароматов: «огромное скопление мачт на реке, рей и корабельных снастей казалось лесом, потерявшим листву и превратившимся в нагой древесный скелет» — и далее, почти смакуя, дает подробное описание кораблей и товаров из разных частей света: здесь и голландские косатки, «крутобокие, с красными парусами»; и американские бриги, «остроносые и черные, с тонкими, как шелковые нити, снастями»; и норвежские коффы «цвета семги, от которых пахнет душистой, свежевостроганной сосной», были и бретонские «солоторговцы», и английские «угольщики», и пр. Так живописно и чувственно представлена романтика дальних странствий [16, с. 247–248]. Исследователь творчества писателя В. Столбов обращает внимание на его увлеченность описаниями, называя их очерками, не в жанровом смысле, конечно, — это стремление очертить, почти визуально представить предметы: «Постепенно правда очерка все больше и больше оттесняет вымысел» [17, с. 20–21].

Не менее живописны и детально конкретны описания антикварной лавки в «Ножке мумии» (эта тема привлекала и реалистов, например, Бальзака в «Шагреновой коже»). В такой лавке можно увидеть воочию и даже потрогать необычные предметы из разных эпох — это было дразнящей возможностью шагнуть из современности в другой, необычный и таинственный мир, причем, как бы вполне легально, не нарушая законов научного знания, ведь речь идет о материальных предметах, воспринимаемых органами чувств. Герой Готье видит, как вещи в лавке активно, как живые, заявляют о своем присутствии в этом мире, уверенно вторгаются в него: «кушетка эпохи Людовика XV беззаботно подсовывала свои кривые ножки под громоздкий стол в стиле Людовика XIII, украшен-

ный массивными спиралями из дуба и лиственным орнаментом, из которого выглядывали химеры» [16, с. 367–368, подчеркнуто нами — Е. Б.].

В повести «Аррия Марцелла» автор подробно, в деталях описывает руины Помпей, среди которых бродит молодой путешественник Октавиан и которые дразнят материальным присутствием останков древнего города в современности, потом перед взором героя город вдруг предстает таким, каким был в I веке еще до извержения Везувия — неразрушенные дома, красивые перистилы, оживленный театр, торговля в лавках, колесницы, спешащие люди. Причем, предстает столь явственно, что герой уже сомневается в том, что это всего лишь видения, а не реальность, и проверяет их чувственным восприятием: «он воспринимал все так отчетливо, что не мог не доверять своим чувствам, (...) он старался с помощью мелких реальных подробностей доказать себе, что не стал жертвой галлюцинаций. Перед взором его проходили не призраки, ибо солнечный свет заливал их непровержимо реально, и тени их, по-утреннему длинные, ложились на дороги и стены домов» [16, с. 331–332]. Идет тонкая игра между идеальным и реальным, образность балансирует между ними, и связующим мостом становятся подробно описанные, представленные в деталях материальные объекты.

Имплицитное стремление к визуализации образа в литературе XIX века могло подчас выходить на поверхность, стать осознанным, даже программным, как, например, в романе Э. Золя «Творчество» (1886), посвященном современным художникам-импрессионистам. Его творчество в целом может стать примером литературного живописания. В произведениях Золя рассыпана щедрая рассыпь описаний — не безликих копий, но ярких, выразительных картин, несущих смысловое обобщение. Подчас оно столь емкое, что возвышается до символа: центральный рынок — концентрация изобилия («Чрево Парижа»), описание витрины мясной лавки превращается на глазах у читателя в создание красочной картины из колбас и окороков), биржа в Париже — символ современного храма («Деньги»). Представляет он и сельские пейзажи, загородные луга, поля, здесь его литературные картины (например, в романе «Земля») созвучны полотнам современных художников-барбизонцев, но более всего Ф. Милле.

В романе «Творчество» живописание Золя достигает апогея, автор словно демонстрирует свое право писать о художниках, свою способность увидеть мир их глазами. Литература здесь соперничает с живописью, овладевает средствами ее визуальной образности. Вспоминаются высказывания Ю. М. Лотмана о возможности диалога между разными видами искусства одной эпохи, при условии, что они будут содержать элементы языка друг друга: «литература XIX в. для того, чтобы оказать мощное воздействие на живопись, должна была включить в свой язык элементы живописности» [18, с. 19].

В романе о художниках, естественно, много экфрасисов, но есть также и литературные пейзажи, которые

очень близки к ним (их можно назвать скрытыми экфрасисами). В них Золя позиционирует собственно художественный взгляд на мир, он маркируется акцентированием (подчеркиванием, выделением, подбором) живописных средств выразительности — красок, линий, цветовых и световых оттенков. Так, скажем, представлен вид с набережной Сены: «острова и здания левого берега вырисовывались черной линией на торжественно пламеневшем закатном небе. (...) темные очертания левого берега заканчивались силуэтами остроконечных башен Дворца Правосудия, как бы нарисованных углем на небосводе; на освещенной правой стороне закруглялась мягкая кривая линия, вытягиваясь и как бы уходя в бесконечность» [19, с. 122, подчеркнуто нами — Е. Б.]. Писатель словно рисует на глазах у читателя картину, подобно художнику. Причем, это именно художник-импрессионист с характерным живописным инструментарием. Импрессионистическая манера проступает, например, в описании Елисейских полей: «Людской поток катился там в двух встречных направлениях; в нем были и свои водовороты, создаваемые набегавшими волнами летящих экипажей, и искрящаяся пена световых отблесков на дверцах карет и стеклах фонарей. Непрерывное течение толпы наполняло до краев огромную, как озеро, площадь с широкими тротуарами, которая (...) испещрялась черными точками пешеходов» [19, с. 85]. Возникают ассоциации с картинами Э. Мане, К. Моне, К. Писсарро, О. Ренуара. Интересно, что писатель, представляющий динамическое искусство, передает движение жизни не только характерным для литературы способом (через рассказ), но воспроизводит приемы импрессионистов, которые, преодолевая статику изобразительного искусства, стараются создать эффект динамичного бытия живописными средствами: размытые краски, пятна, световые отблески. Здесь встречаются две формы интермедальности, идущие навстречу друг другу.

В романе «Творчество» ставится серьезный методологический вопрос о дистанции приближения искусства к природе (проблема мимесиса). Приветствуя стремление импрессионистов максимально приблизиться к жизни, Золя, в то же время, приходит к выводу о том, что стремление искусства к созданию полной иллюзии жизни (слиться с ней) — это тоже иллюзия. Нерешаемость такой задачи осознает один из персонажей романа писатель Пьер Сандоз (alter-ego самого автора), наблюдая печальную судьбу своего друга художника Клода Лантье, пришедшему к краху в творческих исканиях. Молодой литератор признает условность искусства по отношению к жизни и необходимость находить разумную меру, дистанцию между ними: «Да, в самом деле, надо поступиться гордостью, примириться с приблизительным в искусстве и войти в сделку с жизнью» [19, с. 438].

Таким образом, наличие массивного пласта подробных описаний в литературе XIX века отражает интересные и напряженные процессы, связанные с миметическими устремлениями эпохи и, в их контексте, поиском новых форм образности. Словесные

живописания, позволяющие говорить о ярко выраженной тенденции к интермедальности, расширяют возможности литературы в ее приближении к жизни. В то же время они продуктивны только тогда, когда становятся способом раскрытия эстетической природы действительности. Именно опыт активного, жадного подражания природе постепенно подводит литературу к осознанию нарушения меры, выводу о невозможности прямолинейным воспроизведением ее внешних форм максимально приблизиться к жизни, слиться с ней и, тем более, дать ее глубокое художественное осмысление. Этот опыт помогает осознать специфику художественного синтеза. Бегство искусства к жизни оборачивается его возвращением к самому себе.

Список литературы

1. *Barnashova E.* Multivariance of Mimesis in the 19th Century Literature // *Journal of Siberian Federal University. Humanities & Social Sciences*, 2014 7 (6). Pp. 971–982.
2. История эстетики. Памятники мировой эстетической мысли. В 5 т. Т. 3. Эстетические учения Западной Европы и США (1789–1871). Ред.-сост. Л. Я. Рейнгардт. М.: Искусство, 1967. 1008 с.
3. Мастера искусства об искусстве. Избранные отрывки из писем, дневников, речей и трактатов. В 7 т. Т. 4. М.: Искусство, 1967. 622 с.
4. *Конт О.* Дух позитивной философии: Слово о положительном мышлении / Пер. с франц. Т. А. Шапиро. СПб., 1910. 76 с.
5. *Золя Э.* Собрание сочинений в 26 томах. Пер. с франц. Т. 24. М.: Государственное издательство художественной литературы, 1966. 566 с.
6. *Гонкур Э. и Ж.* Дневник. Записки о литературной жизни. Избранные страницы. В 2 томах. Т. 1. Пер. с франц. А. Тетеревиной. М.: Художественная литература, 1964. 711 с.
7. *Бальзак О.* Собрание сочинений в 15 томах. Т. 1. М.: Государственное издательство художественной литературы, 1951. 680 с.
8. *Флобер Г.* О литературе, искусстве, писательском труде. Письма. Статьи. В 2 томах. Пер. с франц. Т. 1. М.: Художественная литература, 1984. 519 с.
9. *Шишков Д. Х.* Эстетика французского натурализма второй половины XIX века как конкретно-историческое явление. Кострома: Изд. Костромской ГСХА, 2005. 157 с.
10. *Аверинцев С. С.* Образ античности. СПб.: Азбука классики, 2004. 480 с.
11. *Барт Р.* Нулевая степень письма // Семиотика. М.: Радуга, 1983. С. 306–439.
12. *Стендаль.* Красное и черное. Пармская обитель. Пер. с франц. М.: НФ «Пушкинская библиотека», ООО «Издательство АСТ», 2002. С. 15–519. (Золотой фонд мировой классики).
13. *Бальзак О.* Гобсек // Сцены частной жизни. Пер. с франц. Н. Немчиновой. Омск: НПВП «Издатель», 1993. С. 333–388.
14. *Флобер Г.* Госпожа Бовари. Собрание сочинений в 4 томах. Т. 1. Пер. с франц. Н. Любимова. М.: Правда, 1971. С. 53–380.
15. *Барнашова Е. В.* Взаимосвязь натуралистических и эстетствующих тенденций в европейской художественной культуре XIX века // *Вестник Томского государственного университета.* № 268. 1999. С. 110–114.
16. *Готье Т.* Избранные произведения в 2 томах. Т. 1. Пер. с франц. Н. М. Гнединой (М. Надеждина) (Золотое руно.

- Ножка мумии), Е. Гунста (Аррия Марцелла) и др. М.: Художественная литература, 1972. 575 с.
17. Столбов В. Теофиль Готье. Очерк жизни и творчества. Избранные произведения в двух томах. Т. 1. М.: Художественная литература, 1972. С. 3–42.
18. Лотман Ю. М. О семиосфере. Избранные труды в трех томах. Т. 1. Статьи по семиотике и типологии культуры. Таллинн: Александра, 1992. С. 11–24.
19. Золя Э. Творчество. Собрание сочинений в 26 томах. Т. 11. Пер. с франц. Т. Ивановой и Е. Яхниной М.: Государственное издательство художественной литературы, 1963. С. 7–438.

E. V. Barnashova

National Research Tomsk State University
634050 Russia, Tomsk, Lenin ave., 36

INTERMEDIAL RESOURCE OF FOREIGN LITERATURE OF 19TH CENTURY: THROUGH DESCRIPTION TO THE ILLUSION OF REALITY

The relevance of the article is determined by the interpretation of mimetic strategies of foreign prose of the XIX century. in the context of the problem of intermediality, the tendency towards which is felt in the increasing visualization of literary images. On the material of mainly French literature of the 19th century in chronological order in the context of aesthetic views of realism, naturalism, impressionism, variants of mimesis are traced and analyzed, based on such ideas about artistic truth as sincerity, detail of descriptions, copying, following the logic of life, impartiality, documentary, scientific. It is proved that verbal paintings that demonstrate a tendency to intermediality, on the one hand, expand the mimetic capabilities of literature, and on the other hand, reveal its limitations and help to realize the specifics of artistic synthesis. The scientific novelty of the article is to demonstrate the significance of accepting descriptions not only for naturalistic sketches «from nature,» but also for mastering the principles of realistic artistic synthesis.

Keywords: 19th century foreign literature, mimetic tendencies, description technique, intermediality, F. Stendhal, O. de Balzac, E. Zola, G. Flaubert, T. Gauthier, the Goncourt brothers.

Reference

- Barnashova E. Multivariance of Mimesis in the 19th Century Literature // Journal of Siberian Federal University. Humanities & Social Sciences, 2014 7 (6). pp. 971–982.
- Istoriya estetiki. Pamyatniki mirovoy esteticheskoy mysli [History of Aesthetics. Monuments of World Aesthetic Thought]. V 5 t. T. 3. Esteticheskiye ucheniya Zapadnoy Evropy i SSHA (1789–1871). Red.-sost. L. YA. Reyngardt. Moscow. Iskusstvo, 1967. 1008 p. (in Rus)
- Mastera iskusstva ob iskusstve. Izbrannyye otryvki iz pisem, dnevnikov, rechey i traktatov. [Masters of Art about Art. Selected Excerpts from Letters, Diaries, Speeches and Treatises]. V 7 t. Vol. 4. Moscow. Iskusstvo, 1967. 622 p. (in Rus)
- Kont O. *Dukh pozitivnoy filosofii: Slovo o polozhitel'nom myshlenii*. [The Spirit of Positive Philosophy. A Word on Positive Thinking] / Per. s frants. V. A. Shapiro. SPb.: 1910. 76 p. (in Rus)
- Zolya E. *Sobraniye sochineniy v 26 tomakh* [Collected Works in 26 volumes]. Per. s frants. /pod obshch. red. I. Anisimova [i dr.]. Vol. 24. Moscow. Gosudarstvennoye izdatel'stvo khudozhestvennoy literatury, 1966. 566 p. (in Rus)
- Gonkur E. i Ju. *Dnevnik. Zapiski o literaturnoy zhizni. Izbrannyye stranitsy* [Diary. Notes on literary life. Selected pages]. V 2 tomakh. Vol. 1. Per. s frants. A. Terevennikovoy. Moscow. Khudozhestvennaya literatura, 1964. 711 p. (in Rus)
- Bal'zak O. *Sobraniye sochineniy v 15 tomakh*. [Collected Works in 15 volumes]. Vol. 1. Moscow. Gosudarstvennoye izdatel'stvo khudozhestvennoy literatury, 1951. 680 p. (in Rus)
- Flober G. *O literature, iskusstve, pisatel'skom trude. Pis'ma. Stat'i* [About Literature, Art, Writing Work. Letters.]. V 2 tomakh. Per. s frants. / Sost. S. Leybovich. Vol. 1. Moscow. Khudozhestvennaya literatura, 1984. 519 p. (in Rus)
- Shishkov D. KH. *Estetika frantsuzskogo naturalizma vtoroy poloviny XIX veka kak konkretno-istoricheskoye yavleniye* [Aesthetics of French Naturalism in the Second Half of the 19th Century as a Concrete Historical Phenomenon]. Kostroma: Izd. Kostromskoy GSKHA, 2005. 157 p. (in Rus)
- Averintsev S. S. *Obraz antichnosti* [The Image of Antiquity]. St. Petersburg. Azbuka klassiki, 2004. 480 p. (in Rus)
- Bart R. *Nulevaya stepen' pis'ma* [Zero degree of writing] // Semiotika. Moscow. Raduga, 1983. Pp. 306–439 (in Rus)
- Stendal'. *Krasnoye i chernoye* [Red and Black]. Per. s frants. Moscow. NF «Pushkinskaya biblioteka», OOO «Izdatel'stvo AST», 2002. pp. 15–519. (Zolotoy fond mirovoy klassiki). (in Rus)
- Bal'zak O. *Gobsek* [Gobsek] // *Stseny chastnoy zhizni* [Scenes of Private Life]. Per. s frants. N. Nemchinovoy. Omsk: NPVP «Izdatel'», 1993. pp. 333–388 (in Rus)
- Flober G. *Gospozha Bovari* [Madame Bovary]. Sobraniye sochineniy v 4 tomakh. T. 1. Per. s frants. N. Lyubimova. Moscow. Pravda, 1971. pp. 53–380. (in Rus)
- Barnashova E. V. *Vzaimosvyaz' naturalisticheskikh i esteticheskikh tendentsiy v yevropeyskoy khudozhestvennoy kul'ture XIX veka* [The Relationship of Naturalistic and Aesthetic Tendencies in the European Artistic Culture of the 19th Century] // *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta* [Bulletin of Tomsk State University]. № 268. 1999. pp. 110–114 (in Rus)
- Got'ye T. *Izbrannyye proizvedeniya v 2 tomakh* [Selected Works in 2 volumes]. Vol. 1. Per. s frants. N. M. Gnedinoy (M. Nadezhdina) (Zolotoye runo. Nozhka mumi) i Ye. Gunsta (Arriya Martsella) i dr. Moscow. Khudozhestvennaya literatura, 1972. 575 p. (in Rus)
- Stolbov V. *Teofil' Got'ye. Ocherk zhizni i tvorchestva* [Theophile Gauthier. Essay on Life and Creativity]. Izbrannyye proizvedeniya v dvukh tomakh. Vol. 1. Moscow. Khudozhestvennaya literatura, 1972. pp. 3–42 (in Rus)
- Lotman Yu. M. *O semiosfere* [About the Semiosphere]. Izbrannyye trudy v trekh tomakh. Vol. 1. Stat'i po semiotike i tipologii kul'tury. Tallinn: Aleksandra, 1992. pp. 11–24 (in Rus)
- Zolya E. *Tvorchestvo* [Creativity]. Sobraniye sochineniy v 26 tomakh. T. 11. Per. s frants. T. Ivanovoy i Ye. Yakhninoy Moscow. Gosudarstvennoye izdatel'stvo khudozhestvennoy literatury, 1963. pp. 7–438 (in Rus)

ТВОРЧЕСКАЯ РЕЦЕПЦИЯ ЖИВОПИСИ В ПОЭТИКЕ АКМЕИЗМА (О ЖИВОПИСНЫХ ПРЕТЕКСТАХ В КНИГЕ СТИХОВ М. ЗЕНКЕВИЧА «ДИКАЯ ПОРФИРА»)

© А. А. Чевтаев, 2023

Статья посвящена рассмотрению вопроса о соотношении ряда акмеистических стихотворений М. Зенкевича с произведениями живописного искусства. Актуальность работы обусловлена необходимостью включения в контекст интермедиальности и экфратической практики, представленных в творчестве акмеистов, первой поэтической книги М. Зенкевича «Дикая порфира». Научная новизна исследования определяется тем, что в нем впервые выявляется характер рецепции поэтом произведений мировой живописи. Методология анализа основывается на совмещении структурно-семиотического и интермедиального подходов к изучению художественного текста. В качестве возможных живописных претекстов поэтики М. Зенкевича выделяются ренессансно-барочный сюжет «мясная лавка», разработанный в живописи многих голландских, фламандских и итальянских художников XVI–XVII вв. (стихотворение «Мясные ряды») и картины «Слепые певцы» И. А. Ерменёва (стихотворение «Слепцы») и «Гимн пифагорейцев восходящему солнцу» Ф. А. Бронникова. (стихотворение «Свет луны»). Анализ зенкевичевских стихотворений показывает, что акмеистически-натуралистическая лирика поэта явно соотносима с живописной сюжетикой и символикой прежних эпох (от позднего Ренессанса через барокко к русскому академизму XIX века). Делаются выводы о том, что, во-первых, живописные претексты в поэзии М. Зенкевича характеризуются центробежной рецепцией, представая в качестве исходного означивающего для последующего утверждения окказионального означаемого, во-вторых, в зенкевической художественной рецепции живописи первостепенным оказывается не экфратическое представление визуальных образов, а сюжетно-тематическое и аксиологическое освоение знаковой системы живописного произведения.

Ключевые слова: М. Зенкевич, акмеизм, живопись, интермедиальность, рецепция образа и сюжета, художественная символика, художественная аксиология.

Представления об интермедиальности как о смыслообразующем принципе литературы русского модернизма в современном литературоведении являются своеобразной константой постижения поэтики различных модернистских формаций. Символистские и постсимволистские поэтические стратегии миромоделирования осмысляются в тесной связи с творческой рецепцией иных видов искусства и во взаимодействии художественных практик репрезентации образа, вырабатываемых словесностью, живописью, скульптурой, архитектурой, музыкой, кинематографом. Формально-содержательная ориентированность и опора на иные творческие медиа видятся имманентными качествами эстетики, поэтики и идеологии литературного модернизма [1, с. 15]. Соответственно, интермедиальные связи и отношения модернистской словесности с другими видами искусства, с одной стороны — свидетельствуют о принципиальном расширении возможностей художественного слова, а с другой — концептуализируют опыт интеграции тематических, образных, мотивных и сюжетных параметров музыкальных, живописных, скульптурных, архитектурных произведений в структуру словесного текста в качестве источника и смыслового регулятора индивидуально-авторского миропредставления.

Общий интермедиальный характер поэзии русского модернизма обнаруживает специфику своего проявления / преломления и в теоретических программах отдельных литературных течений, и в художественной практике конкретных поэтов. В этом отношении акмеистическая поэтика предлагает особенно инте-

ресные и эстетически значимые формы и способы рефлексивного постижения опыта других искусств. «Преодолевая символизм», акмеисты отказываются от символистского культа музыки и акцентированной ею онтологической невыразимости и мистичности представлений об универсуме. Музыкальная основа миропредставления сменяется пластичностью и живописной рельефностью художественного слова, нацеленного на передачу визуальных (эмпирически-вещественных и психологически-отчетливых) реалий бытия. Поэтому в акмеизме первостепенным оказывается экфратический принцип постижения и интеграции в окказиональную творческую систему реалий и смыслов предметно-изобразительных искусств. Исследуя акмеистическую поэтику экфрасиса, М. Рубинс констатирует, что «изобразительное искусство предоставляло акмеистам возможность опосредованно передавать свои реакции на историю, культуру, психологию» [2, с. 288]. При этом присущая им «“тоска по мировой культуре”, усиленная за счет апокалиптических предчувствий, побуждала их к синтезу многовекового культурного наследия, к созданию своего рода поэтических палимпсестов» [2, с. 288–289]. Экфратические техники и «пластическая» реминисцентность в поэзии акмеизма способствуют утверждению концепции бытия, в которой визуальность, вещественность и телесность изображаемого мира продуцируют онтологическое «схватывание» витальности как первоосновы тварного мира. Живописный образ и его словесное воплощение или художественное слово, преобразуемое

в визуальную образность, мыслятся взаимосвязанными процессами, в результате которых может свершиться искомая акмеизмом «адамистическая» реорганизация универсума.

Вопросы рецепции живописного искусства в поэтическом творчестве акмеистов образуют особую область литературоведческих изысканий, посвященных генезису и развитию их художественных практик. Экфратические построения, лирическая интерпретация образов и сюжетов живописных полотен, живописные аллюзии и реминисценции в акмеистических поэтических текстах вызывают пристальное внимание литературоведов, и за последние десятилетия появилось большое количество научных работ, нацеленных на осмысление проблемы «Акмеизм и живопись». При этом внимание исследователей оказывается сосредоточенным на восприятии живописного искусства представителями «правого» крыла акмеизма — Н. С. Гумилевым, А. А. Ахматовой и О. Э. Мандельштамом, художественные системы которых основываются на принципиальном диалоге культур, реминисцентном освоении предшествующих эстетических традиций и экспликации предметного начала в словесном образе. Исследования рецепции живописи в творчестве этих поэтов показывают, что осмысление акмеистами живописной техники, образности и сюжетики ориентировано и на классические, и на модернистские формы живописного искусства [2, с. 205–247], [3], [4], [5], [6, с. 317–418].

При этом в исследовательской практике осмысления акмеистических экфрасисов и сюжетно-тематической рецепции изобразительных искусств вопросы соотношения с живописью поэтических произведений условных «левых» акмеистов обычно игнорируются. Творчество С. М. Городецкого, В. И. Нарбута и М. А. Зенкевича уже в период формирования акмеистической парадигмы словесного искусства (то есть вначале 1910-х годов) обнаруживает тяготение к авангардным стратегиям художественного письма, воплощаемое в нарочитой физиологичности конструируемых образов и в предельном вскрытии взаимосвязи красоты и уродства, витальности и мортальности, личного и сверхличного начал, упорядоченности и хаотичности бытия. Потенциальный «авангардизм» в акмеистической практике этих поэтов, вероятно, воспринимается как редукция творческого переосмысления предметно-изобразительных искусств в их классическом понимании. Так, М. Рубинс особо оговаривает исключение поэзии С. Городецкого, В. Нарбута и М. Зенкевича из сферы акмеистического экфрасиса, считая, что в их произведениях отсутствует «направленность на изобразительные искусства» [2, с. 10]. Подобный взгляд на «левое» крыло акмеизма не лишен оснований, так как поэтике его представителей не свойственна экспликация ориентиров на живописные, скульптурные или архитектурные претексты. Однако отсутствие выраженных сигналов творческой интерпретации или интеграции в поэтический текст произведений изобразительных искусств или их отдельных формально-содержательных элементов не означает, что в нем

не может быть имплицитных отсылок к «пластическим» искусствам, экфратических основ образного ряда и сюжетно-тематических аллюзий на тот или иной живописный, скульптурный или архитектурный прецедент.

«Адамизм», декларируемый акмеистами в качестве концептуального «возврата» к онтологическим истокам универсума, в творчестве С. Городецкого, В. Нарбута и М. Зенкевича осознается как «примитивизм, возвращение к древним, докультурным представлениям человека о мире, его единение с природой, выражающееся в подчеркнутой натуралистичности, “звериности”» [7, с. 119]. Это продуцирует видение поэтики «левых» акмеистов как утверждение природного начала в противовес культурному, что ведет к априорному отказу от попыток выявить экфратические или аллюзивные планы восприятия изобразительных искусств в их произведениях. Оставляя сейчас в стороне общую проблему соотношения поэзии акмеистов-«адамистов» и «пластической» эстетики, требующей многостороннего рассмотрения генезиса и развития их художественных практик, мы обратимся к частному вопросу о возможностях сопряжения поэтики М. Зенкевича с живописным искусством.

Первая книга стихов поэта «Дикая порфира» (1912) являет предельно специфическое видение миропорядка и его репрезентацию в концептуальной системе поэтических произведений. Онтологическая магистраль творческого мировидения М. Зенкевича была отмечена Вяч. И. Ивановым, который в рецензии на «Дикую порфиру» указал, что поэт «пленился Материей, и ей ужаснулся» [8, с. 44]. Именно материя и ее различные проявления оказываются главными «героями» зенкевического универсума. Все стихотворения, вошедшие в состав «Дикой порфиры», в той или иной степени утверждают идеологему всевластия материально-физических основ мироздания, определяющих космические, геологические, биологические и антропологические пути развития бытия. При этом упоение материей, ощущение «темного родства» с ее первоистоками и чувство причастности глубинным ритмам становления «посюсторонней» материальности мира не только не освобождают лирического субъекта М. Зенкевича от мистических переживаний, но, напротив, вызывают в нем ощущение особой «естественно-научной мистики», где объектом поклонения (и познания) является «могущественная Природа» [9, с. 125]. С одной стороны, это ведет к тотальному подчинению «я» природе и ее хтоническим первоосновам и к нивелированию культуры как системы ценностных координат жизненного движения человека, а с другой — продуцирует поиск соответствий материального и духовного начал в историческом и эстетическом опыте человечества. Думается, что зенкевический адамизм с присущей ему жадной словесного уяснения сущности вещи или явления, а также — с нарочито телесной репрезентацией духовных смыслов бытия, не только не чужд рефлексивному освоению изобразительных искусств, но и в определенной степени ему органичен. В акмеистической поэтике М. Зенкевича

отсутствуют прямые маркеры восприятия живописи, однако некоторый потенциал сближения художественного текста и живописных произведений прошлого в стихотворениях поэта явно обнаруживается.

В настоящей статье мы обратимся к рассмотрению нескольких стихотворений М. Зенкевича, вошедших в состав «Дикой порфиры», в аспекте их соотношения с произведениями мировой живописи. На основе структурно-семиотического и интермедиального подходов к художественному тексту нами предлагается опыт постижения поэтики некоторых стихотворений поэта сквозь призму живописных аллюзий. Сразу отметим, что наши наблюдения носят гипотетический характер и являются, скорее, приглашением к дискуссии о рецепции живописного искусства в зенкевической поэтике, нежели констатацией сознательных творческих ориентиров поэта. Выделяемые нами живописные претексты мыслятся только возможными, но не абсолютно достоверными прежде всего потому, что пока отсутствуют точные сведения о знакомстве М. Зенкевича с выделяемыми в качестве творческих источников произведениями живописи и о целенаправленном их поэтическом осмыслении. Тем не менее факт знакомства поэта с рассматриваемыми живописными полотнами представляется вполне возможным, а значит, они могут быть учтены как своеобразные изобразительные претексты ряда стихотворений «Дикой порфиры». Также укажем, что в данной работе мы не стремимся к концептуализации восприятия живописи в поэзии М. Зенкевича, ограничиваясь задачами первичного соотнесения стихотворения и возможного живописного источника его тематики, образности или сюжетики.

Итак, первое наблюдение относительно живописных претекстов в «Дикой порфире» связано с поэтикой стихотворения «Мясные ряды», в котором телесно-биологическое начало принципиально выдвигается на первый план. В образной системе данного текста акцентированы физиологическая сторона человеческого бытия и «единство человека с природой, его плоть — мускулы, жир, мясо и пр.» [10, с. 115]. Изображение торговых мясных рядов здесь предстает опытом постижения плоти в ее предельно материальном состоянии как онтологической основы тварного мира. Нарочитая натуралистичность образа мясных туш, помещаемых в центр лирической рефлексии, прежде всего нацелена на экспликацию телесности живого существа в его посмертном состоянии:

*Скрипят железные крюки и блоки,
И туши вверх и вниз сползать должны.
Под бледную левую кровоподтеки
И внутренности иссиня-черны.
Все просто так. Мы — люди, в нашей власти
У этой скользкой смоченной доски
Уродливо-обрубленные части
Ножками рвать на красные куски [11, с. 57].*

По свидетельству самого поэта, источником создания данного стихотворения явились «просто впечатления от Митрофаньевского базара в Саратове» [12,

с. 158]. Вполне вероятно, что восприятие М. Зенкевичем реальных мясных лавок дало импульс к их поэтической репрезентации, однако утверждаемая в тексте проекция земной действительности на потенциальное инобытие, а также специфический образный ряд позволяют выделить в качестве претекста данного стихотворения сюжетно-тематический комплекс «мясная лавка», распространенный в ренессансной и барочной живописи XVI–XVII веков. Мысль о том, что поэтика «Дикой порфиры» напоминает «густую фламандскую живопись» была высказана еще в 1929 году «перевальским» критиком Л. Березиным (А. Лежневым) [13, с. 243]. О. А. Лекманов полагает, что такие живописные ассоциации обусловлены принципиальным доминированием в знаковой системе зенкевической книги стихов красного цвета, маркирующего многомерные репрезентации плотского мира и акцентированного в «описаниях “внутренней жизни” человеческого и звериного организма» [14, с. 19]. Являясь цветом мяса, внутренностей, кровеносной системы и самой крови, красный цвет в стихотворениях М. Зенкевича предстает знаком поэтической «живописности» и напоминает о насыщенном багровом колорите полотен фламандских и голландских художников.

В «Мясных рядах» наблюдаются не только цветовое сближение с ренессансной и барочной живописной эстетикой, но и словесная реконструкция на тематическом и образном уровнях строения текста визуального сюжета «мясной лавки». Стихотворение представляет собой поэтический экфрасис («вербальную транскрипцию пространственного образа», определяемую «авторским восприятием» [15, с. 390]), имплицитный живописный источник и «объединяющий мотивы, аллюзии и цитаты разных изобразительных текстов многих авторов» [15, с. 291]. Думается, что в данном экфратическом построении М. Зенкевича суммирует ключевые мотивы и образы «мясных» натюрмортов позднего Ренессанса и барокко, интегрируя их в собственную художественную концепцию. Европейской живописи XVI–XVII веков свойствен устойчивый интерес «к изображению мяса, убитого животного», семантика которого оказывается разнообразной и связывается «с прославлением земного, материального благополучия и изобилия», «с решением живописных задач — передачей текстуры мяса», «с тенденцией к обнажению вещей и людей», «с излюбленной барочной идеей Vanitas — бренности всего земного» [16, с. 85]. Очевидно, что для М. Зенкевича первостепенными оказываются те значения «мяса» и «мертвой плоти животных», которые указывают на посмертное состояние органической материи и свидетельствуют о своеобразном продолжении бытия расчлененных «мясных туш», их физической уплотненности уже не витального, но мортального характера. Соответственно, возможными живописными претекстами «Мясных рядов» являются вариации сюжетно-тематического комплекса «мясная лавка и мясные туши», представленного в различных ренессансных и барочных произведениях голландских и фламандских художников XVI–XVII веков, таких, как П. Артсен, Д. Тенирс Младший, Й. Бейкелар,

Ф. Снайдерс, а также — в диптихе «Мясная лавка» (1580-е) итальянского живописца А. Карраччи.

Так, в композиционном построении известной картины П. Артсена «Мясная лавка со святым семейством, раздающим милостыню» (1551) на первый план выдвинуты именно мясные туши и головы мертвых животных, разложенные на прилавке и развешенные на столбах торговой лавки (Ил. 1). Отрубленная коровья голова, центрирующая образный ряд, с одной стороны, акцентирует значение «застывшей жизни» животного, а с другой — явно продуцирует значение «мертвенности», физической уплотненности мертвой звериной плоти. Как видно, в начале стихотворения М. Зенкевича также актуализирован знак «мясные туши» («И туши вверх и вниз сползать должны»), задающий сюжетный и смысловой векторы развертывания структуры стихотворения.

Во второй строфе эксплицируется позиция лирического субъекта, характеризующаяся обобщающе-собирающей антропологической «точкой зрения» на мир «мясных рядов»: «Все просто так. Мы — люди, в наше власти...». При этом человек здесь уподобляется «мяснику», овладевающему животной природой, по своей воле превращающему живую плоть зверей в мертвые туши и расчленяющему их на части. В знаковой структуре «мясного» натюрморта «мясник» — одно из ключевых изображений, так как по отношению к «мясной туше» он являет смысловые оппозиции «живое — мертвое», «властное — покорное», «волевое — безвольное», «человеческое — животное». Именно «мясники» концентрируют в себе художественную антропологию в структуре живописных «Мясных лавок» Й. Бейкелара (1568) (Ил. 2) и А. Карраччи (1583) (Ил. 3).

«Мясник» наделяется статусом того человека, который оказывается способен не только умертвить живое существо, но — главное — вскрыть его физиологически насыщенное, телесное устройство. Как отмечено Б. Р. Виппером, натуралистическая образность «мясного» натюрморта и присущее ему внимание к «освеживанию огромных туш» обусловлены формирующейся в позднем Ренессансе «страстью к обнажению предмета» [17, с. 275]. Думается, что желание снять телесные покровы с живого организма и уяснить «внутреннюю» (физиологическую) динамику его существования характеризует и «точку зрения» лирического субъекта М. Зенкевича.

Зенкевический экфрасис четко следует инварианту живописного сюжета «мясная лавка», в котором образ мяса и мертвой животной плоти должен мгновенно привлекать к себе внимание реципиента. При этом в двух первых строфах «Мясных рядов» акцентированы знаки процесса разделывания туши мертвого животного («Под бледною левой кровоподтеки / И внутренности иссиня-черны»; «Уродливо-обрубленные части / Ножами рвать на красные куски»), что является устойчивым мотивом в ренессансных и барочных живописных произведениях. Так, полотна А. Карраччи (Ил. 3) и Д. Тенирса Младшего (1642) (Ил. 4) эксплицируют «кровавый» (мортальный) аспект



Ил. 1. Питер Артсен. Мясная лавка со святым семейством, раздающим милостыню (1551). Художественный музей Северной Каролины.



Ил. 2. Йоахим Бейкелар. Мясная лавка (1568). Национальный музей и галереи Каподимонте, Неаполь.



Ил. 3. Аннибале Карраччи. Мясная лавка (1583). Картинная галерея Крайст-Черч, Оксфорд.

данного сюжета. Изображения окровавленных мясных туш и их внутренностей символизируют границу между витальным и мортальным состоянием плоти и земного мира, которое оказывается принципиально значимым для М. Зенкевича. При этом кровоточащее мясо умерщвленного скота в экфратической рецепции поэта сопряжено с поглощением кровавых останков другими живыми существами — «псами» (ср.



Ил. 4. Давид Тенирс Младший. Мясная лавка (1642). Музей изящных искусств, Бостон.



Ил. 5. И. А. Ерменёв. Поющие слепцы (1764–1765). Государственный Русский Музей.

«И так же алчно крохи лижут псы» [11, с. 58]), что акцентировано в структуре «Мясной лавки» Д. Тенирса Младшего (Ил. 4).

Очевидно, что система художественных знаков в структуре стихотворения М. Зенкевича восходит к ренессансно-барочной живописи: визуальные образы мясной лавки, мясных туш, их внутренностей, мясников, псов, слизывающих кровавые сгустки, вербализуются и обретают словено-поэтическое воплощение. Оно же, в свою очередь, становится основанием для символического соотношения земной реальности и посмертного бытия человека, уподобляемого мясному рынку, который обретает онтологический статус как место соприкосновения антропологического («посюстороннего») и божественного (потустороннего) измерений универсума. Как указывает Ю. В. Шатин, «картина всей своей фактурой, цветовой гаммой, конфигурацией линий создает метафорический ансамбль, репрезентирующий содержание более высокого уровня, независимо от предмета изображения» [18, с. 218]. Соответственно, «экфрасис становится метаязыковой

рефлексией по поводу метафорического содержания картины, он принципиально не изобразителен, а референциален, поскольку сокращает дистанцию между различными семиотическими сущностями» [18, с. 218]. Экфратическая рефлексия М. Зенкевича над живописной поэтикой «мясных лавок» показывает, как имплицитная семантика живописи преобразуется в символический план онтологических представлений поэта. Мир земных (базарных) «мясных рядов» становится означивающим предполагаемого посмертного удела уже не животного, а человека, который предстает подобным животному (мясной туше), и итоговим означиваемым явленного экфрасиса становится констатация гипотетического инобытия как упразднения антропологического начала: «Прости, Господь! Ужель с полдненным жаром, / Когда от туш исходит тяжко дух, / И там, как здесь, над смолкнувшим базаром, / Лишь засверкают стаи липких мух?» [11, с. 58] Поэтому представляется, что ренессансно-барочные живописные претексты оказываются принципиально значимыми для понимания поэтики и смыслов стихотворения «Мясные ряды».

Еще один возможный живописный претекст в «Дикой порфире» сопряжен с поэтикой стихотворения «Слепцы», представляющего «точку зрения» собирательного ролевого героя — нищих слепцов. В первой строфе текста акцентируются духовные стремления и телесно-земное положение субъектного «мы»:

*Ой подайте милостыню, родные!
Церковь вся в иконах с позолотою,
А под нами паперти холодные
Мучат ноги сыростью-ломотою* [11, с. 71].

Позиция слепых нищих (странников) здесь определяется их пением, то есть восходит к традициям народных духовных песен, а во-вторых, разграничением церковной (торжественной-благостной) и повседневно-земной (нищенски-убогой) духовности. Представляется, что такое видение нищих слепых певцов в стихотворении поэта может иметь своим живописным претекстом картину И. А. Ерменёва «Поющие слепцы» (1764–1765), входящую в состав акварельного цикла «Нищие». На полотне И. Ерменёва изображаются сидящие на земле и поющие слепые странники. Согбенные позы и выражения лиц слепцов, во-первых, выражают скорбь и сознание их недуга, а во-вторых, явно свидетельствуют о сакральности их пения, что подчеркнуто вниманием и сосредоточенностью зрячих слушателей (Ил. 5).

Пение нищих «слепцов» явно сопряжено с религиозным откровением, которое в страннической практике Руси носит принципиально апокалиптический характер. В христианском (библейском и апокрифическом) контексте «физическая слепота, с одной стороны, становится метафорой состояния потерянности» [19, с. 1233], то есть мыслится тождественной духовной тьме, а с другой — предстает залогом духовного прозрения. Нищий слепой сакрализуется, так как «общая семантика образа слепого провидца заключается

в ущербности слепоты физической, компенсируемой зрением сверхъестественным: глазами, не видящими очевидное, можно увидеть то, что находится вне пределов этого мира» [20, с. 117]. Думается, что стихотворение М. Зенкевича «Слепцы» оказывается своеобразной поэтической вербализацией пения изображенных И. Ерменевым «слепых нищих», то есть живописные персонажи здесь обретают голос, в котором их визуальное явление скорби получает вербально выраженное предвосхищение апокалиптического завершения земного миропорядка: «Уж земля в горниле трубном плавится, / Мрет скотина и хлеба не родятся, / Только небо зорями кровавится, / Да росой плачет Богородица...» [11, с. 72]. Эсхатологические мотивы, в целом свойственные поэзии М. Зенкевича, здесь сопрягаются с имплицитным обликом носителей подлинной духовности — нищими, убогими и юродивыми. По сути, «Слепцы» являют собой пример условно экфратического моделирования «точки зрения» и «голоса» персонажей, явленных в структуре живописного произведения.

Третьим случаем возможной опоры М. Зенкевича на живописный прецедент нам видится постулирование образа солнца — одного из ключевых и системообразующих знаков в ценностно-смысловой структуре «Дикой порфиры». Утверждение солярной природно-мистической силы и представление о солнце как о подлинном истоке витальных основ бытия, константные для поэтики М. Зенкевича, особенно четко проявляются в лунном контексте. В стихотворении «Свет луны» именно «солнце» мыслится знаком преобразования морока и миражного мистицизма «лунных» (ночных) деяний. Лирический субъект здесь акцентирует рубежный переход от «лунарности» к «солярности» посредством чаемого и ритуально предвосхищаемого «рассвета». В концепции «Дикой порфиры» «рассвет — это <...> пограничное состояние природы», связанное «с возвращением Солнца, от которого зависит существование сверх-субъекта — природы» [21, с. 111]. Соответственно, в моделируемом М. Зенкевичем земном мире, испытывающем на себе мистическое воздействие «луны», явление «солнца» мыслится подлинным преображением бытия. Преодоление природой и человеком «лунарного» начала обнаруживает явно ритуально-мифологический характер:

*А на утро, синий свет познаний
У расцелин древних затая,
Вновь над кровью жертвенных закланий
Гимны Солнцу воспевает Земля* [11, с. 79].

Представляется, что акцентированное здесь гимническое воспевание «солнца» может быть соотнесено с тематикой, сюжетом и образами живописного полотна Ф. А. Бронникова «Гимн пифагорейцев восходящему солнцу» (1869) (Ил. 6). Во-первых, наблюдается синтаксическое сходство зенкевической строки и заглавия картины. Во-вторых, и поэт, и художник изображают ритуальное действие (мистически-религиозный «гимн»), связанное с приветствием и принятием «солнца» как



Ил. 6. Ф. А. Бронников. Гимн пифагорейцев восходящему солнцу (1869). Государственная Третьяковская галерея.

основы тварно-земной витальности. В-третьих, репрезентация «солнца» в поэтике «Дикой порфиры» во многом соотносима с пифагорейством.

В пифагорейской философской системе миропредставлений и вырастающих из нее концепциях «солнце» являет «в первую очередь не небесное тело, пусть даже и самое значительное, но нечто большее, облеченное в форму мифологического образа: «видимый бог», «всевидящий», «ум», «правитель», «светильник мира»», и поэтому оно мыслится духовной «частью мировой стихии: «вселенского» «всеобъемлющего» огня» [22, с. 31–32]. Для М. Зенкевича «солнце» также является не столько астрономическим объектом (хотя и им тоже), сколько онтологическим источником витального движения универсума. Поэтому живописное изображение пифагорейского ритуала встречи солнца у Ф. Бронникова вполне согласуется с концептуальными основаниями зенкевической «Дикой порфиры» и может восприниматься как потенциальный живописный претекст стихотворения «Свет луны».

Итак, предложенные наблюдения возможных экфратических и рецептивных связей книги стихов М. Зенкевича «Дикая порфира» с живописью позволяют сделать определенные выводы. Во-первых, творчество поэта явно и принципиально соотносимо с живописной сюжетикой и символикой прежних эпох (от позднего Ренессанса через барокко к русскому академизму XIX века). Во-вторых, акмеистически-натуралистическая лирика поэта обнаруживает тематическое, мотивно-образное и сюжетное родство с рядом живописных произведений, которые обеспечивают ценностно-смысловую концептуализацию индивидуально-авторских смыслов. В-третьих, живописные претексты в поэзии М. Зенкевича характеризуются центробежной рецепцией, представая в качестве исходного означающего для последующего утверждения окказионального означаемого.

Мы полагаем, что в зенкевической художественной рецепции живописи первостепенным оказывается не экфратическое представление визуальных образов, а сюжетно-тематическое и аксиологическое освоение знаковой системы живописного произведения. Выявляемые в качестве живописных претекстов поэтики М. Зенкевича ренессансно-барочный сюжет «мясной

лавки» и картины И. А. Ерменева и Ф. А. Бронникова свидетельствуют о направлениях творческой концептуализации поэтом «чужого» текста и о его индивидуально-авторском видении интермедиальности. При этом еще раз обозначим гипотетический характер предложенных наблюдений и выводов, которые пока нацелены не столько на системное уяснение вопросов творческого восприятия поэтом живописного искусства в качестве источника художественной модели мира, сколько на проблематизацию генезиса мотивно-образной системы в акмеистической поэтике М. Зенкевича.

Список литературы

1. Ханзен-Лёве А. Интермедиальность в русской культуре: От символизма к авангарду. М.: РГГУ, 2016. 450 с.
2. Рубинс М. Пластическая радость красоты: Экфрасис в творчестве акмеистов и европейская традиция. СПб.: Академический проект, 2003. 354 с.
3. Рубинчик О. Е. Изобразительные искусства в творческом наследии Анны Ахматовой. Дисс. ... канд. филол. наук. СПб.: ИРЛИ РАН, 2007. 256 с.
4. Миң Б. А. Некоторые особенности живописных аллюзий в лирике Мандельштама // Миры Осипа Мандельштама. IV Мандельштамовские чтения. Пермь: ПермГПУ, 2009. С. 135–148.
5. Шиндин С. Г. Мотив французской живописи рубежа XIX–XX веков в художественном мировоззрении Мандельштама // Миры Осипа Мандельштама. IV Мандельштамовские чтения. Пермь: ПермГПУ, 2009. С. 117–135.
6. Сураг И. З. Тяжесть и нежность: О поэзии Осипа Мандельштама. М.: Прогресс-Традиция, 2022. 464 с.
7. Филатов А. В. Содержание понятия «адамизм» и состав адамического мифа Н. С. Гумилева // Stephanos. 2017. № 3 (23). С. 117–125.
8. Иванов Вяч. И. Marginalia // Труды и дни. 1912. № 4–5. С. 38–45.
9. Тырышкина Е. В., Чеснялис П. А. Эстетика адамизма: лирика М. Зенкевича 1910-х годов // Идеи и идеалы. 2017. № 3 (33). Т. 2. С. 117–131.
10. Кихней Л. Г., Ламзина А. В. Специфика «рамочного текста» в книгах М. А. Зенкевича «Дикая порфира» и «Под мясной багрянницей» // Филологический класс. 2021. Т. 26. № 3. С. 112–124.
11. Зенкевич М. А. Сказочная эра: Стихотворения. Повесть. Беллетристические мемуары. М.: Школа-пресс, 1994. 688 с.
12. Тименчик Р. Д. Из Именного указателя к «Записным книжкам» Ахматовой: левый фланг акмеизма // Acta Slavica Estonica VII. Блоковский сборник XIX. Александр Блок и русская литература Серебряного века. Тарту: Tartu Ülikooli Kirjastus, 2015. С. 152–174.
13. Березин Л. (Лежнев А.). О стихах М. Зенкевича // Новый мир. 1929. № 5. С. 242–245.
14. Лекманов О. А. О трех акмеистических книгах: М. Зенкевич, В. Нарбут, О. Мандельштам. М.: Intrada, 2006. 124 с.
15. Иванюк Б. П. Стихотворный экфрасис: словарная версия // Теория и история экфрасиса: итоги и перспективы изучения. Siedlce: Instytut Kultury Regionalnej i Vadań Literackich im. Franciszka Karpińskiego, 2018. С. 383–396.
16. Елисеева А. В. Семантика мясных туш в живописи барокко и в фильмах Р. В. Фасбиндера // Арткульт. 2011. № 1 (1). С. 84–92.
17. Виппер Б. Р. Проблема и развитие натюрморты. СПб.: Азбука-классика, 2005. 384 с.
18. Шатин Ю. В. Ожившие картины: экфрасис и диегезис // Критика и семиотика. 2004. № 7. С. 217–226.
19. Словарь библейских образов / Под ред. Л. Райкена, Дж. Уилхойта, Т. Лонгмана III. СПб.: «Библия для всех», 2005. 1423 с.
20. Штырков С. А. Предания об иноземном нашествии: крестьянский нарратив и мифология ландшафта (на материалах Северо-Восточной Новгородчины). СПб.: Наука, 2012. 228 с.
21. Чеснялис П. А. Эстетика и поэтика адамизма в ранней лирике В. Нарбута и М. Зенкевича. Дисс. ... канд. филол. наук / Новосибирск: НГПУ, 2015. 149 с.
22. Кузьмин А. В. Философские модели Космоса Пифагора и Филолая: от Античности до начала Нового времени // Философская мысль. 2021. № 6. С. 27–41. URL: https://nbpublish.com/library_read_article.php?id=35865 (Дата обращения: 02.05.2023 г.).

A. A. Chevtaev

Russian State Hydrometeorological University
192007 Russia, St. Petersburg, Rizhsky avenue, 11

CREATIVE RECEPTION OF PAINTING IN THE POETICS OF ACMEISM (ON PICTORIAL PRETEXTS IN THE BOOK OF POEMS «THE WILD PORPHYRY» BY M. ZENKEVICH)

The article is devoted to the consideration of the question of the correlation of a number of acmeistic poems by M. Zenkevich with works of pictorial art. The relevance of the work is due to the need to include in the context of intermediality and ephratic practice presented in the works of acmeists, the first poetic book «The Wild Porphyry» by M. Zenkevich. The scientific novelty of the study is determined by the fact that it reveals for the first time the nature of the poet's reception of works of world painting. The methodology of the analysis is based on the combination of structural-semiotic and intermediate approaches to the study of a literary text. The Renaissance-Baroque plot «a butcher shop», developed in the paintings of many Dutch, Flemish and Italian artists of the XVI–XVII centuries (the poem «Meat Rows») and the paintings «Blind Singers» by I. A. Ermenev (the poem «The Blinds») and «The Pythagoreans' Hymn to the Rising Sun» by F. A. Bronnikov (the poem «The Light of the Moon») stand out as possible pictorial pretexts for M. Zenkevich's poetics. The analysis of Zenkevich's poems shows that the poet's acmeistic-naturalistic lyrics are clearly correlated with the pictorial plot and symbolics of previous epochs (from the late Renaissance through the Baroque to the Russian academicism of the XIX century). Conclusions are drawn that, firstly, pictorial pretexts in M. Zenkevich's poetry are characterized by centrifugal reception, presenting as the initial signifier for the subsequent assertion of the occasional signified, and secondly, in Zenkevich's artistic reception of painting, it is not the ephratic representation of visual images that is paramount, but the plot-thematic and axiological development of the sign system of a pictorial work.

Keywords: M. Zenkevich, acmeism, painting, intermediality, reception of the image and plot, artistic symbolics, artistic axiology.

References

- Hansen-Løve A. *Intermedial'nost' v russkoy kul'ture: Ot simbolizma k avangardu* [Intermediality in Russian culture: From symbolism to the avant-garde]. Moscow. Russian State University for the Humanities Press, 2016. 450 pp. (in Rus.).
- Rubins M. *Plasticheskaya radost' krasoty: Ekfrasis v tvorchestve akmeistov i evropeyskaya traditsiya* [The plastic joy of beauty: Ecphrasis in the work of Acmeists and the European tradition]. St. Petersburg: Academic Project, 2003. 354 ph. (in Rus.).
- Rubinichik O. E. *Izobrazitel'nye iskusstva v tvorcheskom nasledii Anny Akhmatovoy* [Fine arts in the creative heritage of Anna Akhmatova]. Diss.... Candidate of Philology. sciences. St. Petersburg, 2007. 256 pp. (in Rus.).
- Mints B. A. *Nekotorye osobennosti zhivopisnykh allyuziy v lirike Mandel'shtama* [Some features of pictorial allusions in Mandelstam's lyrics]. // *Miry Osipa Mandel'shtama. IV Mandel'shtamovskie chteniya* [Worlds of Osip Mandelstam. IV Mandelstam readings]. Perm. Perm State Pedagogical University Press, 2009. 135–148 pp. (in Rus.).
- Shindin S. G. *Motiv frantsuzskoy zhivopisi rubezha XIX–XX vekov v khudozhestvennom mirovozzrenii Mandel'shtama* [Motif of French painting of the turn of the XIX–XX centuries in the artistic worldview of Mandelstam]. // *Miry Osipa Mandel'shtama. IV Mandel'shtamovskie chteniya* [Worlds of Osip Mandelstam. IV Mandelstam readings]. Perm. Perm State Pedagogical University Press, 2009. 117–135 pp. (in Rus.).
- Surat I. Z. *Tyazhest' i nezhnost': O poezii Osipa Mandel'shtama* [Heaviness and tenderness: About the poetry by Osip Mandelstam]. Moscow. Progress-Tradition, 2022. 464 pp. (in Rus.).
- Filatov A. V. *Soderzhanie ponyatiya «adamizm» i sostav adamicheskogo mifa N. S. Gumileva* [The content of the concept of «adamism» and the composition of the Adamic myth of N. S. Gumilev]. // *Stephanos*. 2017. No. 3 (23). 117–125 pp. (in Rus.).
- Ivanov V. I. *Marginalia. Trudy i dni* [Works and days]. 1912. No. 4–5. 38–45 pp. (in Rus.).
- Tyryshkina E. V., Chesnyalis P. A. *Estetika adamizma: lirika M. Zenkevicha 1910-kh godov* [Aesthetics of adamism: lyrics by M. Zenkevich of the 1910s]. // *Idei i idealy* [Ideas and ideals]. 2017. No. 3 (33). Vol. 2. 117–131 pp. (in Rus.).
- Kihney L. G., Lamzina A. V. *Spetsifika «ramochnogo teksta» v knigakh M. A. Zenkevicha «Dikaya porfira» i «Pod myasnoy bagryanitsej»* [The specifics of «the framework text» in the books by M. A. Zenkevich «The Wild Porphyry» and «Under the meat purple»]. // *Filologicheskij klass* [Philological class]. 2021. Vol. 26. No. 3. 112–124 pp. (in Rus.).
- Zenkevich M. A. *Skazochnaya era: Stikhotvoreniya. Povest'. Belletristicheskie memuary* [The Fabulous Era: Poems. The story. Fictional memoirs]. Moscow. School-press, 1994. 688 pp. (in Rus.).
- Timenchik R. D. *Iz Iz Imennogo ukazatelya k «Zapisnym knizhkam» Akhmatovoy: levyy flang akmeizma* [From the Nominal index to Akhmatova's «Notebooks»: the left flank of acmeism]. // *Acta Slavica Estonica VII. Blokovskij sbornik XIX. Aleksandr Blok i russkaja literatura Serebrjanogo veka* [Acta Slavica Estonica VII. Blok collection XIX. Alexander Blok and Russian Literature of the Silver Age]. Tartu. Tartu Ülikooli Kirjastus Press, 2015. 152–174 pp. (in Rus.).
- Berezin L. (Lezhnev A). *O stihah M. Zenkevicha* [About the poems by M. Zenkevich] // *Novyy mir* [New World]. 1929. No. 5. 242–245 pp. (in Rus.).
- Lekmanov O. A. *O trekh akmeisticheskikh knigakh: M. Zenkevich, V. Narbut, O. Mandel'shtam* [About three acmeistic books: M. Zenkevich, V. Narbut, O. Mandelstam]. Moscow. Intrada, 2006. 124 pp. (in Rus.).
- Ivanyuk B. P. *Stikhotvornnyy ekfrasis: slovarnaya versiya* [Poetic ecphrasis: dictionary version]. // *Teoriya i istoriya ekfrasisa: itogi i perspektivy izucheniya* [Theory and history of ecphrasis: results and prospects of study]. Siedlce. Instytut Kultury Regionalnej i Badań Literackich im. Franciszka Karpińskiego Press, 2018. 383–396 pp. (in Rus.).
- Eliseeva A. V. *Semantika myasnykh tush v zhivopisi barokko i v fil'makh R. V. Fasbintera* [Semantics of meat carcasses in Baroque painting and in films by R. V. Fasbinder]. // *Artkul't* [Artcult]. 2011. No. 1 (1). 84–92 pp. (in Rus.).
- Vipper B. R. *Problema i razvitie natyurmorta* [The problem and development of still life]. St. Petersburg. Azbuka-Classics, 2005. 384 pp. (in Rus.).
- Shatin Yu. V. *Ozhivshie kartiny: ekfrasis i diegezis* [Revived paintings: ecphrasis and diegesis]. // *Kritika i semiotika* [Criticism and semiotics]. 2004. No. 7. 217–226 pp. (in Rus.).
- Slovar' bibleyskikh obrazov* [Dictionary of Biblical Images]. Edited by L. Ryken, J. Wilhoit, T. Longman III. St. Petersburg. «The Bible for everyone» Publ., 2005. 1423 pp. (in Rus.).
- Shtyrkov S. A. *Predaniya ob inozemnom nashestvii: krest'yanskiy narrativ i mifologiya landshafta (na materialakh Severo-Vostochnoy Novgorodchiny)* [Legends about the foreign invasion: peasant narrative and mythology of the landscape (based on the materials of the North-Eastern Novgorod region)]. St. Petersburg. Nauka, 2012. 228 pp. (in Rus.).
- Chesnyalis P. A. *Estetika i poetika adamizma v ranney lirike V. Narbuta i M. Zenkevicha* [Aesthetics and poetics of adamism in the early lyrics of V. Narbut and M. Zenkevich]. Diss.... Candidate of Philology. Novosibirsk, 2015. 149 p. (in Rus.).
- Kuzmin A. V. *Filosofskie modeli Kosmosa Pifagora i Filolaya: ot Antichnosti do nachala Novogo vremeni* [Philosophical models of the Cosmos of Pythagoras and Philolaus: from Antiquity to the beginning of Modern times] // *Filosofskaya mysl'* [Philosophical thought]. 2021. No. 6. 27–41 pp. URL: https://nbpublish.com/library_read_article.php?id=35865 (date accessed: 02.05.2023). (in Rus.).

Б. Е. Кирилэ

Санкт-Петербургский государственный университет
199034 РФ, Санкт-Петербург, Университетская наб., 7–9**ПРАГМАТИКА ВИЗУАЛЬНОЙ ВЫРАЗИТЕЛЬНОСТИ
В АВАНГАРДИСТСКИХ ТЕКСТАХ Д. И. ХАРМСА 1920–1930 ГГ.**

© Б. Е. Кирилэ, 2023

Актуальность данной статьи заключается в изучении и анализе визуальных выразительных средств, присущих тем художественным текстам Д. И. Хармса, которые были созданы писателем с расчетом на чтение в близком кругу единомышленников. В качестве объекта исследования выступают уже опубликованные тексты и рисунки к ним, а также архивные материалы — автографы Д. И. Хармса. Как результат исследования, проведенный анализ показал, что краеугольным камнем текстов с «визуальными эффектами» писателя-авангардиста послужил аналогичный опыт кубофутуристов, затем и конструктивистов, в рамках «типографской революции». Новизна статьи определяется выявлением преемственности футуристических традиций на уровне визуальности и прагматики текста в хармсовском творчестве. В заключении делается вывод о том, что визуальный код используется писателем ради того, чтобы создать особый эстетический и даже коммуникативный код между автором и своим читателем, где визуальность является важнейшим звеном, передающим читателю эстетическую позицию автора.

Ключевые слова: Д. И. Хармс, визуальный код, самописная книга, «типографская революция», кубофутуристы, поэты группы «41°».

При жизни Даниил Иванович Хармс успел опубликовать только два из своих произведений для взрослого читателя в сборниках Ленинградского отделения Всесоюзного Союза Поэтов, в который он вступил в 1926 г. («Случай на железной дороге» в 1926 г. и «Стих Петра Яшкина-Коммуниста» в 1927 г.). В дальнейшем, до 1932 г., поэт неоднократно пытался издавать собственные или коллективные сборники сочинений¹, однако эта мечта не сбылась и Хармсу осталось только публиковать стихотворения и рассказы для детей. Тем не менее, сама непубликуемость не мешала писателю создавать свои собственные сборники из тетрадей в виде самописных книжек², таких как «Философские трактаты» [22]³, «Голубая тетрадь» [18], «Гармониус» [20] и «Случаи» [19]. Конечно, как и в случае журнала «Тапир»⁴, можно

предполагать, что некоторые из этих тетрадей, как и другие набело переписанные автографы, читались только в узком кругу близких друзей Д. И. Хармса. В этом смысле неудивительно, что Хармс обратился к «немому голосу почерка» (выражение Хлебникова) для того, чтобы передать читателю не только поэтический импульс, но и свое эстетическое кредо. На наш взгляд, визуально-графическое оформление некоторых из этих тетрадей (включая титульные листы, оглавления и заглавия произведений) является доказательством не только ориентации писателя на абстрактного адресата, но и наличия конкретного читателя этих сборников. В этом смысле цель данной статьи обусловлена выявлением того, каким образом Хармс использовал в своем творчестве семиотический уровень визуальности для создания определенного

¹ Напомним, что Хармс пытался опубликовать свои произведения в нескольких сборниках и альманахах, принадлежащих разным литературным течениям левого искусства, от футуризма до имажинизма (альманах «Орден заумников» под руководством А. В. Туфанова, сборник ленинградских имажинистов «Положа руку на сердце», московский альманах «Узел», где редактором был Б. Л. Пастернак). В дневниках Хармса также можно найти его план для создания коллективных сборников «Radix» и «Ванна Архимеда», но и план собственного сборника — «Управление вещей».

² Что касается самописных книжек русского авангардиста, в данном исследовании мы ссылаемся только на автографы Д. И. Хармса, сохраняющиеся в архиве Я. С. Друскина при Рукописном отделе Российской Национальной Библиотеки: «Философские трактаты» [22]; «Голубая тетрадь» [18]; «Гармониус» [20]; «Случаи» [19]. Также добавим, что из-за текущего судебного процесса между второстепенным наследником Хармса и Рукописным отделом РНБ сделать снимок любого автографа представляется невозможным, поэтому в данном случае ограничимся только описанием автографов.

³ Поскольку эта тетрадь сохранилась без обложек и без титульного листа, начинаясь сразу с оглавления и учитывая ее содержание, мы условно назвали эту тетрадь «Философские трактаты».

⁴ «Журнал «тапир», основанный Даниилом Ивановичем Хармсом» [30, с. 22], датированным периодом 1936–1938 гг., является своеобразной пародией на литературный журнал 1930 гг. Об этом свидетельствует начало «объявления», где слово «журнал» можно толковать как желание писателя усилить пародийность текста, показать презрение к официальной структуре. В «Тапир» приглашались совершеннолетние поэты и писатели, однако публикация в журнале была платной, и здесь стоит подчеркнуть, что даже чтение не было бесплатным: «За прочтение номера «Тапира», читатель платит Д. И. Хармсу 5 копеек» [30, с. 22]. Покойники тоже «приглашались», особенно Козьма Прутков и Гамсун Майринк. Другое условие прочтения журнала было его сохранность внутри квартиры Хармса: «Журнал из помещения квартиры Д. И. Хармса не выносятся» [30, с. 22].

канала коммуникации с читателем, выясняя при этом траекторию визуального кода с самого начала его литературной деятельности до конца жизни (от рекламных плакатов до рукописных книжек).

Ориентация на визуальные эффекты, которые украшали некоторые из хармсовских автографов и самописных сборников, была мотивирована интересами самого Хармса, о которых писатель упомянул в своих записных книжках, составляя список интересующих его вещей: «Нахождение своей системы достижения. Различные знания неизвестные науке. Общие законы различных явлений. Нуль и НОЛЬ. Числа. Знаки. Буквы. Шрифты и почерка. Всё логически бессмысленное и нелепое. Всё вызывающее смех, юмор. Глупость. Естественные мыслители. Приметы старинные и заново выдуманные кем бы то ни было. Чудо. Фокусы (без аппаратов) (...) Писание по бумаге чернилами или карандашом. Бумага, чернила, карандаш» (Зк 27, Кн. 2, л. 18, с. 18)⁵ — и список продолжается⁶.

Из всего многообразия интересов авангардиста в данной статье мы обратимся к тому набору, который в наибольшей степени связан с внешним обликом художественных произведений русского авангардиста, а именно «знакам», «буквам», «шрифтам», «почеркам» и «писанию по бумаге чернилами или карандашом». Этот набор «вещей» является непосредственным предметом нашего исследования, поскольку они, наряду с многочисленными рисунками, составляют визуальный код творчества Даниила Хармса. В настоящем исследовании визуального кода в творчестве авангардиста мы опираемся на периодизацию творчества Хармса, составленную Ж.-Ф. Жаккарром, который разделил творчество Хармса на два периода, каждому из которых присуща определенная тенденция. В первом периоде (1925–1932 гг.), который Ж.-Ф. Жаккар назвал «оптимистическим», преобладают эстетические и семантические эксперименты, а также философские искания. Второй период (1933–1941 гг.) — это период мучительных сомнений и творческого скепсиса, которые Хармс выразил посредством поэтики абсурда [9, с. 169–184]. Мы считаем, что на первом творческом этапе визуальные средства выразительности были использованы Д. И. Хармсом только в случае внетекстуальной художественной деятельности, под которой мы имеем в виду лозунговые плакаты, исполь-

зовавшиеся поэтами-обэриутами в качестве реквизита для театрализованных выступлений (можно сказать, что до первого ареста Хармс еще надеялся издавать свои произведения, поэтому он не особо обращался к самописным книжкам). Что касается второго этапа хармсовского творчества — после первого ареста и ссылки 1932 г., когда всё писалось в стол и даже думать о театрализованных вечерах было невозможно, — визуальный код проявляется в рукописных сборниках.

Визуальный код Д. И. Хармса появился не на пустом месте; на стиль писателя влияли как опыт футуристической книги начала XX века, так и шрифтовые поиски поэтов группы «41°» (А. Е. Крученых, И. Г. Терентьев, И. М. Зданевич), с чьим творчеством Хармс был хорошо знаком. Итак, внешне оформляя свои тексты в виде буквенного монтажа или игры со шрифтами, Хармс старался находиться в парадигме футуризма и левого искусства, шире — в парадигме авангарда.

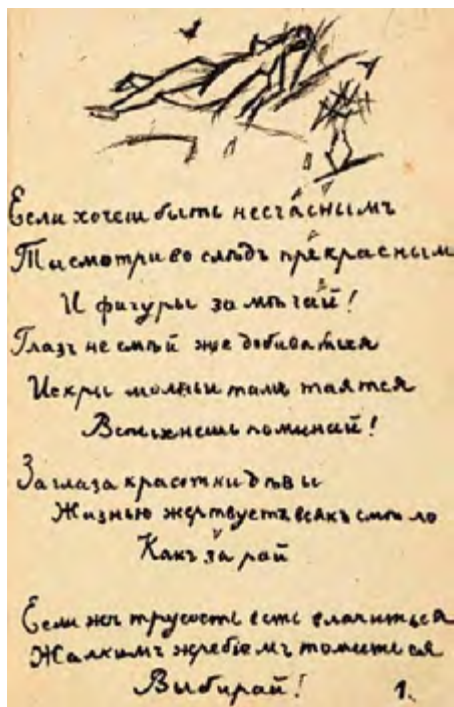
В своей статье «Эстетический опыт XX века. Авангард и постмодернизм» М. И. Шапир определяет авангард как «явление прагматики», чья главная действительность и задача заключается в том, чтобы «поразить, взбудоражить, вызывать активную реакцию у человека со стороны» [31, с. 139]. Футуристические книги вызывают напряжение у читателя при самом процессе чтения, поскольку в некоторых случаях это не просто дешифровка на уровне фонетики и семантики текста, но и на уровне его внешнего вида (читателю приходится расшифровывать не только смысл, но и почерк художника или писателя литографированной книги 1910 гг.). Имея в виду эпатажность внешнего облика книг кубофутуристов, мы полностью согласны с мнением Г. Ершова о том, что «в авангарде книга — это всегда жест, сделанный своевременно и точно. Жест, манифестирующий идеи, обладающие взрывной и истинной футуристической силой» [7, с. 63].

Литографированные книги кубофутуристов и книги поэтов группы «41°» определяются не только высокой долей перформативности, но и прагматичностью. «Внешний жест» книги и эпатаж самого текста осмысляются критиками как отказ от традиции и тотальная смена художественной фактуры (что нельзя сказать о сборниках Хармса, где делается попытка возвращения к определенной литературной традиции). Как известно, вместо дорогой бумаги книг мирискусников⁷

⁵ Здесь и далее ссылки на цитаты из дневниковых записей Д. И. Хармса будут приведены с указанием записной книжки, книги, листа и страницы, на которых помещены цитаты, в следующем виде: (Зк 27, Кн. 2, л. 18, с. 18).

⁶ Имея в виду само время написания этой записи (вторая половина 1933-го г.), можно сделать вывод, что Хармс готовился к первой встрече «Разговоров» в доме Липавских. Отметим, что данный список интересующих Хармса вещей и явлений передается почти полностью (с некоторыми изменениями) в начале «Разговоров», написанных Л. С. Липавским [14, С. 175–176].

⁷ Исследователи футуристической книги Е. Ф. Ковтун и Дж. Боулт утверждают, что эти книжные эксперименты появились не только как реакция на издание «Мира искусства», но и на традиционные представления об эlegantности и изяществе книг, существовавшие испокон веков: [1], [13]. В. В. Поляков и G. Janesek также связывают самописные книги кубофутуристов со средневековой книжной традицией: [24], [34]. Эта ориентация на древнерусскую рукописную книгу особо заметна в литографированных книгах Алексея Крученых, графически оформленных Наталией Гончаровой — «Игра в аду» (1912, Крученых написал эту поэму совместно с Хлебниковым) и «Пустынники; Пустынница: Две поэмы» (1913). Г. А. Ершова утверждает, что самописные книги футуристов являются не только попыткой нарушать общепринятые конвенции издательского дела в области книжной графики, но и стремлением артистов изменить само отношение читателя к книге, его читательскую перцепцию [7, с. 62].



Ил. 1. А. Е. Крученых. «Старинная любовь»; оформл. М. Ф. Ларионова

кубофутуристы используют обои и дешевую бумагу, обложки делаются из мешковины, на бумаги наклеивается золотая фольга; некоторые поэты, например, А. Н. Чечерин, «издавал» свои стихи на пряниках; если почерк не передали с помощью литографского камня, то для печати текста используются наборы штампов. Фактура футуристической книги, по словам Дж. Боулта, дает «ощущение материальности книги» [1, с. 30], и сами критики этих книг воспринимают ее как вещь, обращая внимание в большей степени на внешние характеристики, нежели на их художественный мир: «С одной стороны, это как раз то, к чему стремились авангардисты, а именно: заставить читателя перестать читать и начать смотреть — разительная смена приоритетов при восприятии и понимании книги» [1, с. 26].

Книга футуристов также предполагает активное сотрудничество художников и поэтов, что, по словам Е. Ф. Ковтуна, способствовало созданию новой книги, основанной на изобразительный и словесный эксперименты; футуристическая книга, по своей природе, предстает собой своеобразный синтез изображения и поэтического образа [13, с. 220]. Активным пользователем этой новой техники печатания собственных произведений был Алексей Крученых, которому в этом кругу принадлежит большинство литографированных сборников (как его собственных, так и совместных с Велимиром Хлебниковым, Еленой Гуро, Владимиром Маяковским и т. д.). Среди автографов Д. И. Хармса также находим прецедент, когда писатель составляет художественный текст, а художник — иллюстрацию

к нему. Мы имеем в виду стихотворение Хармса «Выходит Мария отвесив поклон» (1927 г.)⁸. Однако при сопоставлении поэтического опыта кубофутуристов и их книг с творчеством Хармса важно помнить и о детских книгах, написанных Хармсом совместно с художниками. Каждое детское произведение сопровождалось иллюстрациями.

Кубофутуристы определили свою творческую эстетику не только на практике, в книгах, но и в теории, посвящая визуальной выразительности трактаты и программные статьи. Напомним в этой связи о программной статье Николая и Давида Бурлюков «Поэтические начала», где в фокусе внимания оказались визуальные средства организации поэтического текста (такие как расположение стихов в виде ваз, лир или мечей, окрашивание букв для создания «цветного пятна» [15, с. 750]). Эти приемы должны были воскрешать слово: «при переходе от вещевое (письма) через символическое к звуковому письму, мы утратили скелет языка и пришли к рахитизму» [15, с. 751].

А. Е. Крученых и В. В. Хлебников в стиле «Слова как такового» (1913) написали и манифест «Буква как таковая» (1913), в котором отрицали традиционный типографский набор, поскольку он не в состоянии передать «поэтический импульс»: «буквы вытянуты в ряд, обиженные, подстриженные, и все одинаково бесцветны и серы» [13, с. 73]. Поэтому А. Е. Крученых и В. В. Хлебников, уже с 1912 г. успевшие опубликовать свои литографические книжные опусы, считали, что если поэт или писатель сам не пишет свои книги от руки, то он должен «вручить свое детище не наборщику, а художнику», так как «1. Что настроение изменяет почерк во время написания. 2) что почерк, своеобразно измененный настроением, передает это настроение читателю независимо от слов» [13, с. 73] (Ил. 1). Через несколько лет, в 1923 г., Крученых вернется к своим тезисам в программной статье «Фактура слова», где одной из главных частей «фактуры слова» была «фактура начертания»: «почерк, шрифт, набор, рисунки и украшения, правописание, двойное, тройное написание и т. д.» [15, с. 738].

В отличие от кубофутуристов, которые предпочитали скоропись, поэты группы «41°» обратились к шрифтовой композиции своих текстов (Ил. 2), которую М. С. Карасик назвал «типографским письмом» [11]. Визуальность сборников поэтов группы «41°» также выстраивается на основе шокирующего жеста: «Наборная графика становится самодовлеющей, затрудняет чтение, а правило Крученых воспринимать страницу в один огляд подтверждает, что перед нами типографские «рисунки слов», в которые порой впе­таются политипажные украшения» [11, с. 13]. Важно отметить, что в 1924 г. А. И. Введенский работал в фonoлогическом отделении Института художественной культуры под руководством И. Г. Терентьева. В этом же году Введенский отправил в Ленинградское отделение

⁸ См. копию автографа Хармса «Выходит Мария отвесив поклон» с рисунком И. В. Бахтерева в статье Ю. М. Валиевой, посвященной архивным материалам И. В. Бахтерева и опубликованной в издании «Ежегодник Рукописного отдела Пушкинского Дома на 2011 год»; рисунок издавался в самом конце Ежегодника [3, с. 930].

Всероссийского союза поэтов цикл из десяти стихотворений⁹, где влияние Терентьева и его игр со шрифтом ощутимы на уровне визуальной композиции текстов.

Как и в случае футуристической книги или типографского письма группы «41°», афиши, плакаты и самописные сборники Хармса также характеризуются опорой на усиление прагматики написанного художественного произведения. Текст становится эпатажным жестом за счет использования таких приемов визуальной организации, как смесь визуального и вербального кодов — рисунка и текста¹⁰, инвертная запись отдельных букв, сочетание букв разной толщины и величины, монтаж букв разных наклонов.

С одной стороны, выразительные средства визуальности хармсовских произведений создаются с расчетом на деавтоматизацию восприятия читателя, с другой — важную роль играет здесь прием остранения. По отношению к анализу авангардного текста можно вспомнить девиз Виктора Шкловского об «окаменевшем образе» и необходимости «воскрешения слова» [15, с. 756–764] для создания «затрудненной формы» [32, с. 15]. Напомним, что, по Шкловскому, художественное восприятие — это переживание внутренней художественной формы. Для визуального аспекта художественных произведений авангардистов можно говорить о «воскрешении буквы». Сама идея воскрешения буквы как остранения напоминает о другом родственном термине, выдвинутом лингвистом Александром Реформатским в статье 1933 г. «Семиотика печатного текста» для определения «теории защиты» — т. е. теории «логического уравнивания между визуальными элементами в странице» [25, с. 139–161]. Мы имеем в виду идею о «мертвой букве», лежащей между живым смыслом и живым читателем» [25, с. 163]. Этой мертвой букве противоречит «активация графики», т. е. установка на дифференциации шрифта в зависимости от смысла, содержащегося в данном куске текста.

С другой стороны, важно подчеркнуть взаимодействие визуального и вербального кодов, а также их соответствие. Сами шрифт и игра с буквами несут определенный смысловой потенциал, они информируют читателя как о содержании данного текста или спектакля, если говорить об афише, так и об эстетике

А что хотя сколько-нибудь желает заинтересовать,
должно отыграть обязательно:

КАКИМ способо **М** произведено
сотвоРение **М**ира.

Вь книгѣ Бытiя отчетливо изображается удивленiе
Творца, восклицавшаго каждый вечер: — хорошо! Очень
хорошо! Он был **внѣ сеБЯ** от изумленiя!

Мир, который явился новостью для самого Госп.
Бога, конечно, был создан **на обум!**

Вот секрет мирозданiя! А также причина, что все
вышло довольно тини
алорово

А вот теперь, когда **выРУВЛЕНА** правда,
попробуйте заниматься искусством авторы, убѣгающе
срама — в храм!

Улар **Ѡ < 1 1 <** иъ мысль поражает су-
дорожное закатиѣ **ЕгѠ** в тисках мозговой мякоти!

А потому наше слово поэта торчит средь ушным
на позорѣ как **свѣчьа свѣдьа** рядом с кафе.

Ил. 2. Фрагмент «Трактата о сплошном неприличии» И. Г. Терентьева

писателя; в какой-то мере они предупреждают читателя или зрителя о том, что стоит за афишей, плакатом с лозунгами, за титульным листом или заглавием.

Разумеется, применительно к творчеству Хармса мы едва ли можем говорить о настоящей типографской революции, как в случае кубофутуристов первого десятилетия XX века или заумников группы «41°», которые имели возможность издавать свои буквенные и словесные эксперименты¹¹. Именно поэтому наша статья сосредоточится на двух аспектах: а) возникновение интереса Хармса к играм с буквами и шрифтами, б) его же самописные сборники, которые писались в стол. Второй случай может быть соотнесен с другой книгопечатной практикой — во время Революции и Гражданской войны, когда из-за дефицита бумаги писатели с трудом могли издаваться.

В записных книжках и даже среди отдельных автографов художественных произведений можно найти разные каллиграфические этюды, выполненные Хармсом. Как мы уже отметили раньше, интерес Хармса к шрифтам появился еще в начале его поэтической деятельности, на первом творческом этапе, благодаря театрализованному выступлению. Он, вместе с другими поэтами группы «Левый фланг», затем «Академии левых классиков» и «ОБЭРИУ», использовал в качестве

⁹ Для наглядности приведем в качестве примера из этого цикла шестое стихотворение, без заглавия и написанное по диагонали: «ЭНЬЗЯ БЕНЬЗЯ и фаддей/ старенькая наша дедушка/ ИЗБА какая звонкая НИЗка/ в самом темном зеркале/ рожа мухоморная/ стала на пятки/ железные лапки/ бьет барабан/ верблюжьем мясом/ СМЕРТЯЧКА в БАНКЕ» [4, с. 109].

¹⁰ Наглядными примерами сочетания визуального и вербального, рисунка и текста являются копии автографов, опубликованных в труде 2006 г. «Рисунки Хармса: научное издание», сопровождающиеся статьями Г. Ершова, В. Сажина, Д. Токарева и др. [26, с. 171–334]. Обратим внимание на художественные произведения «Происшествие в трамвае» [26, с. 38–39] и «После того, как Како куковал...» [26, с. 56], оба датированные исследователями периодом 1930-х годов. В первом произведении можно увидеть абстрактный рисунок, напоминающий стиль «Аналитической школы» П. Н. Филонова, а под рисунком — текст, имитирующий печатный шрифт. Что касается рисунков второго произведения, то они непосредственно связаны с самим текстом. Текст «После того, как Како куковал...» выполнен посредством приема буквенного монтажа в виде сочетания печатных и прописных букв. Сверка автографа этого произведения, сохранившегося в архиве Я. С. Друскина, показала, что визуальная составляющая текста усилена не только оригинальной визуальной организацией на основе игры шрифтов, но и смесью цветов — сине-фиолетовыми и розовыми чернилами [21, л. 13].

¹¹ Напомним, что в дореволюционные времена большая часть данных книжек была издана в малом тираже в небольших независимых издательствах, среди которых числилось и издательство А. Е. Крученых «ЕУЫ».



Ил. 3. Афиша спектакля «Три левых часа» в оформлении Хармса и других обэриутов, 1928.

реквизита семантически ярко окрашенные плакаты, на которых пестрели такие лозунги, как «Мы не пироги», «Поэзия — это не манная каша» или «Искусство как шкаф». С точки зрения содержания обэриутские лозунговые плакаты были построены по принципу «борьбы со смыслами», поскольку они пародировали лозунговый жанр тех времен, уже превратившийся в языковой штамп, подобно газетному языку. Что касается формы этих плакатов, мы предположим, что они были построены по принципу выразительной визуальности, т. е. с помощью таких приемов, как буквенный монтаж или игра со шрифтами.

В связи с этим стоит упомянуть каллиграфический этюд, находящийся в фонде Я. С. Друскина в Отделе рукописей Российской Национальной Библиотеки. Речь идет об автографе рекламного стихотворения Хармса, написанного в начале января 1927 г. для выступления «Левый фланг» в Кружке Друзей Камерной музыки: «В Кружок друзей / Камерной музыки/ Не ходите января/ Скажем девять говоря/ Выступает левый фланг/ [Это просто нехорошо и панг]¹²/ Это [кока] тѣтя и паланг» [23, л. 1 об.].¹³ Вместе с вариантами рекламного произведения, сохранилась и бумага с упражнениями в начертании разных букв кириллического и латинского алфавитов. Из кириллицы Хармс рисует буквы «В» и «Н», а из латиницы — буквы «F» и «K» [23, л. 2 об.].

Этот факт дает основание предполагать, что на плакате слово «Фланг» было написано смесью латинских и кириллических букв, а вместо буквы «Г» использовалось буква «К» («FLANK»).

Мы недаром упомянули рекламное стихотворение Д. И. Хармса. Такие исследователи «футуристической книги», как Е. Ф. Ковтунов, Дж. Янчек, Дж. Боулт и А. В. Крусанов, неоднократно указывали, что на выбор визуальных средств для литографированных книг и афиш влияли рекламные вывески и афиши. Именно дореволюционная коммерческая реклама лежит в основе типографической революции футуристов и ее дальнейшего развития в виде конструктивизма, поскольку именно она дала им «богатый источник графического материала (...) широкий выбор шрифтов, каллиграфии, симметричных и асимметричных шрифтов» [1, с. 40]. Опираясь на кубофутуристический опыт создания афиш для театрализованных поэтических выступлений, в 1923 г. О. М. Брик создает свою «теорию рекламы», согласно которой реклама создается посредством «дифференциальных качеств», т. е. посредством таких приемов, как буквенный монтаж, яркие рисунки или «трюковая обработка объявления»; цель такой рекламы — расчет на «фиксацию читательского внимания» [2, с. 541–543].

Именно трюковая обработка и буквенный монтаж являются главными приемами оформления обэриутской афиши к вечеру «Три левых часа», состоявшемуся 24 января 1927 г. (Ил. 3). Нельзя игнорировать тот факт, что и афиша спектакля «Три левых часа» принадлежит к области рекламы и сама ее визуальная организация заслуживает особого внимания. В некоторых работах встречается ошибочное мнение о том, что афиша была создана Л. А. Юдиным и В. М. Ермолаевой [6, с. VII], [8, с. 184], [16, с. 314], [33, с. 205]¹⁴, однако этому утверждению противоречат дневниковые записи Хармса и план его работы над афишей для этого спектакля. В 11-й записной книжке поэта встречается не только запись о заказе афиши в типографии Коминтерна, но и план ее создания:

«С Баскаковым надо договориться о фанере, о рекламе (может в «Кр. Веч. Газ.»), о плотнике, о красках, о местах в зале.

Составить текст афиши. Для этого надо выяснить положение с художниками и музыкантами

В [субботу 14 янв.] среду 11 янв. сдать проект афиши Баскакову
(ЗК 11, л. 13, с. 190)¹⁵.

¹² Здесь и далее зачеркнутые Хармсом слова или предложения передаются нами между квадратными скобками.

¹³ Важно отметить, что именно этот вариант плаката для выступления поэтов «Левый фланг» в Кружке друзей камерной музыки был опубликован хармсовцами в сборниках сочинений. Отметим, что на лицевой стороне первого листа находим первый вариант этого рекламного плаката: «не ходите января/ Выступает Левый Фланг/ Это просто не хорошо/ и панг». На этом же листе можно увидеть попытки Хармса начертить букву «В» разными шрифтами, а также в правом верхнем углу листа запись писателя о будущем местонахождении плаката: «плакат недалеко от входа в кружок друзей кам. музыки» [23, л. 1].

¹⁴ Важно отметить, что в биографии Хармса, составленной А. А. Кобринским, авторы плаката и афиши разграничены. Основываясь на воспоминаниях И. В. Бахтерева, исследователь отмечает, что В. М. Ермолаева и Л. А. Юдин создали огромный плакат, «стоявший (...) на углу Невского и набережной Фонтанки» и который выделялся «не изыском шрифта, а блестящей композиционной находкой» [12, с. 100].

¹⁵ Также отметим, что все зачеркнутые Хармсом тексты ставятся между квадратными скобками.

В Гублите

1). Подать пиесу (сшитою в 4 экз.).

2). Исправить афишу.]

С Баскаковым

[1. Узнать цену билетам.

2. Переговорить об оплате афиши, чтобы не было задержки в типографии]

(ЗК 11, Кн. 1, л. 14, с. 191)

Согласно данным записям, Хармсу нужно было предоставить первоначальную версию афиши к 11 января, т. е. почти за две недели до начала самого спектакля, однако незадолго до этого у него появилась новая задача — «исправить афишу». К сожалению, в записных книжках Хармса не сохранилось сведений о первоначальном плане афиши, и мы располагаем только воспоминаниями И. В. Бахтерева об изображении указательного пальца [5, с. 30], которого нет в дошедшей до нас афише. Далее в 11-й записной книжке Хармса, на следующем листе, можно увидеть план создания афиши и ее обновленный вариант. Можно предположить, что новый план афиши был сделан в виде футуристических реклам-афиш по совету Н. П. Баскакова:

Афиша.

Сражение двух богатырей — разн. шрифт.

Перевернуть. Кропачёв, [«Зум» в Разумовском, Сергей]

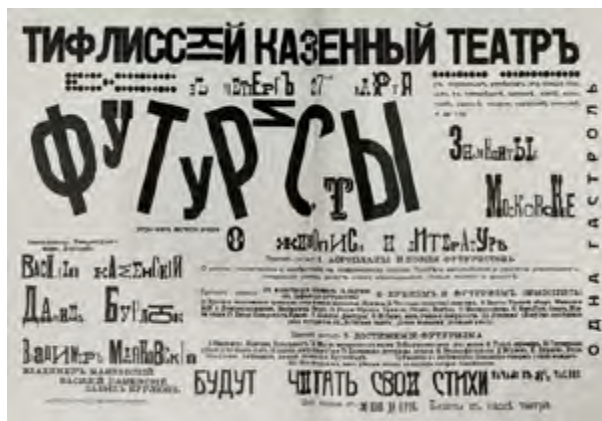
т — положить боком в Диспуте.

(ЗК 11, Кн. 1, л. 13, с. 191).

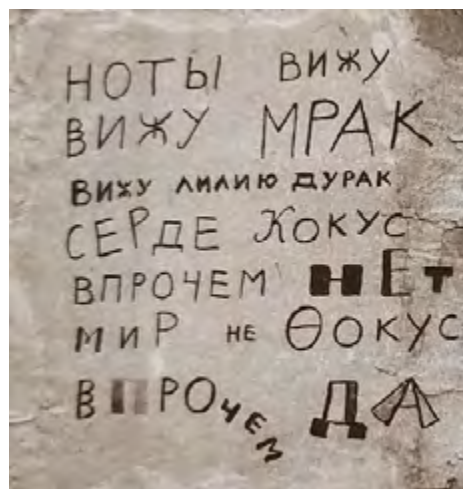
Видимо, к 18 января афиша уже была опубликована (довольно большим тиражом — 500 экземпляров [6, с. VII]). Анализ композиции обэриутской афиши показывает, что эти задачи были осуществлены Д. И. Хармсом: «Сражение богатырей» действительно написано разными шрифтами, а буква «Т» из слова «диспут» действительно перевернута, так же, как и слово «Кропачев».

Безусловно, можно говорить о сходстве обэриутской афиши с афишами футуристов (Ил. 4). И те, и другие используют одни и те же выразительные приемы: игра с буквами и цветами (перевернутые буквы, различный размер букв в составе одного слова, намеренное хаотическое расположение слов на плакате, что создает ощущение беспорядка). Сам И. В. Бахтерев назвал афишу спектакля «Три левых часа» «цитатой из начала века» [6, с. 30]. С этой точки зрения, обэриуты — продолжатели футуристической эстетики.

Тому же регистру афиши и плаката принадлежит и стихотворение Д. И. Хармса «Ноты вижу, вижу мрак» (Ил. 5), которое было выполнено с помощью визуальных выразительных средств. Стихотворение написано большими печатными буквами разной толщины и величины. Помимо этого, встречается прием изгиба части слова вниз («впрочем»). Произведение датировано А. Александровым началом 1930-го г., а В. Сажиным — 1933 г. Мы склонны предпочитать первую, более раннюю датировку, поскольку считаем, что это произведение было использовано в качестве стихотворного плаката-реквизита для обэриутских выступлений, который затем стал одним из бессмыс-



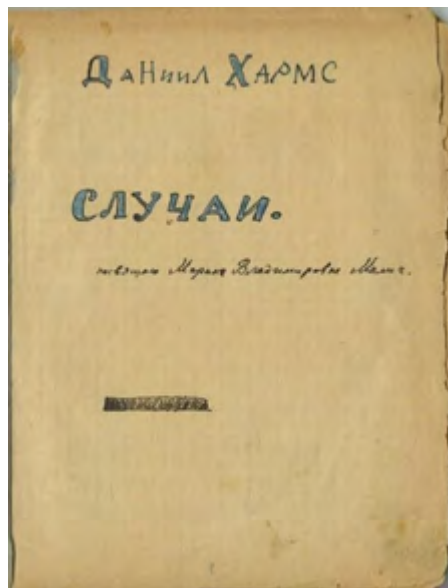
Ил. 4. Афиша выступления кубофутуристов в Тифлисе, 1914.



Ил. 5. Стихотворение Д. И. Хармса, 1930-е гг.

ленных лозунговых плакатов, висевших на стенах комнаты Даниила Хармса и о которых мы знаем только благодаря воспоминаниям его друзей и современников. Наше предположение о том, что данное произведение является поэтическим стихотворным плакатом, во-первых, объясняется тем, что этот текст выполнен на большой квадратной бумаге (больше формата А4). Во вторых, сохранность бумаги хуже — она более повреждена по сравнению с другими автографами.

Как нами уже было отмечено, второй творческой этап, помимо смены жанра и тематической структуры, характеризуется и распространением художественных произведений среди читателей с помощью самописных сборников в тетрадах, таких как «Голубая тетрадь» и «Случай». Вероятнее всего, существовало больше таких тетрадей Хармса, которые, к сожалению, исчезли без следа. Из двух вышеупомянутых сборников мы остановимся только на цикле «Случай», поскольку «Голубая тетрадь», хотя и рассчитана на постороннего читателя, не оформлена посредством выразительных средств визуальной организации. Цикл «Случай» будет сопоставлен нами с более ранним рукописным сборником — «Философскими трактатами», которые создавались в период 1930–1931 гг., — поскольку эти тетради являются наиболее репрезентативными в качестве рукописных книг с ярким визуальным кодом. «Фило-



Ил. 6. Титульный лист сборника Д. И. Хармса «Случаи»

софские трактаты», хотя и являются произведением первого творческого этапа, имели особое значение для поэта, поскольку именно здесь выражены философские и эстетические взгляды Хармса, создавшего собственную поэтическую систему, которая определила его художественный мир. По нашему мнению, сборник «Философские трактаты» также предназначался для чтения, однако не только в дружеском кругу чинарей, но и в мистически-анархическом кружке П. П. Калашникова [10, 519–573], [27, с. 125–139].

Тетради «Философские трактаты» и «Случаи» отличаются наличием эстетизированных оглавлений, написанных от руки. В обоих случаях как заглавия, встречающиеся в оглавлении, так и само слово «Оглавление» сконструированы с помощью визуально-выразительных приемов. Например, в «Философских трактатах» слово «Оглавление» написано большими тонкими печатными буквами, из которых только буква «О» выделяется — она жирная и раскрашена красными чернилами [22, л. 1]. Здесь читатель может найти произведения «Измерение вещей», «Сабля», «Одиннадцать утверждений Даниила Ивановича Хармса», «Предметы и фигуры», «Мыр», «Падение ствола (письмо Л. С. Л) — или *Cisfinitum*», «Ноль и Ноль» и «О Кругль», на соответствующем номере страницы, показанном в оглавлении. Из всех этих квази-философских трактатов мы остановимся только на двух, которые наиболее ярко выделяются с точки зрения визуального кода. Это а) «Одиннадцать утверждений Даниила Ивановича Хармса на странице 19; в оглавлении заглавие написано большими и маленькими тонкими печатными буквами вперемешку; это заглавие, с точки зрения визуальной организации, одинаково построено и в самом тексте трактата; б) «Предметы и фигуры» на странице 22; в оглавлении заглавие написано про-

писными буквами, но в основном тексте оно построено из больших и жирных букв¹⁶, из которых буква «М» больше всех. Стоит отметить, что в этом квази-философском трактате выделены несколько слов и выражений: «рабочее значение» (слово «рабочее» написано курсивом жирными строчными буквами), «пятое сущее значение» (слово «пятое» написано большими жирными печатными буквами, а «сущее» прописными буквами курсивом), слова «реет» и «бессмысленный» написаны большими жирными печатными буквами.

Что касается рукописного сборника «Случаи», в него вошли произведения, написанные между 1933 — м и 1939-м годами. Важно отметить, что этот цикл имеет посвящение жене писателя — Марине Владимировне Малич (см. титульный лист на рис. 6). Титульный лист, оглавление и все заглавия были выполнены с помощью разных визуальных шрифтовых приемов в стиле текстов поэтов группы «41°» (см., например, имя автора на титульном листе, рис. 6, где от руки выведены печатные буквы разной величины и толщины, разного наклона, что, безусловно, создает прием игры с буквами). Переходя к заглавиям в художественных текстах в сборниках, стоит отметить, что общим у всех них является использование цветного карандаша для обведения тонких букв и для раскрашивания жирных букв.

Перечислим визуальные шрифтовые приемы, встречающиеся в этом сборнике: а) тонкие прописные и строчные буквы в заглавиях: «Голубая тетрадь № 10», «Случаи», «Исторический эпизод», «Федя Давидович»; б) тонкие печатные буквы, обведенные цветным карандашом («Вываливающиеся старухи» и «Происшествие на улице», «Случай с Петраковым», «Анекдоты из жизни Пушкина», «Пакин и Ракукин». Первые два заглавия написаны большими буквами; в) тонкие печатные буквы, обведенные цветным карандашом («Вываливающиеся старухи» и «Происшествие на улице», «Случай с Петраковым», «Анекдоты из жизни Пушкина», «Пакин и Ракукин». Первые два заглавия написаны большими буквами; г) жирные буквы, раскрашенные цветным карандашом в заглавиях «Сонет», «Петров и Камаров», «Оптический Обман», «Столяр кушаков», «Сундук», «Сон», «Потери», «Макаров и петерсон», «Суд Линча», «Встреча», «Тюк», «Охотники»; д) смещение жирных и тонких, печатных и строчных букв, обведенных или раскрашенных цветным карандашом: «История Дерущихся», «Математик и Андрей Семёнович», «Молодой человек удививший сторожа», «Четыре иллюстрации того, как Новая Идея огорчивает человека к ней неподготовленного», «Неудачный спектакль»; е) смещение жирных и тонких букв разных наклонов (буквы обведены и раскрашены цветным карандашом) (Ил. 7): «Что теперь продают в магазинах», «Машкин убил Кошкина», «Сон дразнит человека», «Начало очень хорошего летнего дня (симфония)».

¹⁶ Отметим, что в случае рукописных сборников Д. И. Хармса, под жирной буквой понимается имитация жирного шрифта; в этом случае буква раскрашена цветным карандашом или чернилами.



Ил. 7. Заглавия, выполненные с помощью «шрифтовых эффектов», из рукописного сборника Хармса «Случаи»

Заслуживает внимания, что в двух заглавиях пропущена буква, написанная затем над строкой (в заглавии «Столяр» — пропущена буква «т», а в заголовке «Молодой Человек Удививший Сторожа» пропущена буква «к» в слове «человек»).

Другой интересной характеристикой рукописной тетради «Случаи» является наличие буквиц (графически выделенных первых букв текста, часто встречающихся в средневековых рукописях) в двенадцати из тридцати двух произведений (их также можно увидеть на Ил. 7, Ил. 8).

Создание классификации всех заглавий по цветовому принципу также является перспективным, поскольку выбор цвета автором этих текстов усиливает семантически содержание самого произведения. Однако подробный анализ визуальной составляющей рукописного сборника «Случаи» не входит в задачи настоящей обзорной статьи. Большое количество заглавий раскрашены или обведены красным и синим карандашами. Также встречаются зеленый цвет разных оттенков, оранжевый, желтый и голубой цвета. Однако раскрытие связей между содержанием (тематический и идейный уровень текста) и формой (игра с буквами и обведение цветом) не входит в задачи нашего исследования. Данная тема заслуживает отдельной публикации.

Произведения Д. И. Хармса как первого творческого периода (лозунговые плакаты, афиши и рекламные стихи), так и второго (самописные книги), были выполнены на основе сочетания визуального и вербального кодов с целью передачи важной эстетической составляющей творчества русского авангардиста, которая в то же время должна была намекать читателю на принадлежность писателя к течению левого



Ил. 8. Набор заглавий из рукописного сборника «Случаи» Д. И. Хармса

искусства¹⁷). Если до первого ареста (конец 1931 г.) и ссылки в Курск (1932 г.) театрализованные спектакли по обэриутским произведениям были направлены на потенциального читателя из широкой публики, то уже после ареста Хармса читателем его творчества мог быть только человек из круга его близких друзей.

Мы предполагаем, что длинные лозунги, начерченные на небольших бумажных плакатах (вроде стихотворения «Ноты вижу/ вижу мрак/ вижу лилию дурак/ сердце кокус/ впрочем нет/ Мир не фокус/ впрочем да» или упомянутый Н. Нильвичем лозунг

¹⁷ Для Д. И. Хармса вопрос читателя всегда был острым. Напомним, что в январе 1927, составляя план будущего сборника «Управление вещей» (который никогда не вышел в свет при жизни писателя), Хармс оставляет следующую записку читателю: «Читателю. Читатель, боюсь ты не поймешь моих стихов. Ты бы их понял если бы знакомился с ними постепенно, хотя бы различными журналами. Но у тебя не было такой возможности и я с болью на сердце издаю свой первый сборник стихов» (ЗК 8, Кн. 1, л. 34, с. 122).

«Гога съел пони. Минута попалась в по. Наверно, она попалась в по. Нет, в капкан. Поймай лампу» — в статье «Реакционное жонглёрство» [17, с. 5]) появились именно из-за того, что поэты не могли найти издателя для своих художественных произведений. На этих театрализованных выступлениях обэриуты хотели, чтобы их потенциальные читатели не только слушали их, но и читали их стихотворения на плакатах. Важно отметить, что плакаты обэриутов — не просто декоративный элемент театрализованного выступления, рассчитанный на эпатаж, так как лозунги на них обладают высокой степенью поэтичности, будучи построены на основе таких стилистических фигур и тропов как антитеза, сравнение и метафора. В конце концов, категория читателя является одним из важнейших условий осознания себя как поэта или писателя. Визуальные средства выразительности здесь выступали не только как декоративный элемент плакатов, но и как смыслопорождающий код — их главной целью было показать «настрой» поэта и писателя. Именно с расчетом на читателя были созданы уже упомянутые нами выше самописные сборники.

Обложка, титульный лист и оглавление — это первое ознакомление читателя с творчеством Д. И. Хармса в целом, а заглавия — первый шаг в художественный мир хармсовского текста. В обоих случаях — и в пародийных лозунговых плакатах и афишах, и в рукописных сборниках, — визуальный код выступает в качестве особого коммуникативного кода, который с первого взгляда в состоянии передать читателю «творческий импульс» и эстетическую позицию Д. И. Хармса.

Этот факт позволяет сделать вывод о том, что визуальная выразительность в авангардистских текстах Хармса (как в афишах и лозунговых плакатах, так и в самописных сборниках) используется для передачи эпатажного жеста с помощью приема визуальности как игра с буквами, т. н. буквенный монтаж (сочетание букв разной величины и толщины, использование наклонов для написания отдельных букв, их инвертная запись, и т. д.). Данный шрифтовой эксперимент, принадлежащий области прагматики текста, у Д. И. Хармса безусловно отсылает к футуристическому опыту сочетания визуальных и вербальных кодов, получившему название «типографской революции». В этом смысле, визуальный код в творчестве Хармса может быть рассмотрен как продолжение футуристической визуальной выразительности с особым акцентом на прагматическую сторону. В итоге можно сказать, что прагматика визуальности как в текстах кубофутуристов, так и в текстах Д. И. Хармса, выполняет функцию приема остранение для деавтоматизации восприятия читателя.

Список литературы

1. *Боулт Дж. Э.* Ничего не пишите! Ничего не читайте! Ничего не говорите! Ничего не печатайте! // Для голоса!: Книга русского авангарда 1910–1934. Книга художника 1970–2005. СПб.: М. К. Publishers, 2005. С. 24–46.
2. *Брик О. М.* Искусство объявить // Поэтика и фоностистика: материалы международной научной конференции «1-е Бриковские чтения: Поэтика и фоностистика». М.: МГУП, 2010.
3. *Валиева Ю. М.* Обзор материалов домашнего архива И. В. Бахтерева // Ежегодник Рукописного отдела Пушкинского Дома на 2011 год. СПб.: «ДМИТРИЙ БУЛАНИН», 2012. С. 143–182.
4. *Введенский А. И.* Полное собрание произведений. В 2 т. Т. 2. Произведения 1938–1941. Приложения. М.: Гилея, 1993. 271 с.
5. *Глоцер В. И.* Вот какой Хармс! Взгляд современников. М.: ИМА-пресс, 2012. 380 с.
6. Даниил Хармс глазами современников: Воспоминания. Дневники. Письма. Под ред. А. Л. Дмитренко и В. Н. Сажина. СПб.: Вита Нова, 2019. 525 с.
7. *Ершов Г. А.* Авангард и книга художника // Для голоса!: Книга русского авангарда 1910–1934. Книга художника 1970–2005. СПб.: М. К. Publishers, 2005. С. 62–66.
8. *Жаккар Ж. Ф.* Даниил Хармс и конец русского авангарда. СПб.: Академический проект, 1995. 471 с.
9. *Жаккар Ж.-Ф.* Даниил Хармс: поэт в двадцатые годы, прозаик в тридцатые (Причины смены жанра) // Литература как таковая. От Набокова к Пушкину: Избранные работы о русской словесности. М.: Новое литературное образование, 2011. С. 169–184.
10. *Кавин Н. М., Сажин В. Н.* Следственное дело № 4246–31 г. 1931–1932 годы // «...Сборище друзей, оставленных судьбою». А. Введенский, А. Липавский, Я. Друскин, Д. Хармс, Н. Олейников: «чинари» в текстах, документах и исследованиях. В 2 т. Т. 2. М.: Ладомир, 2000. С. 519–573.
11. *Карасик М. С.* 17 типографических орудий Игоря Терентьева // Игорь Терентьев. Два типографических шедевра. Факсимильное издание. Статьи. Комментарии. СПб.: Изд-во Европейского университета в Санкт-Петербурге, 2014. С. 7–23.
12. *Кобринский А. А.* Даниил Хармс. М.: Молодая гвардия, 2009. 512 с.
13. *Ковтун Е. Ф.* Русская футуристическая книга. М.: РИП-холдинг, 2014. 229 с.
14. *Липавский Л. С.* Разговоры // «...Сборище друзей, оставленных судьбою». А. Введенский, А. Липавский, Я. Дрыфускин, Д. Хармс, Н. Олейников: «чинари» в текстах, документах и исследованиях / Сост. В. Н. Сажин. В 2 т. Т. 1. М.: Ладомир, 2000. С. 174–253.
15. Литературные манифесты и декларации русского модернизма: сборник. СПб.: Пушкинский Дом, 2017. 950 с.
16. *Лоцилов И. Е.* Поэтическая книга Николая Заболоцкого «Столбцы». М.: Наука, 2020. С. 311–374.
17. *Нильвич Н.* Реакционное жонглёрство // Смена. Л. 1930. № 81. 9 апреля. С. 5
18. ОР РНБ. Ф. 1232. Оп. 1. ед. хр. 75, 10 л. («Голубая тетрадь»)
19. ОР РНБ. Ф. 1232, Оп. 1. ед. хр. 228, 73 л. («Случаи»)
20. ОР РНБ. Ф. 1232. Оп. 1. ед. хр. 367, 13 л. («Гармониус»)
21. ОР РНБ. Ф. 1232. Оп. 1. ед. хр. 368, 47 л. («В каждом колокола злора...», «Антон Григорьевич Немецкий...» и др. Наброски стихотворных и прозаических произведений)
22. ОР РНБ. Ф. 1232. Оп. 1. ед. хр. 371, 21 л. («Философские трактаты»)
23. ОР РНБ. Ф. 1232. Оп. 1. ед. хр. 424, 6 л. (Реклам-стих «Не ходите января»)
24. *Поляков В. В.* Книга русского кубофутуризма. М.: Гилея, 2007. 299 с.
25. *Реформатский А. А.* Лингвистика и поэтика. М.: Издательство Юрайт, 2019. 266 с.

26. Рисунки Хармса: научное издание / сост. Ю. С. Александров. СПб.: Изд-во Ивана Лимбаха, 2006. 335 с.
27. Устинов А. В. Дело детского сектора Госиздата 1932 г. Предварительная справка // Михаил Кузмин и русская культура XX века. Л.: Музей Анны Ахматовой в Фонтанном Доме, 1990. С. 125–139.
28. Ханзен-Лёве О. А. Интермедальность в русской культуре: от символизма к авангарду. М.: Российский гос. гуманитарный унт, 2016. 503 с.
29. Хармс Д. И. Записные книжки. Дневники: В 2 кн. СПб.: Академический проект, 2002.
30. Хармс Д. И. Неизданный Хармс. Полное собрание сочинений в 4 т. Т4. Трактаты и статьи. Письма. Дополнения к т. 1–3. СПб.: Академический проект, 2001.
31. Шапур М. И. Эстетический опыт XX века. Авангард и постмодернизм // Philologica. 1995. № 2. С. 136–143.
32. Шкловский В. Б. О теории прозы. М.: Советский писатель, 1983. 383 с.
33. Шубинский В. И. Даниил Хармс: Жизнь человека на ветру. СПб.: Вита Нова, 2008. 560 с.
34. Janecsek G. The Look of Russian Literature. Avante-Garde Visual Experiments, 1900–1930. Princeton (N. J.): Princeton univ. press, 1984. 314 с.

B. E. Chirila

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

THE PRAGMATICS OF VISUAL EXPRESSIVITY IN DANIIL KHARMS' AVANT-GARDE TEXTS OF 1920–1930s

The relevance of this paper is defined by the study and the analysis of the visual expressivity in those literary works that Daniil Kharms intended to be read and spread among his close like-minded fellows. As material for this paper, I chose already published literary works of the Russian avant-garde poet and writer, but also archival records. The result of my study shows that a past similar experience — the Futuristic book and the «Typography revolution» of kubofuturists is the cornerstone of visual expressivity in Daniil Kharms' oeuvre refers the Proving the continuity of futuristic traditions at the visual and pragmatical levels in Kharms literary works represents the novelty of this paper. In conclusions I assert that the Russian avant-garde writer uses the visual devices of expressivity in order to create a unique aesthetic and communicative channel between the author and his reader. The visual code also conveys the aesthetic and literary credo of Daniil Kharms.

Keywords: Daniil Kharms, visual expressivity, hand-craft book, «Typography revolution», Cubofuturist poets, poets of literary group «41^o».

References

1. Bowlt J. E. Nichego ne pishite! Nichego ne chitajte! Nichego ne govorite! Nichego ne pechatajte! [No writing! No reading! No speaking! No publishing!] // Dlya golosa!: Kniga russkogo avangarda 1910–1934. Kniga hudozhnika 1970–2005 [To the voice! The book of Russian avant-garde 1910–1934. The artist's book 1970–2005]. St. Petersburg. M. K. Publishers, 2005. pp. 24–46. (in Rus.).
2. Brik O. M. Iskustvo ob»yavit' [The art to announce] in Poetika i fonostilistika: materialy mezhdunarodnoj nauchnoj konferencii «1-e Brikovskie chteniya: Poetika i fonostilistika» [Poetics and Phonetics: Materials of the international scientific conference «The 1st Brik' reading: Poetics and Phonostilistics»]. Moscow. MGUP, 2010. (in Rus.).
3. Valieva YU. M. Obzor materialov domashnego arhiva I. V. Bahtereva [A survey of I. V. Bahterev's home archive] // Ezhegodnik Rukopisnogo otdela Pushkinskogo Doma na 2011 god [The manuscript department's Annals by The Institute of Literature]. St. Petersburg. «DMITRIJ BULANIN», 2012. pp. 143–182. (in Rus.).
4. Vvedenskij A. I. Proizvedeniya 1938–1941. Prilozheniya [Literary texts of 1938–1941. Annex]. Collected works: in 2 vols. Vol. 2. Moscow. Gileya, 1993. 271 p. (in Rus.).
5. Glocer V. I. Vot kakoj Harms! Vzglyad sovremennikov [Look at that Kharms! Contemporaries's view]. Moscow. IMA-press, 2012. 380 p. (in Rus.).
6. Daniil Harms glazami sovremennikov: Vospominaniya. Dnevnik. Pis'ma [Daniil Kharms in the eyes of his contemporaries. Memoirs. Diaries. Letters]. Under ed. A. L. Dmitrenko and V. N. Sazhin. St. Petersburg. Vita Nova, 2019. 525 p. (in Rus.).
7. Ershov G. A. Avangard i kniga hudozhnika [Avant-garde and the Book of the artist] // Dlya golosa!: Kniga russkogo avangarda 1910–1934. Kniga hudozhnika 1970–2005 [To the voice! The book of Russian avant-garde 1910–1934. The artist's book 1970–2005]. St. Petersburg. M. K. Publishers, 2005. pp. 62–66. (in Rus.).
8. Jaccard J.-F. Daniil Harms i konec russkogo avangarda. [Daniil Kharms and the end of the Russian avant-garde] St. Petersburg. Akademicheskij proekt, 1995. 471 p. (in Rus.).
9. Jaccard J.-F. Daniil Harms: poet v dvadcatye gody, prozaik v tridcatye (Prichiny smeny zhanra) [Daniil Kharms: poet in the 1920's, prosaist in 1930's (The reason why the genre changed)] // Literatura kak takovaya. Ot Nabokova k Pushkinu: Izbrannye raboty o russkoj slovesnosti [The literature as it is. From Nabokov to Pushkin: selected works of Russian literature]. Moscow. Novoe literaturnoe obrazovanie, 2011. pp. 169–184. (in Rus.).
10. Kavin N. M, Sazhin V. N. Sledstvennoe delo № 4246–31 g. 1931–1932 gody [The investigation case Nr. 4246–31 in the period of 1931–1932] // «...Sborishche družej, ostavlennyh sud'boy». A. Vvedenskij, A Lipavskij, Ya. Druskin, D. Harms, N. Olejnikov: «chinari» v tekstah, dokumentah i issledovaniyah. V 2 t. T. 2 [“...The friends' gathering». A. Vvedenskij, A Lipavskij, Ya. Druskin, D. Harms, N. Olejnikov: «the chinars» in their texts, in documents and research papers in 2 vol. Vol. 2]. Moscow. Ladomir, 2000. pp. 519–573. (in Rus.).
11. Karasik M. S. 17 tipograficheskikh orudij Igorya Terent'eva [17 typographic tools of Igor' Terent'ev] // Dva tipograficheskikh shchedevra. Faksimil'noe izdanie. Stat'i. Kommentarii [Two Typographic masterpieces. Facsimile edition. Articles. Commentaries]. St. Petersburg. Publishing house «Evropejskogo universiteta v Sankt-Peterburge», 2014. pp. 7–23. (in Rus.).

12. Kobrinskij A. A. Daniil Harms [Daniil Kharms]. Moscow. Molodaya gvardiya, 2009. 512 p. (in Rus.).
13. Kovtun E. F. Russkaya futuristicheskaya kniga [The Russian futurist book]. Moscow. RIP-holding, 2014. 229 p. (in Rus.).
14. Lipavskij L. S. Razgovory [The conversations] // «...Sborishche druzej, ostavlennyh sud'boyu». A. Vvedenskij, A. Lipavskij, YA. Dryfuskin, D. Harms, N. Olejnikov: «chinari» v tekstah, dokumentah i issledovaniyah. V 2 t. Vol. 1. [“... The friends' gathering». A. Vvedenskij, A. Lipavskij, Ya. Druskin, D. Harms, N. Olejnikov: «the chinars» in their texts, in documents and research papers in 2 vol. Vol. 1]. by ed. V. N. Sazhin. Moscow. Ladomir, 2000. pp. 174–253. (in Rus.).
15. Literaturnye manifesty i deklaracii russkogo modernizma: (sbornik) [Literary manifestoes and declarations of Russian modernism: (collected works)]. St. Petersburg. Pushkinskij Dom, 2017. 950 p. (in Rus.).
16. Loshchilov I. E. Poeticheskaya kniga Nikolaya Zabolockogo «Stolbcy» [The Poetic book of Nikolay Zabolocky «The pillers»]. Moscow. Nauka, 2020. pp. 311–374. (in Rus.).
17. Nil'vich N. Reakcionnoe zhonglerstvo [The Reactionary juggling] // Smena [The change]. No. 81. 1930. 9th of April. Pp. 5 (in Rus.).
18. OR RNB. F. 1232. Op. 1. ed. hr. 75, 10 l. («Golubaya tetrad'») [The Blue Notebook]
19. OR RNB. F. 1232, Op. 1. ed. hr. 228, 73 l. («Sluchai») [Happenings]
20. OR RNB. F. 1232. Op. 1. ed. hr. 367, 13 l. («Garmonius») [Harmonious]
21. OR RNB. F. 1232. Op. 1. ed. hr. 368, 47 l. («V kazhdom kolokola zloba...», «Anton Griror'evich Nemeckij...» i dr. Nabroski stihotvornyh i prozaicheskikh proizvedenij) [«The venom in each bell», «Anton Griror'evich Nemeckij...» and others. Drafts and plots of poetic and prosaic texts]
22. OR RNB. F. 1232. Op. 1. ed. hr. 371, 21 l. («Filosofskie traktaty») [Philosophical treatises]
23. OR RNB. F. 1232. Op. 1. ed. hr. 424. 6 l. (Reklam-stih «Ne hodite yanvary») [The advertising poetry «Don't go January»]
24. Polyakov V. V. Kniga russkogo kubofuturizma [The book of Russian kubofuturism]. Moscow. Gileya, 2007. 299 p. (in Rus.).
25. Reformatskij A. A. Lingvistika i poetika [Linguistics and poetics]. Moscow. Nauka, 1987. 263 p. (in Rus.).
26. Risunki Harmsa: nauchnoe izdanie [Kharms's drawings: scientific edition] / (under ed. of YU. S. Aleksandrov). St. Petersburg. Publishing house of Ivan Limbah, 2006. 335 p.
27. Ustinov A. V. Delo detskogo sektora Gosizdata 1932 g. Predvaritel'naya spravka [The Case of Children's Literature department of Gosizdat in 1923. Preliminary enquiries] // Mihail Kuzmin i russkaya kul'tura XX veka [Mihail Kuzmin and the Russian culture of XX-th century]. Leningrad. Muzej Anny Ahmatovoj v Fontannom Dome, 1990. pp. 125–139. (in Rus.).
28. Hanzen-Lyove O. A. Intermedial'nost' v russkoj kul'ture: ot simvolizma k avangardu [Intermediality in Russian culture: from symbolism to avant-garde]. Moscow. Rossijskij gos. gumanitarnyj unt, 2016. 503 p. (in Rus.).
29. Harms D. I. Zapisnye knizhki. Dnevniki: V 2 kn [Diary notes. Diaries: in 2 vol.]. St. Petersburg. Akademicheskij proekt, 2002.
30. Harms D. I. Neizdannyy Harms. Polnoe sobranie sochinenij v 4 t. Traktaty i stat'i. Pis'ma. Dopolneniya k t. 1–3. [Unpublished Kharms. Collected works in 4 v. Treatise and articles. Letters. Supplements to vol. 1–3]. Vol. 4. St. Petersburg. Akademicheskij proekt, 2001. (in Rus.).
31. Shapir M. I. Esteticheskij opyt XX veka. Avangard i postmodernizm [The aesthetic experience of the XX-th century. Avant-garde and postmodernism] // Philologica. No. 2. 1995. pp. 136–143.
32. Shklovskij V. B. O teorii prozy [On the theory of prose]. Moscow. Sovetskij pisatel', 1983. 383 p. (in Rus.).
33. Shubinskij V. I. Daniil Harms: Zhizn' cheloveka na vetru [Daniil Kharms: The life of a man in blowing of the wind]. St. Petersburg. Vita Nova, 2008. 560 p. (in Rus.).
34. Janeczek G. The Look of Russian Literature. Avante-Garde Visual Experiments, 1900–1930. Princeton (N. J.). Princeton univ. press, 1984. 314 p. (in Rus.).

УДК 7.037.3

DOI 10.46418/2079-8202_2023_2_16

П. А. Казарновский

Университет Женевы (EUG), филологический факультет;
 Частное общеобразовательное учреждение «Санкт-Петербургская школа “ТТИШБ”»
 191180 РФ, Санкт-Петербург, наб. реки Фонтанки, д. 90, к. 8

ЗАУМЬ КАК ВЗАИМОДЕЙСТВИЕ ЯЗЫКОВ РАЗЛИЧНЫХ ВИДОВ ИСКУССТВ: НА ПРИМЕРЕ ТВОРЧЕСТВА ПОЭТОВ ГРУППЫ «41°»

© П. А. Казарновский, 2023

В статье рассматривается деятельность группы «41°», по праву считающейся одной из самых радикальных в эпоху исторического авангарда. Вооружившись открытой ранними футуристами формой заумной речи и взяв за основу принцип сдвига, участники «41°» совершили нечто сопоставимое с тем, что проделал К. Малевич в области живописи. За недолгое время совместного творчества поэты как бы невзначай коснулись ряда существенных моментов жизни языка, в частности — связи звука и смысла. Предлагается импульс для нового взгляда на антиномичность поэтического языка, требующего отказа от традиционных установок в изучении поэтики. Наиболее продуктивным методом в изучении заумного языка следует признать накопление всего сказанного учеными с самого зарождения этого модуса поэтической речи. «Дуракаваляние» заумников и сегодня видится нетривиальным инструментом для изучения сознания через языковую практику, в данном случае поэтическую.

Ключевые слова: «Сорок первый градус», заумь, сдвиг, «мирсконца», антиномичность поэтического языка, энантиосемия, паронимия, А. Крученых, И. Зданевич, И. Терентьев, Р. Якобсон.

Слова умирают, мир вечно юн.
 А. Крученых. Декларация слова как такового.

Заумь как осознанно выбранная форма бытования поэтического слова, только появившись, настойчиво требовала если не расшифровки, то узаконения в пространстве словесности. За это дело брались как «изобретатели» — сами поэты, так и молодые ученые, входившие в ОПОЯЗ. Догадки и сопряженные с ними открытия весьма интересны и, даже в случае их некоторой нерелевантности, дают возможность посмотреть на явление зауми под разными углами зрения, тем более что часто заумные тексты оформлялись художниками и / или подавались в прихотливой, нелинейной типографике — в этом синкретизме отчетливо проявлялось стремление запечатлеть, «поймать» текучий и мгновенный смысл (сразу оговоримся: заумь — не бессмыслица), а также застраховать эту форму речи от окаменения. В любом случае, в процессе работы с заумным поэтическим словом слишком велика тяга к выявлению рационального смысла объекта исследования, что чревато устранением той специфической особенности, которой обладает поток заумной поэтической речи. Иначе говоря, объясненная заумь утрачивает энергию и очарование. Установка как первых поэтов, обратившихся к зауми (Хлебников, Крученых в свой будетлянский период, Гнедов), так и их последователей заставляет угадывать в этом творческом движении неприятие любой кристаллизации. Да и ошибочно думать, что создатели зауми рассчиты-

вали, что их «переведут» и прочитают их «послание», перекодировав его в разряд «сообщений» в ряду им подобных. Учитывая это обстоятельство, автор предлагаемой статьи, стараясь удержать себя от соблазна пуститься в объяснение и «перевод» заумных текстов, продельывает шаг в сторону систематизации этой формы поэтического языка — установления уровней в этой «звучо-речи глубин» [1, с. 171].

Итак, в 1917 г. в Тифлисе произошло невероятно удачное совпадение. Помимо того, что город стал пристанищем многих представителей искусства, здесь оказались А. Крученых, И. Зданевич, И. Терентьев¹. Видимо, у поэтов довольно быстро сложилось понимание, как нужно строить совместную работу, и выкристаллизовались принципы групповой деятельности. В кафе «Фантастический кабачок», в рамках ежевечерних мероприятий, поэты с конца 1917 — начала 1918 г. организовали «Футурвсеучбище» (т. е. университет), где ими читались доклады.² Со временем из содружества поэтов «Синдикат футуристов» четверо составили компанию «41 градус», объявив себя «заумниками» и на протяжении двух с половиной лет активно утверждая принципы нового искусства, в котором происходило отмежевание и от футуризма, и от прочих «прошляков», по мнению поэтов и теоретиков «41°»... Видя в зауми «обязательную форму воплощения искусства», компаньоны поставили перед

¹ В группу также входил поэт Николай (Колау) Чернявский; художник Кирилл Зданевич оформлял почти все издания членов компании, тогда как его родной брат Илья, прошедший курс обучения в тифлисской печатне и овладевший мастерством типографа, оформил ряд книг, среди которых шедевр «Софии Георгиевне Мельниковой Фантастический кабачок» (1919); о Чернявском в данной статье сказано будет только вскользь.

² Обширное описание художественной жизни столицы свободной Грузии содержится в книге [2].

собой задачу «надеть мир на новую ось»³ (1919) — в чем можно видеть не только амбициозность проекта, но и намек на эротический момент, характерный для группы в целом. Недоверие к традиционному плану выражения заставляет заумников прибегать к принципу «мирсконца», что «оборачивается движением вспять» смыслу [3, с. 7] — и смещению или пересмотру должны подвергнуться важнейшие парадигмы жизни.

Чуть раньше, в 1918 г. — о создании группы «41°» было объявлено в 1919, — в книге «Ожирение роз», в основном критически-теоретической, Крученых намечал «выход нового искусства из тупика прошлости»:

«Ранее было: разумное или безумное; мы даем третье: — заумное, — творчески претворяющее и преодолевающее их» [4, с. 14].

Хотя в «Трактате о сплошном неприличии» Терентьев так объясняет название компании: «41° — это — 40 дней, 40 ночей, 40.000 братьев, 40 сороков, 40 лысых, сорочка, сором, храм, а тут еще один лишний КОЛ ставится без колебания поверх всего и ничего подобного» [5, с. 4], исследователи склоняются прежде всего к тому, что Тифлис расположен на 41 градусе широты (так же как Нью-Йорк, Мадрид, Константинополь⁴), что 41 — на градус крепче водки и критическая температура, вызывающая бред у больного и грозящая ему летальным исходом. Этой маркой отмечена самая радикальная группа русского авангарда, которая, работая в русле русского футуризма, целенаправленно провоцировала ветеранов движения на новые поиски, чем в ряде случаев совпадала с первыми дадаистами⁵. Любопытно, что Терентьев, в критических и теоретических работах которого прослеживается линия, собирающая группу в единое (недаром он о каждом из соратников написал по аналитической статье, а его формула «дуэт трех идиотов», сопровождаемая знаменитым в Тифлисе шаржем, соединяет установку на пение хором с идеей относительности счета), в двух первых своих монографических брошюрах «17 ерундовых орудий» и «Крученых грандиозарь» обыгрывает число 14, палиндромичное «сорока одному»: в теоретической книге из заявленных 17 представлено фактически только 14 орудий, а в критической брошюре 14 страниц... Это может служить указанием на палиндромичность, лежащую в основе творчества как самого Терентьева, так и остальных членов группы, — все они декларативно придерживались принципа «мирсконца».

Поскольку формат статьи не позволяет охватить «заумную поэзию» тифлисской группы во всей слож-

ности, обратим внимание лишь на те аспекты, которые самими поэтами признавались важнейшими: в частности, как звуковая сторона поэтического высказывания коррелирует с семантикой и насколько семантика важна в поэзии. Поскольку заумники пересматривали саму природу поэтического текста, они устанавливали новые отношения с реципиентом — читателем, слушателем, пробуждая в каждом возможность свободных ассоциаций. Таким образом, выстраиваемая поэтами модель сознательно выводилась ими за пределы идеологии — в область случайного и бес- или подсознательного. Последнее совершалось с опорой на перечтение классической поэзии вплоть до ее наследницы — поэзии символизма. На основе открытого Крученых и осваиваемого его компаньонами принципа сдвига разрабатывался механизм создания непровольного, спонтанного образа, неподконтрольного для ясного, бодрствующего сознания. Поэзия еще решительней двинулась в сторону абстракции, появилось такое словесное искусство, которое Зданевичем в Париже будет названо (переведено) *трансментальным*. Через четыре десятилетия с лишним после тифлисской активности Зданевич, критически относясь к найденному в 1920-е годы латинскому (французскому) эквиваленту слова и явления «заумь», в письме художнику-футуристу и историку авангарда Арденго Соффичи объяснял специфику зауми как устремленного или находящегося «по ту сторону разума / интеллекта»: «Смысл <заумного. — П. К.> слова удаляется от ума, от гармоничного звучания, его понимание размывается, но одновременно с этим оно чарует и околдовывает» [11, с. 31]⁶. В начале 1922 г. Зданевич провозглашал: «“41°” указал на предметность звука при беспредметности заумного его содержания и синтезировал в поэзии беспредметные тенденции с утилитарной основой» [6, с. 336].

Все три поэта выступали и как практики, и как теоретики, так совмещая оба рода творчества, что в каждом из них почти обязательно присутствовало нечто ему противоречащее. Если в случае декларирования тех или иных текстопорождающих техник можно говорить об использовании авторами метапоэтического дискурса, то следы этого же дискурса содержатся и в сугубо поэтических текстах — на правах автометаописания, правда, без характерной мотивировки. В книге Крученых «Лакированное трико» некоторые стихотворения описывают процесс рождения заумных текстов, то же можно наблюдать в стихах Терентьева. Показательным примером выступает стихотворение «Юсь», включенное Крученых в свой теоретический труд «Ожирение роз». Заумники «41°» не стеснялись

³ Манифест из газеты «41°».

⁴ В «Рекламе “41°”», созданной И. Зданевичем в Париже почти сразу по приезде туда, к этим городам добавлены Пекин, Самарканд, Рим, Неаполь, находящиеся близ указанной широты [6, с. 335]. Продолжая дело, начатое в Тифлисе, поэт-заумник демонстративно совершает экспансию на новые территории, где предполагается «разрушение монополии смысла слов» и «выдвижение на первый план их заумного содержания» [20, с. 336].

⁵ Этот дискуссионный вопрос освещен в статье Д. Ораич Толич «Заумь и дада» [7, с. 31–51], по-русски впервые опубликованной в сб. «Заумный футуризм и дадаизм» [8]. Наблюдения о конкретных совпадениях в творчестве русских постфутуристов и дадаистов содержатся в статьях Р. Циллер [9], [10].

⁶ Перевод мой — П. К.

нападать на других представителей футуризма. Терентьев не удержался от критики Хлебникова, назвав его «самым юсным поэтом» [12, с. 710]. Заглавие «Юсь» можно интерпретировать то ли как признак возвратного глагола 1-го лица единственного числа, то ли как смягченное название двух древнеславянских кириллических букв (юса большого и юса малого), имеющих причудливое изображение, которое может вызывать и «неприличные» ассоциации: ж и л. Приведу весь текст стихотворения, напечатанного в сборнике Крученых «Ожирение роз»:

*Апухтин над рифмой плакал
А я когда мне скучно.
Любую сажая на кол
И от веселья скрючен
Продолжаю размахивать руками
Дышу отчаянно верчусь
И пока мечусь
Смеюсь у вообще юсь. [13, 152]*

На справедливость обеих интерпретаций указывает литера «у» в последней строке текста: ею также обозначается окончание глагола в 1-ом лице единственного числа (только без возвратности); вдобавок этой буквой «у», согласно истории языка, был заменен «юс большой». Это яркий пример квазилингвистических изобретений представителя группы, причем пример с равноуровневыми обценными коннотациями. Утверждаемая заумниками антиномия «внутреннего смысла» и «внешнего» [13, с. 291], кажется, призвана здесь объединить поэзию и эротику. Пьесы Зданевича наталкивают на такие интерпретации, где фабула будет преодолена поэтологическим дискурсом.

В центре внимания у всех теоретиков «41 градуса» — сдвиг как открытое (вернее — многосторонне развитое) ими мощное средство поэтического воздействия, которое приводит высказывание к двусмысленности, неопределенности. Пользуясь принципом сдвига (потом Крученых назовет его «сдвигологией»), можно открыть в уже созданном потаенные мысли автора, о которых он даже не подозревал; как правило, это неподозреваемое касается сексуальных переживаний. Известен интерес поэтов к исследованиям Фрейда и Хэвлока Эллиса, откуда у них возникают намеки на оральную и анальную эротику, выглядящие то как дерзкий, даже циничный эпатаж, то как легкомысленное детское лепетание.

Однако раскрепощение подсознательного в деятельности компании имеет своей задачей не только сказать о табуированном с более или менее отчетливым намеком, не только потешить или раздражить тот или иной вкус. Ища в творениях современников и во всем предшествующем поэтическом наследии признаки «глухоты певцов» (выражение Крученых

[14, с. 39]), сами компаньоны демонстрируют такой уровень сдвига, который ими просчитан по возможности максимально.

Борьба с «прямой перспективой» слова осуществлялась ради того, чтобы слову поэтическому не дать превратиться в штамп. Поэты-заумники не только выводили речь за пределы обихода, а также по-разному открывали потенциалы языка, не столько тщаь повлиять на его развитие, сколько испытывая, обыгрывая способность языка (речи) меняться в ту или иную сторону. Так, еще в «Декларации слова как такового» (1913) Крученых утверждал: «...художник волен выражаться не только общим языком (понятия) но и личным (творец индивидуален), и языком, не имеющим определенного значения (не застывшим), заумным. Общий язык связывает, свободный позволяет выразиться полнее» [19, с. 287]⁷. Именно стремлением к полноте и была охвачена деятельность компаньонов «41^о». В творчестве всех участников компании «41^о», на манер их современников из Европы (в первую очередь — дадаистов), обнаруживается стремление контаминировать игру и основательность, недаром Терентьев в теоретическом трактате «17 ерундовых орудий» непосредственно связывал появление открытий с дуракавалянием [16, с. 8]. Слово, вовлекаемое заумниками в поэтическую обработку, подвергается сжатию или расчленению — одной из целей этих процессов является не только и не столько обнаружение новой семантики, сколько установление поэтических законов, согласно которым слово высвобождается от связи, соотносительности с объектами внеязыковой действительности, так что у звучащего, фонетического, знака (означающего букву) не найдется референта. Поэт-заумник оказывается сосредоточен на словах, которые порождают несколько смыслов, «соответствующих смежному звучанию» (Зданевич).

Оказавшись в годы Первой мировой на Кавказе, оторванный от прежних соратников, Крученых, если судить по его переписке с постоянными корреспондентами М. Матюшиным и А. Шемшуриним, совершает решительный прорыв в теоретическом обосновании зауми — с опорой на лингвистические труды, на исследования в области сектанства, на открытия З. Фрейда. Справедлива оценка его деятельности, данная В. Ф. Марковым в классической «Истории русского футуризма»: «Кручёных созрел на Кавказе как теоретик» [21, с. 288]. Здесь наконец первый заумец нашел подлинных сподвижников для осуществления совместного проекта. В содружестве с другими поэтами он продолжал искать свои контрдоводы тем сомнениям, которые прозвучали в статье В. Шкловского «О поэзии и заумном языке»: «Если мы впишем как требование для слова как такового то, что оно должно служить для обозначения понятия, вообще, быть значимым, то, конечно, заумный язык отпадает

⁷ Этот манифест автор многократно перепечатывал, внося туда дополнения, свидетельствующие о движении поэта от кубофутуризма к беспредметности. В книге «Нособойка» (Тифлис, 1917) он заявляет: «Если нет заумной (беспредметной супремус) поэзии — то нет никакой! — п<отому> ч<то> в заумном поэзии (красота, музыка, интуиция)» Цит. по: [6, с. 395].

как что-то внешнее относительно языка» [22, с. 242]. На новом уровне компания создавала особую форму выражения, в которой производится отказ от референциальных связей. Поэты-заумники сосредоточились исключительно на «механике», постаравшись максимально вытеснить «идеологическое» за пределы своего творчества. В трактате «17 ерундовых орудий» Терентьев высказывается определенно: «...только механические (а не идеологические) способы во власти художника» [16, с. 3]. Этот принцип наверняка был исходным в выстраивании общей концепции. Установка на формальный прием оказывалась в центре внимания, что отразилось и в исследованиях ранних формалистов. Так, в статье «Новейшая русская поэзия. набросок первый: Подступы к Хлебникову» (1921) Р. Якобсон называет «инкриминирование поэту идеи, чувствования» абсурдным, так как «мы по преимуществу оперируем в художественном произведении не с мыслью, а с языковыми фактами» [23, с. 279]. А в письме к А. Шемшурину от 23. IX. 1915., то есть уже в кавказский период, Крученых так комментирует успех совместной с Хлебниковым книги 1914 г., проиллюстрированной О. Розановой и Н. Кульбиным: «...гений внешней красоты всегда выше, так как если кому-либо больше всего нравится, как написано, напр., “Тэ ли лэ” (с живописной стороны), а не смысл его (беззубый смысл, которого, кстати, в заумных стихах и нет) и не практическая сторона (таковой в зауми тоже нет) — то, кажется, такой любитель прав и совсем не хулиган» [24, с. 29–30]⁸. Таким образом, пресловутому смыслу отводится второстепенное место; если поэта и привлекает возможность особого смыслопорождения, то установка делается на букву и звук, слово и его визуальный и фонетический образ — всё то, что формирует поэтический язык, вырванный из грязных щупальцев прагматизма.

Уже на заре появления зауми в литературе, в 1913 г., в статье «Новые пути слова» Крученых ссылался на русских сектантов, творивших по подлинному вдохновению, черпавших из чистейшего источника ради «обличения вещей невидимых»⁹, и недоумевал, сколь «<у>дивительна бессмысленность <...> писателей так гоняющихся за *смыслом*» [25, с. 27–28].

Устанавливать генезис зауми в глоссолалии, которой пользовались русские сектанты, начали формалисты — В. Шкловский и Л. Якубинский. Р. Якобсон способствовал созданию Хлебниковым стихотворной сцены «Ночь в Галиции», где русалки поют свои песни по учебнику Сахарова — специально сделанным для поэта студентом-филологом выпискам из книги И. П. Сахарова «Сказания русского народа»: бесов-

ские песни, заговоры, детские считалки и присказки¹⁰. К вопросу о влиянии глоссолалии на заумь обращается современный исследователь В. Гречко; он ссылается на предлагаемые разными учеными возможные классификации заумных новообразований. Так, Дж. Янечек в фундаментальном исследовании русского авангарда «Zaum: The Transrational Poetry of Russian Futurism» выстраивает градацию в соответствии с лингвистическим уровнем, на котором происходит отклонение от естественного языка: фонетическую (сочетания букв не складываются в узнаваемые морфемы); морфологическую (существующие в языке морфемы составляют неизвестные языку слова); синтаксическую (имеющиеся в языке слова составляют конструкцию, не являющуюся нормальным предложением); супрасинтаксическую (имеющиеся в языке слова составляют конструкцию, не содержащую определенного смысла); Р. Вроон также основывается в своей системе на лингвистическом принципе и выделяет грамматические, неграмматические и аграмматические образования. Гречко справедливо отмежевывает творчество участников группы «41», и особенно заумь Ильи Зданевича, от всех предлагаемых классификаций, так как они в большей или меньшей степени выходят из повиновения диктата русского языка; если в практике Алексея Крученых и Игоря Терентьева, стремящихся деформировать русскую языковую основу, преобладает «деструктивный вектор», то заумь Зданевича оказывается «безразличной к “нормальному” языку, не стремится его ни усовершенствовать, ни разрушить» [27, с. 22–44]. Чтобы более точно обозначить разную степень расхождения означающего с означаемым, современный исследователь прибегает к терминологии, заимствованной из семиотики, — «тексты с неопределенно выраженной семантикой» [28, с. 38, 39]¹¹.

Тифлисскими заумниками в качестве сдвига широкой амплитуды действия использовались паронимия, анаграммирование, замещение одного звука другим — родственным по происхождению, так что в процессе порождения необычного слова его источник мог быть затушеван до неузнаваемости, а семантика рассеивалась, увлекаемая центробежной силой привычки, что влекло за собой увеличение словаря, служащего утилитарным целям, следующего курсом логики; заумное слово высвобождает эмоцию, давая ей выразиться центростремительным движением — ко всему человеку, а не только к его разуму. В книге Крученых «Миллиорк» (раздел «Аполлон в перепалке (Живопись в поэзии)») [29, с. 17–18] приведен перечень приемов-рецептов трансформации общеупотребимых слов — набор своего рода жестов, маркирующих

⁸ Подчеркнуто Крученых.

⁹ В этой цитата из статьи Д. Коновалова «Религиозный экстаз в русском мистическом сектантстве» слово «обличить» (Богословский вестник. 1908. Т. 1) использовано в устаревшем на сегодняшний день значении: *проявлять, обнаруживать, делать явным сокрытое*.

¹⁰ Впоследствии Якобсон вспоминал: «С Хлебниковым я обсуждал внутренние законы сектантских глоссолалий и ткань непонятных логических заклиний». Цит. по: [26, с. 393].

¹¹ Выражение М. И. Лекомцевой.

не только «зарождение самой ситуации творчества», но и ход процесса, его прихотливую логику¹².

Терентьев говорит о непонятных, заумных стихах, что «к ним прилипнет содержанье! И не одно, а больше, чем ты можешь выдержать. Потому что нелепость — единственный рычаг красоты, кочерга творчеств: “голая чушь” — чудо!» [31, с. 325] (заметим: слова «рычаг» и «кочерга» у Терентьева обнаруживают родство, связанные фонетически и анаграмматически). Утверждая, что «всякая красота есть красота со взломом», требующим отмычки [16, с. 6], Терентьев намекает, что все приемы и средства в их руках — ключи (с разнообразными коннотациями этого слова и образа). Недаром на всех обложках его тифлисских книг обыгрывается форма ключа — более или менее напоминающего египетский ключ жизни Анх [42 с. 39].

По справедливому замечанию комментаторов Собрания Сочинений, заумник Терентьев сближается с Р. Якобсоном, в статье «Новейшая русская поэзия» утверждавшим, что «такие слова как бы подыскивают себе значение», так что «в этом случае нельзя <...> говорить об отсутствии семантики. Это, точнее, слова с отрицательной внутренней формой» [23, с. 313]. Впоследствии, в уже 70-е годы, в статье «Звук и значение», написанной по-французски на основании лекций, прочитанных в 40-е, Якобсон повторяет эту мысль, и, хотя она применена к более узкой и специальной сфере фонетики и фонологии, здесь она как нельзя уместна, потому что заумники опирались на звук, апеллировали к звуку и основывали свое видение буквы на звуковой фактуре: «... как только некоторая последовательность фонем объявляется словом, она тут же начинает подыскивать себе значение» [35, с. 61]. А в его высказывании того же времени находим: «Слова, сходные по звучанию, сближаются и по значению» [36, с. 44]. (В трактате Терентьева «17 ерундовых орудий» находим ту же мысль: «Слова похожие по звуку имеют в поэзии похожий смысл» [16, с. 4], только высказана она по поводу поэтического языка.)

Привлекаемый Якобсоном схоластический принцип «*aliquid stat pro aliquo*» (одно означает что-то другое) словно поправлен заумниками с комической подоплекой «*qui pro quo*»: одно слово в силу паронимии или какого-то другого явления принимает иной облик, внося путаницу, алогизм в общую модель. Начиная от звука, который не имеет точной, фиксированной интерпретации, заумники строят слова, предложения, целые тексты, рассчитанные на иное, не- и вне-рациональное восприятие. Заумная речь в целом озадачивает нерепрезентативностью, чем ставится вопрос о содержании как таковом. Поэты прошлого — «прошляки», как называет их Крученых, — не только были глухи к своим словам, допуская в стихи то, о чем и не собирались, и постеснялись бы говорить; поэты прошлого слишком доверялись видимому, ими осознанному содержанию,

как будто не допуская мысли о случайном, не предусмотренном в высказывании.

Флоренский отказывает этой поэзии в *lóγος*’е и потому не находит возможности объективно ее оценить. «За-умность» и «бес-словесность», по его мнению, не подлежат читательскому суду, как не установимы законы суждения об авторе, создавшем *opus*. Взяв за одну из основ своих наблюдений знаменитое «Дыр бул шыл...» Крученых, философ признается, что ему оно нравится: «что-то лесное, коричневое, корявое, всклокоченное, выскочило и скрипучим голосом «р л эз» выводит, как намазанная дверь. <...> Но скажите вы: «А нам не нравится», — и я отказываюсь от защиты. По-моему, это подлинное. Вы говорите: «Выходка», — и я опять молчу, вынужден молчать» [1, с. 171]. Всё же, стоя на позиции традиционалиста, убежденного, что «и заумный язык нуждается в Логосе», и с интересом следя за попытками радикальных футуристов проникнуть в область дологической стихии языка, Флоренский недоумевает, тревожится: «Когда начисто сглаживается антиномичность языка, то тем самым начисто уничтожается и самый язык» [1, с. 173]. Быстро «футуреющий» Терентьев словно возражает философу: «Антиномии звука и мысли в поэзии не существует: слово означает то, что оно звучит» [16, с. 3].

Разумеется, в рамках статьи невозможно ни подтвердить правоту, ни развеять озабоченность Флоренского как напрасную. Автор предлагаемой статьи дерзает обозначить противоречивость (антиномичность) заумной речи в ее тифлисском изводе: заумь способствует высвобождению творческой энергии из жестких рамок языковых законов, ведущее к максимальному отрыву звука от предписанного ему традицией значения; она призывает значения к предметам; а формы мышления производят на свет потаенные интуиции, нуждающиеся в содержательном оформлении.

Следует учитывать своеобразную перекодировку антиномичности, произведенную авангардом, о чем писал А. Флакер: внутренняя антиномичность «проявляется в противоречивом сочетании деперсонализации и сильной акцентированности субъекта произведения, что соответствует антиномии сочетания «индивидуализма» <...> и «коллективизма» <...> противоречию между экспериментом и понятностью формы» [37, с. 68]. Названные исследователем противостоящие друг другу полюса ярко проявились в творчестве группы «41°», которая, так и не создав формации и оставшись «антиформативным явлением» [37, с. 69], открыла определенный уровень понимания, если не выходящий за пределы *ratio*, то требующий его пересмотра.

В 1919 г. в редком для тифлисского периода теоретическом высказывании И. Зданевич сетует на то, что слово слишком привязано к смыслу и что, пока это так, воплотить в слове неизвестные стороны переживаний невозможно. Для осуществления такой возможности надо отлучить слово от смысла, чем будет достигнут языковой предел, который, по мысли участников «41°»,

¹² В качестве авторов названы все три поэта-заумника: Терентьев, Крученых, И. Зданевич. Важно, что примеры слов, иллюстрирующих приемы, взяты из произведений участников компании.

не «впереди», а «сзади», «в самом начале», в начальной точке отсчета — бесконечном нуле. Недаром Терентьев в книге «Крученых грандиозарь» (1919) намеренно неточно цитирует стихи, обрамляющие действие оперы «Победа над солнцем»:

все хорошо, что
хорошо начинается
и не имеет конца [31, с. 321].

«Крученых воистину величайшина, грандиозный нуль, огром!..» [31, с. 321] — говорит он в той же работе о своем учителе. Однако год спустя Крученых намечает «выход нового искусства из тупика прошлости не в нуль и не в клиническое безумие» [4, с. 14], что в таком контексте никак не противоречит идее поэта о собственном заумном творчестве как аналоге супрематизма («беспредметный супремус»)¹³. Недаром Терентьев в своем панегирике Крученых предрекает, что тот скоро вовсе перестанет быть видимым, так как суть его «уже утонула в заумном» [31, с. 322]. Сам Крученых говорит о себе: «Я в зеркале не отражаюсь» (из стихотворения «У меня изумрудно неприличен каждый кусок...» [38, с. 10]), намекая то ли на отсутствие тела, то ли на причастность к нечистой силе¹⁴; но вместе с тем это указание на достижения нуля — формы, смысла (содержания). «Ноль» надо понимать и как точку отсчета, и как предел — эти полюсы, по мысли заумников, следует свести в одно, о чем и говорит Терентьев в «Трактате о сплошном неприличии». Так равноуровневая заумь тифлисской группы устремлена к «противосмыслию», к обострению внутренней антиномии — тому, что смело можно обозначить термином «энантиосемия» [34, с. 80–84].

Читая, штудировав Фрейда, поэты должны были обращать на пассажи ученого, подобные следующему: «Сновидение пользуется этой символической (пословиц и поговорок) для замаскированного образования скрытых *позади него* мыслей» [40, с. 220]¹⁵. Не так ли и заумники стремились заглянуть за спину видимого смысла, для чего использовали разрабатываемый принцип сдвига? Парадоксально, что, работая в области, смежной с фонологией, заумники оставили за словом

абстрактное, недоступное прямому и точному определению, рациональному ухватыванию, находящееся за видимым, за спиной смысла.

Вопреки основной, идущей вширь, тенденции русского авангарда участники компании «41°», преодолевая линейность и однозначность, выходят из органики. Недаром уже в Париже И. Зданевич охарактеризует деятельность группы как «денатурация литературы»¹⁶, т. е. лишение её естественных свойств. Поиск цельности ярко воплощается в опытах Крученых с коллажами, где неорганика торжествует в спонтанном — «наобумном» — соединении разнородных, разноприродных элементов, которые представлены как первоэлементы пущенного наоборота мира (свободная комбинация текстовых образований, основанная на принципе «мирсконца», впервые продемонстрирована Крученых в сборнике «Пощечина общественному вкусу», 1913¹⁷). Эти аппликации наглядно демонстрируют разные виды зауми в творчестве поэта. Вот как о них сообщает Кирилл Зданевич в статье «Алексей Крученых как художник» (1919) анализирует принципы этих аппликаций: «...форма подчинена их цвету и наоборот»¹⁸. В этой коллажной «наоборотности» преодолевалось всё линейное, так что посредством сдвига достигалось своеобразное сгущение — особый вид симультанности, когда звуки и целые слова наплывают друг на друга, как в живописном произведении «наплывают друг на друга различные предметы, изолированные и удаленные в реальном пространстве» [43, с. 31]. Итак, сдвиг и «симультане» (слово Крученых) выступают важнейшими методами в заумном творчестве, когда совершается попытка создать нечто алогичное, не поддающееся не только однозначному, но и сколь бы то ни было вразумительному толкованию, — нечто подобное сновидению; недаром Фрейд в труде «Толкование сновидений» выделяет смещение и сгущение, которым компаньоны «41°» нашли конструктивные аналоги — сдвиг и симультанность («оркестровая поэзия»).

Сдвиг как широко понимаемый и применяемый прием позволял не только остановить слово в его коммуникативной устремленности, но и рассмотреть его как абстракцию, как ноль, но потенциально со-

¹³ В этой связи Р. Циглер выделяет два типа зауми — «заумь 1» и «заумь 2» — и к первому относит тексты, ориентированные на звук и морфемистику, а ко второму — на синтаксис, выше слова [9, с. 231–258] [10, с. 71–86]. Эта классификация вряд ли четко применима к другим членам группы. В кавказский период Крученых был ориентирован на звук, использовал такие понятия, как музыка, инструментовка, тогда как Зданевич находил ошибочным признание своего варианта зауми сближающимся с музыкальным искусством, где главенствует звук, «звуковая фактура». Австрийская исследовательница приводит любопытный подзаголовок книги «Миллиорк» — «музыка А. Крученых, слова И. Терентьева» [9, с. 255].

¹⁴ Робакидзе в ходе полемики по поводу сдвига назвал Крученых «дьяволом». Подробнее: [2, с. 93–94].

¹⁵ Курсив мой. — П. К.

¹⁶ Такой подзаголовок носит доклад И. Зданевича «Les degré 41 sinapisé», прочитанный в феврале 1922 г. [20, с. 347]. Публикатор текста, специалист по творчеству Зданевича Р. Гейро, переводит второе название как «Горчичный 41-й градус» с объяснением: «...мощное лечебное средство» и аналогией «bain sinapisé» — «горчичная ванна» [6, с. 356]. Если вспомнить высказывание Крученых, адресованное Р. Якобсону: «Заумная поэзия — хорошая вещь, но это как горчица — одной горчицей сыт не будешь» [41, с. 34], то название лекции Зданевича не вызовет недоумения, хотя автор заумных «дра» и дерзнул устроить «горчичную» диету.

¹⁷ Подробный анализ первого опыта такого рода см. в статье Дж. Янечека «“Мирсконца” у Хлебникова и у Крученых» [42].

¹⁸ Цит. по: [9, с. 254–255].

державший в себе максимальное число возможных смыслов; еще в 1913 г. Крученых провозгласил, что «слово шире смысла» [25, с. 25], и по-разному был верен этому девизу. Недаром поиски Крученых были сочувственно воспринимаемы Малевичем и другими супрематистами, пусть и с рядом оговорок; так, Малевич писал о раннем этапе в кавказском периоде творчества Крученых: «Новые поэты повели борьбу с мыслью, которая поработала свободную букву и пытались букву приблизить к идее звука (не музыки). <...> Умное или заумное — это не важно. Они близки между собой, одинаково сильны — это два полюса. Но задача поэзии буквы — выйти из этих двух полюсов к самой себе»¹⁹ [44, с. 190]. Письмо Малевича к Крученых цитирует Терентьев в статье о своем учителе «Крученых грандиозарь».

В «Декларации заумного языка» (Баку, 1921) Крученых утверждает: «2) Заумь — первоначальная (исторически и индивидуально) форма поэзии. Сперва — ритмически-музыкальное волнение, пра-звук (поэту надо бы записывать его, потому что при дальнейшей работе может позабыться). 3) Заумная речь рождает заумный пра-образ (и обратно) — не определимый точно, например: бесформенные бука, Горго, Мормо; Туманная красавица Илайяли; Авоська да Небоська» [19, с. 296].

Казалось бы, тут нет ничего нового! Образ рождается из гула, шума — «пра-образа». Но теоретическая мысль Крученых направлена на исправление ошибки реализма: художественный образ порождается не внешними раздражителями, а неопределенными внутренними процессами — индивидуальной заумной речью, и уже соответствие порожденному образу поэт может искать вовне. А может и не искать, подчиняясь сильнейшей эмоции, когда «все слова — вдребезги <...> При сильной эмоции значение (понятие) слова не так уж важно, оно даже забывается, человек в страсти путает слова, забывает их, говорит другие, коверкает, но эмоциональная сторона их при этом не нарушается (заумная часть), наоборот звукообраз и звук живут, как никогда и чем они необычайней и выразительней — тем больше материала для выражения страсти» [45, с. 7]. Это высказано в статье уже московского периода, когда «бука русской литературы» подытоживал наработанное в Закавказье — в Саракамыше, Тифлисе, Баку²⁰...

Как показывает Терентьев в трактате «17 ерундовых орудий», процесс порождения слов и пополнения лексикона исторически обратим: «Заумь переходит в зауряд и зауряд в заумь, все меняется на свете, а то, что мы ежеминутно теперь повторяем в простом раз-

говоре, построено хуже самой тухлой маяковины: «не могу оторвать глаз», «потрясать душу», «сойти с ума» или «пьян как зюзя», «тарабарщина», «трын трава»... Кто знает, что такое — «зюзя»» [5, с. 7]. Заумники из группы «41 градус» подходили к существующим и высказываемым словам или фразам как формальным, а не смысловым объектам, обладающим каждый раз особой фактурой, характеризующейся расположением звуков, слогов, морфем, синтагм и ритмов, их сочетаемостью и возможностью комбинаций... Порождение всего этого комплекса понималось как обратимый процесс — по принципу «мирсконца». Польский литературовед Е. Фарыно в поисках «положительной модели авангардной практики» предложил метод прочтения текстов, исходя из гипотезы о перевернутом, протекающем в обратном порядке акте коммуникации. Исследователь убежден, что «если нечто и разрушалось, то не одного разрушительного акта ради и вовсе не наобум, не случайно и бессмысленно» [3, с. 1]; то же следует сказать и о деформации в области поэтического языка.

Заумники убеждены: «внутренний смысл <...> противоположен внешнему» [13, с. 291]²¹ — так реализуется принцип противоречия, когда два взаимоисключающих дискурса, внешний и внутренний, явно не тесня друг друга, получают возможность сосуществования в звуке и / или букве. Пожалуй, в этом и состоит тотальный «мирсконца» поэтов «41 градуса».

У зауми, утверждавшейся группой в качестве особого модуса поэтического выражения, как нет и не может быть никакого положительного, постоянного и гомогенного означаемого (более того, означаемое предполагается столь зыбким, мерцающим, что иначе как заумью его и не передать), так нет и определенного смысла; звуки зауми и распознаются, воспринимаются как не имеющие никакого положительного значения. Выстраивание их в систему, видимо, не приносит результата: семантизация заумного слова лишает высказывание неопределенности, подчеркнутой двусмысленности. Поэты «41 градуса», находя и осваивая неисчерпаемость и многоуровневость зауми, поворачивают смысл высказывания как такового в антонимию формальному выражению.

В силу особой неразличимости, даже при их упорядоченности в систему, заумные сигналы с гораздо большим трудом усваиваются памятью. Заумь совершает определенное воздействие на уже содержащееся в памяти: это память восприятия, память особого понимания; и вместе с тем заумь способна прочищать, освежать память... Нельзя исключить,

¹⁹ Не предлагает ли тут Малевич пути выхода поэтического антиномичности?

²⁰ В письме из Тифлиса от марта 1923 г. Терентьев сообщает И. Зданевичу в Париж: «Крученых прислал 5 новых книжек. Некоторые под маркой 41°. Одна из них называ [ется] *Сдвигология*. Развивает *Малахолию в капоте*. Это лучшая» [13, с. 398].

²¹ В цитируемой полемической статье «О разложившихся и полуразложившихся...», отвечая на упреки «ретивого ниспровергателя зауми» С. Малахова, который утверждает, что ««бзы-пы-зы» (заумное слово из драмы Зданевича «остраф пасхи») <...> такой же фетиш для заумников, как бог для Алеши Карамазова», Терентьев замечает: «...«бзы-пы-зы» для нас отнюдь не фетиш, а даже наоборот, это карикатура на фетиш, насмешка, точно так же, как мое «вот тебе правило — не думай» — насмешливый совет, внутренний смысл которого противоположен внешнему» [36, с. 290–291].

что — по крайней мере, следуя теоретическим соображениям членов группы — заумь и порождена бессознательным, и апеллирует к темному, до-сознательному своего реципиента. Издевательское, эпатажное, веселое начала, которые тоже сильно проявлялись у тифлиссских заумников, призваны были создать ситуацию праздника, должную способствовать наиболее открытому восприятию вибрирующей магмы до-смыслов.

Вряд ли уместно говорить об исследовательском рвении участников «41°». Но им принадлежит, пожалуй, одно из первых мест в освоении областей сознания, не способного проявить, выявить, *обличить* себя «при дневном свете» разума. Плоды их творчества, добытые в процессе погружения в глубины до- или подсознательного, обнаруживают только внешние причудливые признаки, как обитатели глубочайших вод при извлечении на поверхность обретают те или иные узнаваемые черты, так что судить по этим чертам о сфере их обычного обитания — подвергаться заведомому обману. Сфера бытования зауми — неконтролируемые слои ментальности, подобные зыбучим пескам, в природе которых любое поверхностное превратить в глубинное и наоборот.

Идеи «41°» продолжали разрабатываться участниками компании еще много лет: Крученых употреблял марку компании в московских изданиях до 1923 г.; Терентьев разрабатывал теорию «41°» в отделе фонологии ГИНХУКА в Петрограде, где работал вместе с Малевичем, осуществлял авангардные проекты в качестве театрального режиссера; И. Зданевич пользовался названием издательства «41°» до конца своей жизни.

Список литературы

1. *Флоренский П. А.* Антиномия языка // *Священник Павел Флоренский. Собрание сочинений в четырех томах. Том 3 (1). У водоразделов мысли.* М.: Мысль, 2000. 789 с.
2. *Никольская Т.* «Фантастический город». Русская культурная жизнь в Тбилиси (1917–1921). М.: Пятая страна, 2000. 192 с.
3. *Faryno E.* Дешифровка // *Russian literature. Vol. XXVI-1.* Amsterdam, 1989. с. 1–68.
4. *Крученых А.* Ожирение роз. О стихах Терентьева и др. Тифлис, 1918. 30 с.
5. *Терентьев И.* Трактат о сплошном неприличии. Тифлис, 1920. 15 с.
6. *Зданевич И.* Дом на говне. М.: Гилея, 2021. 654 с.
7. *Ораич Толч Д.* Хлебников и авангард. М.: Вест-Консалтинг, 2013.
8. Русский литературный авангард. Материалы и исследования. Под ред. Марцио Марцадури, Даниелы Рицци и Михаила Евзлина. Тренто, 1990.
9. *Циглер Роземари.* Поэтика А. Е. Крученых поры «41°». Уровень звука // *L'avanguardia a Tiflis. Venezia, 1982.* pp. 231–258.
10. *Ziegler Rosemarie.* Группа «41°» // *Russian Literature. Vol. VIII, 1985.* с. 71–86.
11. *Iliadz.* Lettre à Ardengo Soffici. Cinquante années de futurisme russe, édition établie par R. Gayraud // *Carnet de l'Iliadz Club. Vol. 2.* Paris, 1992.
12. *Терентьев И.* Рекорд нежности. Житие Ильи Зданевича // *Илья Зданевич (Ильязд). Философия футуриста. Романы и заумные драмы.* М.: Гилея, 2008. 842 с.
13. *Терентьев И.* Собрание сочинений. Составление, подготовка текста, биографическая справка, вступительные статьи и комментарии Марцио Марцадури и Татьяны Никольской. Bologna, 1988.
14. *Крученых А.* Сдвигология русского стиха. М., 1922 // *Кукиш проشياкам.* М. Таллинн, 1992.
15. *Шемшурин А.* Футуризм в стихах Брюсова. М., 1913. 264 с.
16. *Терентьев И.* 17 ерундовых орудий. Тифлис, 1919. 18 с.
17. *Арватов Б.* Речетворчество (По поводу «заумной» поэзии) // *Леф. 1923.* № 2. С. 79–91.
18. *Крученых А.* Стихотворения, поэмы, романы, опера. Составление, подготовка текста, вступительная статья и комментарии С. Р. Красицкого. СПб.: Академический проект, 2001. (Библиотека поэта. Малая серия.) 480 с.
19. *Крученых А.* К истории русского футуризма. Воспоминания и документы. М.: Гилея, 2006. 458 с.
20. Память теперь многое разворачивает: Из литературного наследия Крученых. Составление, послесловие, публикация текстов и комментарии к ним Н. Гурьяновой. *Berkeley Slavic Specialties, 1999.* 500 с.
21. *Марков В. Ф.* История русского футуризма (пер. с англ. В. Кучерявкина, Б. Останина). СПб.: Алетейя, 2000. 442 с.
22. *Шкловский В. Б.* Собрание сочинений. Т. I: Революция. М.: НЛО, 2018.
23. *Якобсон Р.* Новейшая русская поэзия. набросок первый: Подступы к Хлебникову // *Работы по поэтике.* М.: Прогресс, 1987. С. 272–316.
24. *Крученых А.* «Мир затрещит, а голова моя уже изрядно...» Письма А. А. Шемшурину и М. В. Матюшину. 1913–1921. Предисловие, подготовка текста, примечания и комментарии А. Крусанова. М.: Гилея, 2012. 208 с.
25. *Крученых Александр (sic!).* Новые пути слова // *Трое. В. Хлебников. А. Крученых. Е. Гуро.* СПб.: Журналь, 1913.
26. *Хлебников В.* Собрание сочинений в шести томах. Т. 4. М.: ИМЛИ РАН, 2003.
27. *Гречко В.* Алгоритм творчества: типология зауми и механизмы текстопорождения в драмах Ильи Зданевича // *Ильязд. XX век Ильи Зданевича. Материалы международной научной конференции по творческому наследию Ильи Зданевича.* М.: 2018. С. 22–44.
28. *Гречко В.* Заумь и глоссолалии // *Wiener Slawistischer Almanach.* 40 (1997). С. 39–50.
29. *Крученых А.* Миллиорк. Тифлис, 1919. 29 с.
30. *Терентьев И.* Крученых грандиозарь // *Крученых. К истории русского футуризма.* М.: Гилея, 2006. С. 321–332.
31. *Крученых А.* Малохолия в капоте. Тифлис, 1918; переизд. 1919. (Без пагинации)
32. *Кукуй И.* Слово как таковое: транспонирование Крученых (Семнадцать ерундовых наблюдений о сплошном неприличии) // *Russian Literature, 2009, LXV-1/II/III.* Pp. 395–419.
33. *Гирич Ю.* Картина мира эпохи авангарда. М.: ИМЛИ РАН, 2013. 400 с.
34. *Якобсон Р.* Избранные работы. М.: Прогресс, 1985. 456 с.
35. *Якобсон Р. О.* Лингвистика и поэтика // *Структурализм «за» и «против».* М.: Прогресс, 1975. С. 193–230.
36. *Флакер А.* Системность и несистемность авангарда // *Живописная литература и литературная живопись. М.: Три квадрата, 2008.* 464 с.
37. *Крученых А.* Лакированное трико. Тифлис, 1919. 32 с.
38. *Садок судей II.* Предисловие. Петербург, 1913.

40. Фрейд З. Толкование сновидений. М.: Современные проблемы, 1913.
41. Якобсон Р. Будетлянин науки. Воспоминания, письма, статьи, стихи, проза. М.: Гилея, 2012.
42. Язык как творчество. Сборник статей к 70-летию В. П. Григорьева. М.: ИРЯ РАН, 1996. С. 80–87. URL: https://www.ka2.ru/nauka/janacek_1.html (дата обращения: 01.06.2023)
43. Бобринская Е. Русский авангард как историко-культурный феномен // Авангард в культуре XX века (1900–1930 гг.). Теория. История. Практика. Книга 2. М.: ИМЛИ РАН, 2010. Сс. 5–65.
44. Малевич К. С. Письма к М. В. Матюшину // Ежегодник Рукописного отдела Пушкинского Дома на 1974 г. Л., 1976. С. 177–195.
45. Крученых А. Фонетика театра. М., 1923. 40 с.

P. A. Kazarnovsky

University of Geneva (EUG), Department of Russian Language and Literature
Private educational institution «St. Petersburg school “TTIShB”»
191180 Russia, St. Petersburg, nab. Fontanki, 90, ap. 8

ZAUM AS INTERACTION OF LANGUAGES OF DIFFERENT TYPES OF ARTS: ON THE EXAMPLE OF THE CREATIVITY OF THE «41°» GROUP POETS

This article considers the activity of group «41°», which is rightfully considered one of the most radical in the historic avant-garde period. Armed with created by early futurists form of abstruse speech, and having taken the shift principle as their foundation, «41°» did for poetry what could be compared to the impact K. Malevich has accomplished in art. In their short collaboration time, the group touched upon a number of essentials in the lifespan of a language, in particular, the connection between sound and meaning. An impetus is offered for a new look at the antinomy of poetic language, which requires the rejection of exceptions in the study of poetics. The most productive method in the study of abstruse language is the accumulation of all revealed knowledge from the very birth of this mode of poetic speech. The «fooling-around» of the wise men is still seen as non-trivial social for the study of consciousness through language practice, in the case of poetic practice.

Keywords: «Forty-first degree», zaum (abstrusity), sdvig (shift), «mirskontsa», antinomy of poetic language, enantiosemy, paronymy, A. Kruchenykh, I. Zdanevich, I. Terentiev, R. Jacobson.

References

1. Florenskij P. A. Antinomija jazyka [Antinomy of language] // *Svjashhennik Pavel Florenskij. Sobranie sochinenij v chetyreh tomah. T. 3 (1). U vodorazdelov mysli* [Priest Pavel Florensky. Collected works in four volumes. V. 3 (1). At the watersheds of thought]. Moscow. Mysl', 2000. 789 p. (in Rus.).
2. Nikol'skaja T. «Fantasticheskij gorod». *Russkaja kul'turnaja zhizn' v Tbilisi (1917–1921)* [«Fantastic City». Russian cultural life in Tbilisi (1917–1921)]. Moscow. Pjataja strana, 2000. 192 p. (in Rus.).
3. Faryno E. Deshifrovka [Decryption] // *Russian literature*. Vol. XXVI-1. Amsterdam, 1989. Pp. 1–68. (in Rus.).
4. Kruchenyh A. *Ozhirenie roz. O stihah Terent'eva i dr.* [Obesity of roses. On the poems of Terentiev and others]. Tiflis, 1918. 30 p. (in Rus.).
5. Terent'ev I. *Traktat o sploshnom neprilichii* [A treatise on total obscenity]. Tiflis, 1920. 15 p. (in Rus.).
6. Zdanevich I. *Dom na govne* [House on shit]. Moscow. Gileja, 2021. 654 p.
7. Oraich Tolich D. *Hlebnikov i avangard* [Khlebnikov and the avant-garde]. Moscow. Vest-Konsalting, 2013. (in Rus.).
8. *Russkij literaturnyj avangard. Materialy i issledovanija* [Russian literary avant-garde. Materials and research]. Pod red. Marcio Marcaduri, Daniely Ricci i Mihaila Evzлина. Trento, 1990. (in Rus.).
9. Cigler Rozemari. Pojetika A. E. Kruchenyh pory «41°». Uroven' zvuka [Poetics of A. E. Kruchenykh pores «41°». Sound level] // *L'avanguardia a Tiflis*. Venezia, 1982. Pp. 231–258.
10. Ziegler Rosemarie. Gruppa «41°» [Group «41°»] // *Russian Literature*. Vol. VIII, 1985. Pp. 71–86. (in Rus.).
11. Iliazd. *Lettre à Ardengo Soffici. Cinquante années de futurisme russe, édition établie par R. Gayraud* // *Carnet de l'Iliazd Club*. Vol. 2. Paris, 1992.
12. Terent'ev I. Rekord nezhnosti. Zhitie Il'i Zdanevicha [Record of tenderness. Life of Ilya Zdanevich] // *Il'ja Zdanevich (Il'jazd). Filosofija futurista. Romany i zaumnye dramy* [Ilya Zdanevich (Ilyazd). Philosophy of the Futurist. Novels and abstruse dramas]. Moscow. Gileja, 2008. 842 p. (in Rus.).
13. Terent'ev I. *Sobranie sochinenij* [Collected Works]. Sostavlenie, podgotovka teksta, biograficheskaja spravka, vstupitel'nye stat'i i kommentarii Marcio Marcaduri i Tat'jany Nikol'skoj. Bologna, 1988. (in Rus.).
14. Kruchenyh A. Sdvigologija russkogo stiha. M., 1922 [Sdvigologija russkogo stiha (Shiftology of Russian verse). Moscow. 1922] // *Kukish proshljakam* [Kukish proshlyakam]. Moscow — Tallinn, 1992. (in Rus.).
15. Shemshurin A. *Futurizm v stihah Brjusova* [Futurism in Bryusov's poetry]. Moscow, 1913. 264 p. (in Rus.).
16. Terent'ev I. *17 erundovyh orudij* [17 nonsense guns]. Tiflis, 1919. 18 p. (in Rus.).
17. Arvatov B. Rechetvorchestvo (Po povodu «zaumnoj» pojezii) [Rechetvestvo (About «crazy» poetry)] // *Lef*. 1923. No. 2. Pp. 79–91. (in Rus.).
18. Kruchenyh A. *Stihotvorenija, pojemy, romany, opera* [Poems, poems, novels, opera]. Sostavlenie, podgotovka teksta, vstupitel'naja stat'ja i kommentarii S. R. Krasickogo. St. Petersburg.: Akademicheskij proekt, 2001. (Biblioteka pojeta. Malaja serija.) 480 p. (in Rus.).
19. Kruchenyh A. *K istorii russkogo futurizma. Vospominanija i dokumenty* [On the history of Russian futurism. Memoirs and Documents]. Moscow. Gileja, 2006. 458 p. (in Rus.).
20. *Pamjat' teper' mnogoe razvorachivaet: Iz literaturnogo nasledija Kruchenyh* [Memory now unfolds a lot: From the literary heritage of Kruchenykh]. Sostavlenie, posleslovie, publikacija tekstov i kommentarii k nim N. Gur'janovoj. Berkeley Slavic Specialties, 1999. 500 p. (in Rus.).

21. Markov V. F. *Istorija ruskogo futurizma* [History of Russian Futurism] / per. s angl. V. Kucherjavkina, B. Ostanina. SPb.: Aletejja, 2000. 442 p. (in Rus.).
22. Shklovskij V. B. *Sobranie sochinenij* [Collected works]. Vol. I: *Revoljucija* [Revolution]. Moscow. NLO, 2018. (in Rus.).
23. Jakobson R. Novejšhaja ruskaja poezija. Nabrosok pervyj: Podstupy k Hlebnikovu [The latest Russian poetry. Sketch one: Approaches to Khlebnikov] // *Raboty po pojetike* [Works on Poetics]. Moscow. Progress, 1987. Pp. 272–316. (in Rus.).
24. Kruchenyh A. «Mir zatreshhit, a golova moja uzhe izradno...» *Pis'ma A. A. Shemshurinu i M. V. Matjushinu. 1913–1921* [«The world will crackle, and my head is already fairly...» Letters from A. A. Shemshurin and M. V. Matyushin. 1913–1921]. Predislovie, podgotovka teksta, primehanija i komentarii A. Kruanova. Moscow. Gileja, 2012. 208 p. (in Rus.).
25. Kruchenyh Aleksandr (sic!). Novye puti slova [New ways of the word] // *Troe. V. Hlebnikov. A. Kruchenyh. E. Guro* [Collection «Troë». V. Khlebnikov. A. Kruchenykh. E. Guro]. St. Petersburg. Zhuravl', 1913. (in Rus.).
26. Hlebnikov V. *Sobranie sochinenij v shesti tomah* [Collected works in six volumes]. Vol. 4. Moscow. IMLI RAN, 2003. (in Rus.).
27. Grechko V. Algoritm tvorčestva: tipologija zaumi i mehanizmy tekstoporozhdenija v dramah II'i Zdanevicha [Algorithm of creativity: typology of zaumi and mechanisms of text generation in the dramas of Ilya Zdanevich] // *Il'jazz. XX vek II'i Zdanevicha. Materialy mezhdunarodnoj nauchnoj konferencii po tvorčeskomu naslediju II'i Zdanevicha* [Ilyazd. XX century Ilya Zdanevich. Materials of the international scientific conference on the creative heritage of Ilya Zdanevich]. Moscow. 2018. Pp. 22–44. (in Rus.).
28. Grechko V. Zaum»i glossolalii [Zaum and glossolalia] // *Wiener Slavistischer Almanach*. 40 (1997). Pp. 39–50. (in Rus.).
29. Kruchenyh A. *Milliork* [Milliard]. Tiflis, 1919. 29 p. (in Rus.).
31. Terent»ev. Kruchenyh grandiozar» [Kruchenykh grandiosar'] // *Kruchenyh. K istorii ruskogo futurizma* [Kruchenykh A. On the history of Russian futurism]. Moscow. Gileja, 2006. Pp. 321–332. (in Rus.).
32. Kruchenyh A. *Maloholija v kapote* [Maloholiya v kapote]. Tiflis, 1918; pereizd. 1919. (Bez paginacii) (in Rus.).
33. Kukuj I. Slovo kak takovoe: transponirovanie Kruchenyh (Semnadcat' erundovyh nabljudenij o splošnom neprilichii) [The word as such: Transposing Kruchenykh (seventeen nonsense observations on sheer indecencies)] // *Russian Literature*, 2009, LXV–I/II/III. Pp. 395–419. (in Rus.).
34. Girin Ju. *Kartina mira jepohi avangarda* [Picture of the world of the era of the avant-garde]. Moscow. IMLI RAN, 2013. 400 p. (in Rus.).
35. Jakobson R. *Izbrannye raboty* [Selected Works]. Moscow. Progress, 1985. 456 p. (in Rus.).
36. Jakobson R. O. Lingvistika i pojetika [Linguistics and poetics] // *Strukturalizm «za» i «protiv»* [Structuralism «for» and «against»]. Moscow. Progress, 1975. Pp. 193–230. (in Rus.).
37. Flaker A. Sistemnost' i nesistemnost' avangarda [Systematic and non-systemic avant-garde] // *Zhivopisnaja literatura i literaturnaja zhivopis'* [Pictorial literature and literary painting]. Moscow. Tri kvadrata, 2008. 464 p. (in Rus.).
38. Kruchenyh A. *Lakirovanoe triko* [Lacquered tights]. Tiflis, 1919. 32 p. (in Rus.).
39. *Sadok sudej II. Predislovie* [Judges' Garden II. Preface]. Peterburg, 1913. (in Rus.).
40. Frejd Z. *Tolkovanie snovidenij* [Interpretation of dreams]. Moscow. Sovremennye problemy, 1913. (in Rus.).
41. Jakobson R. *Budetljanin nauki. Vospominanija, pis'ma, stat'i, stihi, proza* [Budetlyanin nauki (Budetlyanin of science). Memoirs, letters, articles, poems, prose]. Moscow. Gileja, 2012. (in Rus.).
42. *Jazyk kak tvorčestvo. Sbornik statej k 70-letiju V. P. Grigor'eva* [Language as art. Collection of articles dedicated to the 70th anniversary of V. P. Grigoriev]. Moscow. IRJa RAN, 1996. Pp. 80–87. URL: https://www.ka2.ru/nauka/janacek_1.html (date accessed: 01.06.2023)
43. Bobrinskaja E. Russkij avangard kak istoriko-kul'turnyj fenomen [Russian avant-garde as a historical and cultural phenomenon] // *Avangard v kul'ture XX veka (1900–1930 gg.). Teorija. Istorija. Praktika* [Avant-garde in the culture of the XX century (1900–1930). Theory. Story. Practice. Book 2]. Kniga 2. Moscow. IMLI RAN, 2010. Pp. 5–65. (in Rus.).
44. K. S. Malevich. Pis'ma k M. V. Matjushinu [Letters to M. V. Matyushin] / Publ. by E. F. Kovtun // *Ezhegodnik Rukopisnogo otdela Puškinskogo Doma na 1974 g.* Leningrad, 1976. Pp. 177–195. (in Rus.).
45. Kruchenyh A. *Fonetika teatra* [Phonetics of the theater]. Moscow. 1923. 40 p. (in Rus.).

УДК 821.131.1

DOI 10.46418/2079-8202_2023_2_17

А. Н. Ушакова

Московский финансово-промышленный университет «Синергия»,
125315 РФ, Москва, проспект Ленинградский, 80 Б**ДИАЛОГ ВИЗУАЛЬНОЙ И ВЕРБАЛЬНОЙ СИСТЕМ В ТВОРЧЕСТВЕ ДИНО БУЦЦАТИ**

© А. Н. Ушакова, 2023

В статье рассматривается проблема взаимодействия двух семиотических систем (визуальной и вербальной) на материале творчества итальянского автора XX века Дино Буццати (Dino Buzzati), который часто представляет себя как художника, а не как журналиста или писателя. Предметом изучения являются избранные тексты: сказочная история «Знаменитое вторжение медведей на Сицилию» («La famosa invasione degli orsi in Sicilia») и книга «Чудеса Валь Морель» («I miracoli di Val Morel»). Актуальность исследования обусловлена интенсивным развитием синтетических жанров, особенности которых объясняются взаимодействием языков разных видов искусств. В отечественной итальянистике выбранная тема еще не изучена, хотя в трудах итальянских ученых уже в прошлом веке рассматривалась проблема соотношения живописного и словесного компонентов в разных текстах Дино Буццати. Использование семиотического и сравнительного методов позволяет более глубоко и полиаспектно исследовать феномен синтеза двух знаковых систем. В результате изучения соотношения живописной и вербальной систем в границах одного текста обнаруживается семантическое взаимодополнение (изображение и слово раскрываются одно в свете другого), обеспечивающее формирование нового смыслового поля, понять которое невозможно вне диалога визуальных и словесных образов. Следовательно, для более точного толкования анализируемых текстов важно уделять особое внимание «синтетическому прочтению», предполагающему одновременную интерпретацию визуальных и вербальных знаков.

Ключевые слова: Дино Буццати, визуальная система, вербальная система, текст, диалог, синтез, ex-voto, жанр, «La famosa invasione degli orsi in Sicilia», «I miracoli di Val Morel».

Текст, создаваемый писателем, традиционно определяется как вербальная система, интерпретация которой осуществляется в процессе чтения или слушания. Читатель видит вербальные знаки, и в его сознании возникают визуальные образы, которые могут достаточно поверхностно соотноситься со словесным текстом. Безусловно, в процессе чтения не обязательно происходит визуализация материала; могут возникать ассоциации, связанные со слухом, обонянием, осязанием. Иллюстрации к книгам, таким образом, являются дополнительным текстом, содержащим информацию, связанную с интерпретацией смысла вербального текста. Художник предлагает читателю вариант «видения» словесной истории, выступая одновременно в роли толкователя и соавтора писателя. Литературное произведение при этом сохраняет независимость от живописного сопровождения. В истории литературы встречаются, однако, примеры литераторов, иллюстрирующих собственные сочинения. Какое значение для словесного текста будут иметь изображения, созданные самим писателем? Как сосуществуют две семиотические системы, возникающие в одном художественном сознании? В чем заключаются особенности интерпретационных стратегий? Размышления Умберто Эко о трансмутации в исследовании «Сказать почти то же самое» («Dire quasi la stessa cosa») связаны с общей проблемой соотношения вербальной и визуальной систем. Текст может быть переведен на язык другого искусства как интерпретатором, так и самим автором. Писатель может создать иллюстрацию к собственному произведению. Два текста, связанные темой и образами, будут отличаться материей, характеристиками знаков,

следовательно, смысл и толкование его не могут быть идентичными; «некая семиотическая система может сказать и меньше, и больше, чем другая семиотическая система, но не скажешь, что обе они способны выражать те же самые вещи» [1; 514].

Дино Буццати — писатель и художник

Дино Буццати — писатель, для которого естественно представление словесных историй в живописных образах. Это писатель, имеющий официальную репутацию художника. Признание Дино Буццати в том, что в любом деле у него одна цель — сочинение истории, подтверждается его книгами. Именно поэтому во многих работах, посвященных творчеству писателя, уделяется внимание художнику Дино Буццати. В связи с недостаточной изученностью в отечественной итальянистике данной темы обратим внимание на несколько исследований и воспоминаний, в которых художественная ипостась Дино Буццати соотносится с его писательской стезей.

«La pittura per me non è un hobby, ma il mestiere; hobby per me è scrivere. Ma dipingere e scrivere per me sono in fondo la stessa cosa. Che dipinga o che scriva, io perseguo il medesimo scopo, che è quello di raccontare delle storie» («Живопись для меня не хобби, а дело; хобби для меня — писать. Но рисовать и писать в основе своей для меня одно. Рисую я или пишу, я преследую одну цель; это рассказывание историй») [2; 103]. К этому признанию Дино Буццати, сделанному в 1968 году на своей выставке, часто обращаются исследователи творчества писателя как к материалу, в котором наиболее точно определено отношение автора к двум искусствам и выражена философия творчества.

В восьмой главе «*Fantasia a colori*» книги «Дино Буццати: автопортрет» («*Dino Buzzati: un autoritratto*») интервьюер Ив Панафье (Yves Panafieu) приводит слова писателя о том, что его живопись повествовательна: «*la mia pittura è una pittura narrativa per eccellenza, è chiaro che con tale struttura è difficile fare dei racconti usando forme quali la scultura*» («моя живопись преимущественно повествовательная; ясно, что с подобной структурой трудно сочинять рассказы с использованием скульптурных форм») [3; 216]. Буццати настаивает на единстве своего творчества, и исследователи соглашаются с художником: «*Se la sua arte figurativa è strettamente legata alla scrittura, tanto che i quadri sono inseparabili dai loro titoli e dalle loro didascalie, è anche vero che a Buzzati spetta un posto originale nella pittura italiana del nostro tempo, se non altro per questa congiunzione, esteticamente integrativa e non pleonastica, fra segno pittorico e parola*» («Его изобразительное искусство тесно связано с письмом, настолько, что картины неотделимы от их заголовков и подписей; верно и то, что Буццати занимает особое место в итальянской живописи нашего времени, хотя бы из-за эстетически интегративного и неповторяющегося соединения живописного знака и слова») [4; 87]. Важно отметить то, что в соотношении вербального и визуального главным определяется словесный текст. Фаусто Джанфранчески (Fausto Gianfranceschi) соотносит картину «Площадь перед миланским собором» («*Piazza del Duomo di Milano*») с книгами Дино Буццати: «*Il quadro evoca le impressioni dei romanzi e dei racconti dove la montagna ha una sua virtù incantatrice*» («Картина вызывает те же впечатления, что и романы и рассказы, в которых гора обладает чарующей силой») [4; 88–89]. Илария Гротти (Ilaria Grotti) также выделяет вербальный текст как первичный: «*Se, come ha affermato l'autore, "la pittura è narrativa" (cfr. Y. Panafieu, op. cit., p. 215) essa riporterà sulle tele i temi e le fantasie del narratore e non farà altro che ribadirla, ampliarla e metamorfosarla, recuperando spesso quello scarto fantastico e quella limpida fantasia che caratterizza la prima produzione narrativa*» («Картина перенесет на полотна темы и фантазии рассказчика и повторит, расширит и трансформирует их, воссоздав тот фантастический отрывок и ту ясную фантазию, имеющие отношение к исходному повествованию») [5; 104–105]. Вспомним о том, что сам писатель говорит о естественности для него процесса рисования. Именно поэтому он делает такое признание Ренцо Кортине (Renzo Cortina): «*Я хотел бы путешествовать по миру с караваном и рисовать. Мы жили бы под открытым небом, смотрели бы на него, на звезды, говорили бы с людьми и за день съедали бы лишь один кусок хлеба. Я думаю, что тогда я был бы по-настоящему счастлив*». Заслуживает внимание и комментарий к словам писателя: «*Живопись он любил больше всего. Даже когда должен был писать статью, прежде рисовал. Он делал наброски, которые потом превращал в рассказ, и его заметки были полны птицами, колесами, тачками, деревьями, котами. Из десяти рисунков выходила статья в десять колонок*» [6; 25–26]. В творческом сознании Дино Буццати, таким образом, снимается дистанция

между разными художественными системами, преодолевается сопротивляемость материи словесной и материи визуальной при их сочетании.

Рассмотрим несколько примеров органичного сопряжения двух знаковых систем, обратившись к материалу сказочной истории «*La famosa invasione degli orsi in Sicilia*» («Знаменитое вторжение медведей на Сицилию») и последней книге писателя «*Чудеса Валь Морель*» («*I miracoli di Val Morel*»).

Соотношение визуальной и вербальной систем в сказочной повести «Знаменитое вторжение медведей на Сицилию»

Сказочная повесть о знаменитом медвежьем вторжении на Сицилию создается одновременно с рисунками. История возникает из художественной импровизации: писатель рисует сказку, слова в которой являются сопровождением картинок. Таким образом, изначально текст будущей повести представляет собой синтез изображения и слова. Процесс создания сказки о медведях подтверждает признание Буццати в том, что он прежде всего художник: «*In quei tempi le figlie di mio cognato venivano a casa nostra a pranzo il mercoledì; dopo pranzo, un giorno ho cominciato a fare dei disegni. E l'opera è nata dopo, dai disegni. Non è nato direttamente il testo. Questo è stato scritto solo dopo. Era durante la guerra. E gli ultimi disegni, li ho fatti subito dopo la guerra*» («В те времена дочери моего зятя приходили к нам домой на обед по средам; после обеда я однажды начал делать рисунки. И история родилась позже, из рисунков. Текст возник не сразу. Все было написано потом») [3; 160].

Обратим внимание на первое издание сказки, в котором своеобразно был реализован словесно-живописный синтез. Книга публиковалась в «*Corriere dei piccoli*», приложении для детей газеты «*Corriere della sera*». Большую часть полосы занимала иллюстрация, связанная с темой главы. Внутри текста, напечатанного под ней, разбитого на шесть столбцов, писатель включал несколько важных для истории изображений. Дино Буццати в газетной версии повести создает инициалы, которые, подобно внутритекстовым картинкам, выражают идею рассказываемой на данной странице истории. Главу, посвященную первому сражению медведей и людей, открывает синяя буква «N» (предлог «*Nel*» — «В»), на которую уверенно опирается медведь-барабанщик, смотрящий в сторону текста. В главе о замке духов буква «S» представляет собой фигуру привидения в виде S, огибающего башни черного замка. На последней странице первой части сказки в зеленый инициал «Q» (наречие «*Quando*» — «Когда») вписана фигура профессора Де Амброзиуса в высокой шляпе и с волшебной палочкой, которая определила благополучную развязку первой части истории. Сын медвежьего короля Леонцио Тони был найден отцом в цирке, но только благодаря волшебнику он не умер после выстрела герцога. Так объясняется появление образа профессора в контексте буквы «Q». На иллюстрации представлена сцена медвежьего праздника после победы животных над людьми. Взмах волшебной

палочки поэтому в самом начале словесной истории подобен первому мановению дирижера. На двух деревьях по бокам медведи играют на разных музыкальных инструментах: трубе, гитаре, скрипке, гармоне, гитаре, барабане. Действие происходит в парке, но людей нет. Только на заднем плане в проеме одной из арок заметна тоненькая темная фигурка волшебника в высокой шляпе. В центре иллюстрации мы видим медвежий хоровод. Большие и маленькие медведи, взявшись за лапы, образуют разомкнутый хоровод: он подобен виткам раковины. Таким образом, круг не замыкается. В иллюстрациях Дино Буццати к сказочной повести преобладают плавные линии, мотив кружения; контраст соседствует с симметрией.

Если большая иллюстрация представляет картину праздника, то функция вставных рисунков (интегрированных в словесный текст) заключается в детализированном визуальном представлении истории. Знаменитая фигура медведя, сидящего на стуле с красной спинкой за столом с чернильницей, старательно выводящего пером историю медведей, указывает на документальный характер повествования. Это медведь-хроникер, решивший сохранить для потомков рассказ о славных деяниях его народа. Фигуры медведей с валторной и барабаном вступают в диалог с образами музицирующих на главной иллюстрации животных так же, как взрослый медведь с медвежонком на плечах. Образы отца и сына — это отсылка к истории нашедших друг друга Леонцио и Тони.

В конце истории после имени автора текста и рисунков Дино Буццати изобразил двух медведей, держащих табличку «Fine» («Конец»). Графически финал соотносится с мультипликационным фильмом или комиксом. Дино Буццати создает и комиксы, а в 1969 году выходит графический роман «Poema a fumetti». Концепция синтетического текста близка писателю, осознающему себя художником, а формат газеты позволяет реализовать вербально-визуальную знаковую систему.

Изображения во многих текстах на газетных полосах подчиняются вербальной структуре, то есть вписаны в словесное пространство в соответствии с определенными композиционными законами. Несмотря на страницу, читатель видит одновременно текст и картинку, между которыми соблюден структурный баланс, благодаря которому проблема восприятия разных семиотических систем разрешается в синхронной активности двух интерпретационных методов. Читатель оказывается зрителем, но эти функции интерпретатора не разделимы, а возможны, в согласии с волей автора, лишь в единстве. В шесть столбцов текста интегрированы изображения. Их позиция зависит от объема текста и концепции повествования. В первой главе, например, пять изображений: четыре по углам и одно внизу между третьим и четвертым столбцами. Две картинки сверху представляют медведей с барабаном и луком, один из которых вписан в инициал. Две картинки внизу — это образы воинственных людей с пушкой и на коне с шашкой. По центру внизу писатель разместил медведя, ведущего за лапу медвежонка. Люди преследуют уверенно шествующих животных.

Живописная история является развернутым повествованием о конфликте. С гор, покрытых снегом, спускаются медведи с луками, трубами, флагами. На утесе медведи скатывают снежки, которые должны быть спущены на противников. Четыре солдата уже погребены под горой. Словесный текст сообщает о том, что у людей есть ружья и пушки, иллюстрация дублирует сообщение, акцентируя мотив борьбы неравных сил.

Главу «Nel castello degli spiriti» («В замке духов») сопровождает иллюстрация, настраивающая читателя на благополучную развязку встречи медведей и привидений. Писатель-художник использует традиционный прием контраста для создания образа ужасного замка, населенного призраками: черные силуэты стен, летучих мышей, фигур медведей, привидений и волшебника, темно-голубое небо, ярко-желтые месяц и звезда и малиновые покои замка, освещенные костром, вокруг которого в разомкнутом хороводе танцуют медведи и духи. Трио белых привидений со скрипкой, виолончелью и флейтой расположилось между черными башнями. Образы привидений Дино Буццати включил и в текст. Симметрично фигуре призрака, обвиняемого в виде буквы S замок в начале главы, расположился маленький призрак на фоне органных труб.

В книжном варианте сказочной истории о медведях большие иллюстрации выносятся на отдельные страницы и сопровождаются фрагментом текста, отсутствующим в основном повествовании. Таким образом, книга включает страницы, представляющие собой синтетическую семиотическую систему: изображение, имеющее отношение к главе, комментируется отдельно. Например, сцена медвежьего хоровода после победы и исцеления Тони сопровождается текстом: «Al suono di elette orchestre, quando viene la sera, gli orsi celebrano una festa danzante nei giardini illuminati da mille luci e il rinsavito prof. De Ambrosiis, non potendo parteciparvi per l'età, si accontenta di sbirciare da un angolino» («Вечером под звуки лучших оркестров медведи празднуют, танцуют в парках, освещенных тысячами огней, и пришедший в себя профессор Де Амброзиус, которому возраст мешает веселиться, довольствуется тем, что наблюдает за торжеством из-за угла») [7; 71]. Можно говорить о включении одной знаковой системы в состав другой, что предполагает восприятие текста не как целостного образования, а как синтетического, требующего от читателя синхронного внимания к разным семиотическим системам. Пространство книги структурировано более строго, чем газетное. Например, вставные картинки удалены из вербального текста и сохранены только в финалах глав. Так определяется ведущая роль словесного текста.

Синтез визуального и вербального в книге «Чудеса Валь Морель»

А. В. Арслан замечает, что темы рассказов и картин Дино Буццати пересекаются, а в «Poema a fumetti» и «I Miracoli di Val Morel» достигается синтез словесного и визуального уровней («Spesso i racconti delle ultime raccolte hanno un corrispettivo pittorico»; «Часто

рассказы из последних сборников имеют живописное соответствие») [2; 104]. В последней книге Дино Буццати две семиотические системы соотносятся на уровне жанра. Для писателя, который всегда подчеркивает исключительную роль живописи в своей творческой судьбе, это произведение символизирует диалог вербального и визуального. Книга «Чудеса Валь Морель» представляют собой *ex-voto*, картины, сюжетами которых являются истории чудесной помощи святых. Это и само подношение святому. «*Questi miei quadri, non sono che immaginari ex-voto per miracoli attribuiti a Santa Rita da Cascia e finora inediti*», — пишет Дино Буццати в предисловии [8; 7]. В книгу входят тридцать девять картин, сопровождаемых краткими текстами, объясняющими визуальную историю. В согласии с традицией, на каждом изображении тоже есть лаконичный текст. Автор уточняет, что эта книга — «повествование в тридцати девяти коротких главах, составленное более из образов, чем из слов». Картины появились раньше словесных текстов, однако многие из них связаны с темами и образами написанных ранее историй. Изображение, с одной стороны, содержит исчерпывающую информацию, но благодаря вербальному тексту на соседней странице формируется особое семантическое поле, предполагающее синтетическое толкование новой знаковой системы.

В книге о чудесах Святой Риты выстраивается диалог не только между писателем и художником, но и между писателем и его творческой памятью. Некоторые истории из книги «Чудеса Валь Морель» уже были рассказаны с помощью слов и красок. Рассмотрим несколько примеров автоинтерпретации. В написанной еще в военном контексте сказке о знаменитом вторжении медведей на Сицилию есть глава о коте Маммоне (*Mammone*), который должен был по плану Амброзиуса уничтожить медвежье войско, но погиб благодаря одному из отважных медвежьих солдат. На иллюстрации к сказке громадный кот изображен рыжим, с длинными мохнатыми усами. Имя кота Маммоне олицетворяет страсть сребролюбия, алчность. Рыжий цвет ассоциируется с лукавством, следовательно, со злом. О коте в сказке говорится, что он бегал по Европе, пожирая людей и лошадей, и все боялись его силы и жестокости [7; 43]. Автор не предлагает подробных описаний чудовища, лишь акцентируя внимание на его разрушительных действиях. В изображении внимание читателя/зрителя обращает на себя размер зверя: Маммоне настолько огромен, что сопоставим с горой, с которой одним прыжком он преодолевает пропасть. Его развевающиеся белые усы живописно рифмуются с грудой облаков. В образе животного акцентировано движение: Маммоне перелетает с горы на гору. Глаза изображены в виде серповидных щелок, напоминающих когти на передних лапах. Кот явлен как стихия, справиться с которой возможно лишь благодаря изобретательности одного из медведей, готового пожертвовать жизнью ради спасения своего народа.

Четвертая картина в книге «Чудеса Валь Морель» называется «*Il Gatto Mammone*». На картине мы видим

лишь часть громадного черного кота, грозно надвигающегося на испуганную женщину. Морда животного не только подробно прорисована, но и символически маркирована: зло прищуренный глаз придает облику жестокий характер. Маммоне из сказки худ и быстр. Маммоне *ex-voto* медленно выступает на толстых пушистых лапах. Этот визуальный вариант кота создается с другой целью: подчеркнуть контраст между злом и благом, так как параллельно образу Маммоне изображена в сиянии Святая Рита, благодаря которой возможно спасение от чудовища. Лаконичная надпись на картине гласит о том, что женщина была атакована котом Маммоне. Эти слова не противоречат изображению: образ кота суров, фигура женщины выражает испуг. Развернутый вербальный текст сообщает о том, что отсутствует на картине: о коте Маммоне писали еще в 1968 году; он пугал коров на лугу; для большинства натуралистов кот был плодом воображения; однако бывшая в преклонном возрасте синьора Серафина настаивала на том, что встреча с котом Маммоне была в реальности и могла бы иметь трагические последствия, если бы не заступничество Святой Риты, явившейся в виде громадной мыши, отвлекшей внимание кота [8; 22]. Изображение, таким образом, не дублируя словесный текст, подтверждает частичную подлинность рассказа героини, выступая иллюстрацией встречи синьоры Серафины и кота Маммоне. Мышь зритель не видит.

Монстр из рассказа «Коломбр» («*Il Colombr*») становится и героем книги о чудесах Святой Риты. В рассказе коломбр представлен страшной рыбой, которую никто не видит, кроме того человека, которого чудовище выбирает своей жертвой. Коломбр — это проклятие, которого боятся все моряки. Никто не знает мотивов монстра, но все убеждены в том, что он стремится уничтожить свою жертву. Коломбр описывается как существо с бизоньей мордой и ужасными зубами. Герой рассказа в двенадцатилетнем возрасте впервые видит в море странное существо, и отец-капитан рассказывает ему о коломбре, которого надо остерегаться. Сын долгое время отказывается от морского дела, но после смерти отца решает продолжить его путь. Он становится капитаном и часто видит в море коломбра, преследующего его судно. Будучи стариком, он решается на битву с чудовищем, которое оказывается посланником морского царя, многие годы назад решившего через коломбра передать человеку чудесную жемчужину, дарующую власть, любовь, душевный покой. Вселяющее ужас неведомое существо, от которого ждут смерти, оказывается носителем блага. Природа, стихия мудрее и добрее человека, привыкшего недоверчиво относиться ко всему в мире. В финале рассказа писатель иронически замечает, что натуралисты игнорируют коломбра, а некоторые даже сомневаются в его существовании.

В книге «Чудеса Валь Морель» писатель частично цитирует собственную историю, усиливая ироническую интонацию. Вербальный текст начинается с мотива сомнения: в узких ученых кругах господствует убеждение в том, что коломбр является

аналогом белого кита, которого обессмертил Мелвилл. Однако автор знает, что есть много серьезных свидетельств существования именно коломбра. Его видели то зеленоватым, то зеленым, то зеленовато-голубым, но никогда он не был белым. И никогда никому не причинял вреда. Страх матросов перед ним не дает права приписывать ему бесчестные поступки [8; 16]. На ex-voto мы видим коломбра, обрушивающегося на корабль. Это зеленое существо с голубыми губами, белыми зубами и волнистым желтым языком. Данное изображение не соотносится с образом, нарисованным отцом героя рассказа «Коломбр». На картине Дино Буццати наделяет коломбра двумя парами глаз с розовыми зрачками. Удвоение глаз — традиционный прием писателя-художника, активно используемый им в портретах. Открытие его стало спонтанным и было связано с достигнутым эффектом неожиданности и таинственности. Четыре розовых зрачка коломбра вызывают не страх, а удивление; и раскрытый рот существа напоминает не оскал, а улыбку. Ex-voto включает текст о капитане Симоне, корабль которого был атакован большим коломбром пятого марта 1867 года. Текст размещен в рамке между изображениями капитана и Святой Риты, которая, очевидно, участвовала в спасении команды. Иронический диссонанс возникает между ex-voto и вербальным текстом, в котором недвусмысленно критикуются сомневающиеся ученые и страшящиеся неведомой силы матросы.

Книга «Чудеса Валь Морель» оказывается примером диалога визуальной и вербальной систем не только на уровне первичного жанра (ex-voto), но и на уровнях структуры и жанра созданного писателем текста, в котором картина-подношение сопровождается словесным комментарием, призванным не столько подтвердить или объяснить изображение, сколько дискутировать с ним.

Романо Батталья (Romano Battaglia) в последнем интервью (L'ultima intervista) спрашивает Дино Буццати, считает ли он себя более успешным писателем или художником. Ответ автора напоминает реплики из других интервью: «В одном и другом деле я пытаюсь рассказывать истории. Можно увидеть при внимательном анализе, удастся ли мне лучше рассказывать с помощью живописи или с помощью слов. Вы должны спросить об этом у того, кто читает меня и рассматривает» [6; 89]. Для постижения художественной концепции Дино Буццати необходимо учитывать важность синтеза живописной и словесной систем. Итальянский читатель воспринимает образ Дино Буццати именно в единстве писательского и живописного начал. Русскому читателю Дино Буццати знаком преимущественно как автор словесных текстов. В случае с буццатиевским художественным миром открытие визуального текста писателя позволяет более корректно интерпретировать вербальную систему.

Список литературы

1. *Эко Умберто*. Сказать почти то же самое. Опыт о переводе; пер. с ит. А. Коваля. Москва: АСТ: CORPUS, 2015. 736 с.
2. *Arslan Antonia Veronese*. Invito alla lettura di Dino Buzzati. Mursia & C., Milano, 1974. 153 p.
3. *Yves Panafieu*. Dino Buzzati: un autoritratto. Dialoghi con Yves Panafieu (luglio-settembre 1971). Arnoldo Mondadori Editore, 1973. 256 p.
4. *Gianfranceschi Fausto*. Dino Buzzati. Borla editore Torino, 1967. 184 p.
5. *Grotti Ilaria*. Dino Buzzati. Imola, 1977. 121 p.
6. Il mistero di Dino Buzzati a cura di Romano Battaglia. Rusconi Libri S. p. A., Milano, 1980. 165 p.
7. *Buzzati Dino*. La famosa invasione degli orsi in Sicilia. Arnoldo Mondadori Editore S. p. A., Milano. 1977. 119 p.
8. *Buzzati Dino*. I miracoli di Val Morel. Aldo Garzanti Editore s. p. a., 1971. 95 p.

А. Н. Ushakova

Moscow University for Industry and Finance «Synergy»,
125315 Russia, Leningradsky prospekt, 80 B.

DIALOGUE OF VISUAL AND VERBAL SYSTEMS IN THE WORK OF DINO BUZZATI

The article is devoted to the problem of the interaction of two semiotic systems (visual and verbal) based on the material of the work of the Italian author of the XX century Dino Buzzati, who often presents himself as an artist, not a journalist or writer. The subject of the study is selected texts: the fabulous story «The Bears' Famous Invasion of Sicily» («La famosa invasione degli orsi in Sicilia») and the book «The miracles of Val Morel» («I miracoli di Val Morel»). The relevance of the topic is due to the intensive development of synthetic genres, the features of which are explained by the interaction of languages of different types of arts. The chosen topic has not yet been studied in Russian Italian studies, although in the works of Italian scientists in the last century, the problem of the correlation of pictorial and verbal components in different texts by Dino Buzzati is considered. The use of semiotic and comparative methods makes it possible to study the phenomenon of synthesis of two sign systems more deeply and in a multi-aspect way. As a result of studying the correlation of pictorial and verbal systems within the boundaries of one text, a semantic complementarity is revealed (the image and the word are revealed one in the light of the other), which ensures the formation of a new semantic field, which cannot be understood outside the dialogue of visual and verbal images. Therefore, for a more accurate interpretation of the analyzed texts, it is important to pay special attention to «synthetic reading», which involves the simultaneous interpretation of visual and verbal signs.

Keywords: Dino Buzzati, visual system, verbal system, text, dialogue, synthesis, ex-voto, genre, «The Bears' Famous Invasion of Sicily», «The miracles of Val Morel».

References

1. Eco Umberto. *Skazat' pochti to zhe samoe. Opyty o perevode* [To say almost the same thing. Experiences in translation]. Trans. from it. A. Koval. Moscow. AST: CORPUS, 2015. 736 p. (in Rus.).
2. Arslan Antonia Veronese. Invitation to read of Dino Buzzati. Mursia & C., Milano. 1974. 153 p.
3. Yves Panafieu. Dino Buzzati: a self portrait. Dialoghi con Yves Panafieu (luglio-settembre 1971). Arnoldo Mondadori Editore. 1973. 256 p.
4. Gianfranceschi Fausto. Dino Buzzati. Borla editore Torino. 1967. 184 p.
5. Grotti Ilaria. Dino Buzzati. Imola. 1977. 121 p.
6. The mystery of Dino Buzzati a cura di Romano Battaglia. Rusconi Libri S. p. A., Milano. 1980. 165 p.
7. Buzzati Dino. The Bears' Famous Invasion of Sicily. Arnoldo Mondadori Editore S. p. A., Milano. 1977. 119 p.
8. Buzzati Dino. The miracles of Val Morel. Aldo Garzanti Editore s. p. a. 1971. 95 p.

УДК 821.161.1, 7.07

DOI 10.46418/2079-8202_2023_2_18

Ю. М. Валиева

Санкт-Петербургский государственный университет
199034 РФ, Санкт-Петербург, Университетская наб., 7–9**ПОЭЗИЯ И ГРАФИКА МИХАИЛА ЕРЁМИНА 1950-Х ГГ.: ИСТОЧНИКОВЕДЧЕСКИЕ, ТЕКСТОЛОГИЧЕСКИЕ, ИНТЕРМЕДИАЛЬНЫЕ АСПЕКТЫ ИЗУЧЕНИЯ**

© Ю. М. Валиева, 2023

Статья посвящена источниковедческим, текстологическим и интермедийным проблемам изучения творчества выдающегося петербургского поэта Михаила Федоровича Ерёмкина, участника литературной группы ленинградского андеграунда «Филологическая школа». Производится обзор публикаций ранней поэзии М. Ерёмкина за рубежом и в самиздате. Впервые рассматривается машинописный сборник поэта из его домашнего архива. В результате текстологического анализа включенных в него стихотворений 1950-х гг. и сопоставления их с другими списками отмечены особенности авторской работы с текстом. Высказаны предварительные наблюдения о характере взаимосвязи поэзии М. Ерёмкина и его графики 1950-х гг. В заключении приведен хронологический список важнейших источников ранней поэзии М. Ерёмкина за 1960–1986 гг.

Ключевые слова: Михаил Ерёмкин, «Филологическая школа», поэзия, графика, самиздат, литературно-художественный неоавангард, 1950-е, русская литература XX в., текстология, источниковедение, интермедийность.

Источниковедческая проблема изучения ранней поэзии Михаила Ерёмкина вызвана тем, что сам поэт в своих наиболее авторитетных изданиях последних 20 лет жизни, в том числе, итоговом собрании «Стихотворения» (2021) [1], самом полном на сегодняшний день, очень тщательно подходил к отбору стихов 1950-х гг., избегал публикации текстов, не соответствующих выработанной им форме восьмистишия, которую мы бы назвали *enigma*-миниатюрой, принадлежащей к жанру философской лирики. Однако, в связи с подготовкой академического собрания произведений М. Ерёмкина, его стихотворения периода становления поэтики и вхождения автора в круг «Филологической школы» представляют несомненную значимость.

М. Ерёмкин считал началом своего «зрелого» творчества стихотворение «Реквием» («Боковитые зерна премудрости...»): «Я долго шел к тому, что я делаю сейчас, и датирую первым стихотворение 1957 года “Боковитые зёрна премудрости”. Не публикую ранние стихи.» [2, с. 76]. Этим текстом открывалась изданная Л. Лосевым в США в 1986 г. первая поэтическая книга Ерёмкина [3], выходу которой предшествовал 35-летний «непечатный» период в отечестве, последовавший за осмеянием в газете «Смена» его стихов, представленных на семинаре VI областной конференции молодых авторов, проходившей в Доме писателей им. Маяковского (Ленинград) в мае 1958 г. Автор газетного фельетона привел полный текст 2-х стихотворений Ерёмкина «Роскошно скошен луг...» и указанного выше (первая строчка которого была вынесена в заглавие статьи) как повод для идеологического обвинения: «Их немного, этих «неопозтов». <...> В их биографии не было настоящих трудностей, которые, всколыхнув всю душу до дна, закалили бы их сердца. <...> Так вот, значит, откуда пошли сии «боковитые зерна премудрости»! Они от незнания реальной жизни, от полного безразличия к ней, к судьбам своего поколения, к судьбам

народа» [4, с. 3]. Официальные публикации Ерёмкина ограничивались этими двумя стихотворениями вплоть до 1991 г., когда минской типографией был отпечатан его первый на родине сборник (на титульном листе местом издания указана Москва) [5].

За рамками советских изданий в период с 1958 по 1986 г. состоялось как минимум восемь публикаций стихов М. Ерёмкина: 4 — в самиздатской и 4 — в зарубежной («тамиздатской») периодике и антологиях, а именно: в самиздате — 3-м выпуске альманаха А. Гинзбурга «Синтаксис» (1960) [6]; составленном К. Кузьминским и Б. Тайгиным сборнике «Антология советской патологии» (1964) [7]; антологии 4-х авторов «Филологической школы» «УВЕК» («40», 1977) [8]; антологии ленинградской неофициальной поэзии «Острова» (1982) [9]; в тамиздате — двуязычной антологии В. Маркова и М. Спаркса «Modern Russian Poetry: An Anthology with Verse Translations» (1966, анонимно) [10]; посевовском журнале «Грани» (1965, где были перепечатаны материалы «Синтаксиса») [11]; парижских журналах «Континент» (1979) [12] и «Эхо» (1979) [13]; 1-м томе изданной в США К. Кузьминским 9-томной «Антология новейшей русской поэзии У Голубой Лагуны» (1980) [14].

Что касается количества обнародованных в этот период стихов Ерёмкина 1950-х гг., то наиболее значительные их подборки вошли в американскую книгу поэта 1986 г. (26 текстов), а также в антологии «УВЕК» и «У Голубой Лагуны» (по 20 текстов в каждой, состав подборок различается).

При разборе домашнего архива поэта его вдовой был обнаружен и передан мне для научного описания самиздатский машинописный сборник его стихов [15], о существовании которого сам поэт не рассказывал. Ценность этой находки состоит уже в том, что это единственный персональный самиздатский сборник Ерёмкина, о котором известно в настоящее время.

Представим его состав: обложка сборника выполнена из коричневого коленкора, на титульном листе название — «Михаил Ерёмин. Стихотворения», год составления не указан. Сборник сшит из листов размера 15 (ширина) x 21 см. (высота), в нем 96 страниц, имеется авторская пагинация, номер страницы напечатан в правом верхнем углу. Стихи начинаются с 3-й страницы. Машинопись как двусторонняя, так и односторонняя. Сборник содержит 85 стихов, большинство текстов датированы, крайние даты: 1955–1974 гг. (включительно). В составе сборника — 53 стихотворения 1950-х годов. Оглавление отсутствует.

В отличие от названных выше книг поэта ([1], [3], [5]), а также его сборника 1998 года (начального из 7-книжья, изданного «Пушкинским фондом») [16], первым в машинописном сборнике (далее — *Еремин САМ*) идет не 8-стишие «Боковитые зерна премудрости...», а 16-ти строчное «Мягь листовенную прелость...» [15, с. 3]. Не только это стихотворение расходится по форме с каноном единой строфы в 8 строк, которому строго следовал М. Ерёмин, но и шесть других: «Почему крабы выпучены...» [15, с. 5] (12 строк), «Там костлявый костер пахнет окунем...» [15, с. 15–16] (24 строки), «По-за кряквой ходит селезень...» [15, с. 19] (12 строк), «ПАЛАЧ: Эй, ты, не трусь...» [15, с. 30] (13 строк), «БУДЕТ КУПЛЕНА НОВАЯ МЕБЕЛЬ» [15, с. 34–35] (35 строк). Стихотворение «Воздвигнутый в честь сотворения вселенной» [15, с. 71] состоит из 2 строф (6+2).

После 30-го текста («Будет куплена новая мебель...») и 49-го («Около колонн упавшие колени...» [15, с. 55]) — имеются разделительные пустые листы без нумерации. По всей видимости, выполняющие роль шмуцтитолов.

Общим эпиграфом из Ш. Бодлера «Природа — это храм, где смутные слова / Исходят от колонн одушевленных. / Блуждает человек меж символов зеленых — / Там зоркая трава и чуткая листва» объединены 11 стихотворений (б. д., 1966–1972 гг.): «Над садом скалы обожженной глины...», «Фонтаны с перерезанными глотками...», «Нестойкий плющ припал к цветам чугунным...», «x3+у3–Заху есть ничто...», «Вегетативной кровли самогласье...», «Градоугольно заоконье...», «Спящие параллельны шпалам...», «Ущелье — кошелек. Погасло солнце...», «Гелиоптер гостиницы высотной...», «Над сквером дом — букет вечерних окон...», «Вернуть Создателю дары...» [15, с. 75–86].

Эпиграф из А. Кантемира «Течет меж градом река быстрыми струями / В пространно тричисленны впадая устами / Море...» предваряет 8 стихотворений (1972–1974 гг.): «Дождем омыты уличные жабры...», «В городских садках сирени нерест...», «Подобный медной орхидее...», «От ливня отставшие капли бежали...», «Беглец есть храм, подобный храмам...», «Задуманная как белоснежная лента...», «Волны умаслены слоем стекла...», «Врастает ливень в плоть, а на ее испод...» [15, с. 88–96].

Сравнив состав текстов 1950-х гг. из сборника *Еремин САМ* с зарубежными и самиздатскими под-

борками стихов поэта рассматриваемого периода, его книгой 1986 г. [3], а также учтя тексты, процитированные в газете «Смена», отметим стихотворения, лидирующие по количеству публикаций: «Боковитые зерна премудрости...» (1957) — 7 (вкл. «Смену»), «Сохатый крест рогов как идола...» (1959) — 5, «Строитель первого в мире моста...» (1958) — 4, «Так горсть земли искали иудеи...» (1957) — 4, «Сшивает портниха на швейной машинке...» (1957) — 4, «Роскошно скошен луг...» (1957) — 4 (вкл. «Смену»), «Полночно светление бухты-барахты...» (1959) — 4, «Терлось тельце телка...» (1958) — 4, «Переплавил не в золото — в никель...» (1957) — 3, БУДЕТ КУПЛЕНА НОВАЯ МЕБЕЛЬ (1958) — 3, «По-за кряквой ходит селезень...» (1958) — 3, «Там, кумачем завесив небо комнат...» (1958) — 3, «Мальчиком заплечных дел времен французской революции...» (1959) — 3, «Яблоки, отображающие действительность...» (1959) — 3.

Любопытно, что в итоговое собрание стихотворений Ерёмина 2021 г. [1] вошли шесть стихотворений из *Еремин САМ*: «Боковитые зерна премудрости...», «Терлось тельце телка...», «Зверь барахтается бархатной пловчихой», «Забыв, что темь возможна и приятна...», «По-за кряквой ходит селезень...», «Сохатый крест рогов как идола...».

Ряд стихотворений сборника *Еремин САМ* в другие указанные нами подборки 1958–1986 гг. включены не были: «Ограда стойкая от бога...» (1958), «Воронье нервные кони...» (1958), «Пока жара жевала куриц...» (1958), «Чтоб овраги и камни росли...» (1958), «Сады жевали дождь как манну...» (1958), «Не оставляет пальцев отпечатки...» (1957), «Не веря в матерьяльность мира...» (1958), «Чтобы умельцам в помело не прятать помыслы...» (1958).

Некоторую дополнительную информацию, в том числе, текстологического характера, о ранних стихотворениях М. Ерёмина дает его переписка 1957–1958 гг. с поэтом старшего поколения «Филологической школы» М. М. Красильниковым [17], отбывавшим в то время наказание в исправительно-трудовом лагере после ареста на демонстрации 7 ноября 1956 г. за выкрикивание антисоветских лозунгов, а также архивная коллекция А. А. Александрова, содержащая собрание из более 100 текстов М. Ерёмина 1955–1981 гг. (далее — собрание А. А. Александрова) [18], из которых первые 85 текстов повторяют по своему составу и порядку машинописный сборник *Еремин САМ*. На полях листа с авторскими Примечаниями для будущего издателя, предворяющего это собрание, имеется карандашная приписка, из которой следует, что Примечания были составлены в 1968 г., когда последними листами в собрании были стихотворения 1966–1968 гг. «x3+у3–Заху есть ничто...» и «Вегетативной кровли самогласье...».

Относительно вероятного составителя самиздатского машинописного сборника М. Ерёмина выскажем предположение, что им мог быть поэт Владимир Эрль. В устной беседе (из которой опубликован фрагмент [2]), на мой вопрос, пересекался ли круг «Филологической школы» с поэтами Малой Садовой, Ерёмин ответил: «С Эрлем я познакомился значительно позже.

Они несколько моложе. Мы тогда серьезнее относились к разнице в возрасте. А когда возникло знакомство, взаимная симпатия безусловная возникла. Эрль делал первый экземпляр моих стихотворений, который я не публикую с тех далеких времен» [19].

Подробнее остановимся на нескольких примерах сопоставления текстов по разным источникам.

Стихотворение «Не веря в матерьяльность мира...» [15, с. 33] не входит ни в одну из известных нам подборок Ерёмкина 1958-х — 1986 г. Тем не менее, помимо машинописного сборника, имеется еще два его списка — рукописный (в письме к М. Красильникову от 6 марта 1958 г.) и машинописный (собрание А. Александрова — [18, с 35]). Во всех трех источниках текст стихотворения, за исключением некоторых особенностей синтаксиса и пунктуации, идентичен, он состоит из 8 строк и датирован 1958 годом. В машинописных списках текст оформлен в три предложения: 1-е объединяет в себе 4 строки начала: «Не веря в матерьяльность мира, / Закат взимал дары волхвов; Стояли по команде смирно / Ольхи и сполохи веков.»; 2-е — 5-ую и 6-ую строки («Дарами был закат загружен, / На грушу был похож и зелен.»); 3-е — две финальные строки («Дворами пробиралась стужа, / Газеты принося в постели.»). В рукописном варианте стихотворение состоит их 2-х предложений: 1-е включает в себя, как и в машинописных списках, строки 1–4; 2-е — строки 5–8. Выскажу предположение, что синтаксический уровень стиха, которому поэт придавал в зрелом творчестве исключительное значение, находится здесь еще в стадии разработки: 2-х частный вариант (из письма М. Красильникову), подчеркивающий композиционную симметрию, очевидно, предшествовал 3-х частному, деление в котором соответствует имамжам.

Стихотворение «Зверь барахтается бархатной пловчихой...» (1958) [15, с. 32] восьмистрочное, оно сопровождается посвящением «Ursus». Именно в таком виде этот текст был впервые опубликован в антологии «У Голубой Лагуны» [14, с. 214]. Ранний его вариант, о котором можно судить по недатированному авторскому машинописному списку, посланному Ерёмкиным М. Красильникову, был 12-ти строчным и не имел посвящения. В сборнике *Еремкин САМ* сняты первые 4 строки «Обрести малиновую спелость/ Пасть пытается медвежья. / Спелась жертвенная полость/ С лапой бережливо-вежливой». В книге «Стихотворения» 2021 г. [1] воспроизведен этот восьмистрочный вариант с заменой последнего слова 8-й строки с «жалости» на «жалостливости» («В нём проснётся жадный коробейник, / Карабин лишая жалостливости»); посвящение не сохранено.

Интересен пример авторской правки 8-строчной миниатюры «У дынь, как у донных рыб...». При первой публикации в антологии К. Кузьминского начальные строки имели следующий вид:

*У дынь, как у донных рыб,
Удачный цвет, удлиненная форма.
Омывающий дыни арык
Горной влагой поит корни.* [14, с. 214]

В сборнике *Еремкин САМ* 3-я строка отличается: определение «Омывающий дыни...» [арык] заменено на «С Крыши Мира стекая...»:

*У дынь, как у донных рыб,
Удачный цвет, удлиненная форма.
С Крыши Мира стекая, арык
Горной влагой поит их корни.* [15, с. 22]

Благодаря такой замене фокус изображения смещается. В 1-м варианте строки 3–4 продолжали развитие *имажа дыни*, заданного в 1–2 строках; во 2-м варианте 3-я строка вводит *следующий имаж* — горного арыка, при этом угол зрения меняется с детализации художественного пространства на его символизацию («Крыша Мира»). Процесс работы поэта над этим текстом зафиксирован в авторизованном списке из собрания А. Александрова, соответствующая правка здесь произведена черной ручкой.

С точки зрения истории изменения текста при публикации особого внимания заслуживает стихотворение «Там радуги крыло гордится опереньем...» (1958). В сборнике *Еремкин САМ* оно представляет собой 8-стишие без эпиграфа:

*Там радуги крыло гордится опереньем,
Там, в царстве доадамовой смекалки,
Кентавры негодуют по-оленьи,
В соперника втыкая томагавки,
Там тени навших пашут на ресницах,
Там пряжа, брошки, роскошь для весны,
Там неумевшего креститься
Возможность бога осенит.* [15, с. 51]

В письме к М. Красильникову этот же текст сопровождается эпиграфом, оформленным в скобках: «(Из христианского состишья)». Проясняет первоначальный авторский замысел машинописный список этого текста из собрания А. Александрова, имеющий эпиграф: «РАЙ». В 1980-е годы стихотворение было значительно переработано автором или редактором. В подготовленном Л. Лосевым американском сборнике М. Ерёмкина 1986 г. оно преобразовано в четверостишие:

*Там тени навших пашут на ресницах,
Там, в царстве доадамовой смекалки,
Кентавры негодуют по-оленьи,
В соперников втыкая томагавки.* [3, с. 23]

Сохраненные строки оригинала соединены в следующем порядке: 5, 2, 3, 4. Слово «соперника» в последней строке поставлено во мн. ч. — «соперников». В 2000-е годы этот 4-х строчный вариант был републикован, с обратной заменой на ед. ч. «соперника» [20], [21].

Восьмистишие «Там, кумачем завесив небо комнат...» (впервые напечатанное анонимно в [10]) в машинописном сборнике *Еремкин САМ* имеет эпиграф «АД» [15, с. 29]. В антологии «У Голубой Лагуны»



Рис. 1. Афиша домашней выставки Михаила Ерёмина

эпиграф оформлен как инициалы имени: «А. Д.» [14, с. 214]. В составе издания «Эрмитаж» стихотворение трансформировано аналогично стихотворению «Там радуги крыло» в 4-стишие без эпиграфа («Там, кумачом завесив небо комнат, / Перистый вепрь выпрыгивает в дым; / Нагие ноги ноют в катакомбах, / Перебираемые, как лады.» [3, с. 23] и размещено с ним на одной странице. Сокращению подверглись 5–8 строки:

*Там загнивающие укрепления
В коренья превращаются в печи;
Там те, что, убоившись погребенья,
Багряный погреб предпочли.* [15, с. 29]

Образный ряд топосов Рая и Ада («вепрь» — «дым» — «печь» — «багряный погреб»), акцентированный цветовой символикой («радуги крыло» — «кумач», «багряный погреб»), вводит противопоставление, характерное для клюевской традиции (природной благодати — советского безбожия) и аллюзии одновременно к нескольким текстам Серебряного века.

Интермедийный аспект исследования творчества М. Ерёмина 1950-х гг. подразумевает рассмотрение возможной взаимосвязи визуальной стороны его поэтических образов и его опытов тех же лет в графике. В семейном архиве поэта сохранились материалы, относящиеся к его домашней выставке декабря 1957 г., проходившей в квартире актрисы Ленинградского государственного академического театра драмы им. А. С. Пушкина О. Я. Лебзак (Ил. 1). Черно-белые любительские фотографии рисунков М. Ерёмина дают возможность хотя бы приблизительно представить графическую манеру поэта, а книга отзывов посетителей — тип названий его работ. Рисунки М. Ерёмина отличает контурность линий, орнаментальность, использование техники силуэта, отсутствие прорисовки фона, и в то же время сюжетность (Ил. 2, Ил. 3). Среди названий имеются публицистические («Ловля рыбы японцами в Советских территориальных водах»), смеховые, построенные на парадоксе («Рыжий негр»), абстрактные («Христианство»).

Позволю себе высказать предварительные наблюдения: образный ряд поэзии и графики этих

лет не связаны друг с другом напрямую, однако эмблематичность и театральная условность в разработке сюжета, характерные для некоторых рисунков (например, рисунок тореадора, делающего выпад с табуретом в руке — Ил. 4) соотносятся с использованием элементов драматизации и символизации в поэзии («ПАЛАЧ: «ПАЛАЧ: Эй, ты, не трусь...»). Совмещение в одном рисунке нескольких изображений на определенную тему (Ил. 5 — «птицы») находится в русле специфической работы Ерёмина над стихом в форме записей на самодельных карточках, сделанных из подручных материалов [22], в том числе, составление списков слов одного семантического поля.

Тематически выделяется группа рисунков, изображающих движение (серии «рок-н-ролл», «гимнастика»). Взгляд поэта сфокусирован на моменте соединения фигур и эффекте нетривиального ракурса. В серии «рок-н-ролл» имитируется прием подвижной кинокамеры: взгляд сверху на танцующую рок-н-ролл пару в момент поддержки танцором партнерши. На одном из рисунков очертания танцовщицы складываются в образ летящей чайки (Ил. 3), на другом — танец предстает в виде конгломерата-звезды (Ил. 6). На рисунке «гимнастика» (рис. 2) даны силуэты фигур тренера и двух сидящих на полу гимнасток, выполняющих упражнение; в их синхронной позе (положение головы, наклон тела) и жестах рук, визуально образующих одну линию, — прочитывается сходство с элементами прописи персидского языка, который поэт тогда самостоятельно осваивал.

В поэзии М. Ерёмина 1950-х мотив соединения также присутствует. В 8-стишии «Сшивает портниха на швейной машинке...», написанном в год проведения домашней выставки, этот мотив является центральным. Стихотворение построено на сравнениях, благодаря которым происходит «переключение» модусов. Особенность сравнения в первых двух строках («Сшивает портниха на швейной машинке, / Подобно дождю, голубое с зеленым...») состоит в том, что конституирующим свойством «сшивать» наделяется не портниха, а дождь, тем самым производится семантический свиг: занятие портнихи переводится в мифологический план. Строка 3 возвращает фактографичность, конкретизируя локус и точку зрения наблюдателя: взгляд из комнаты в окно («Дождю, который окном изломан...»), но завершающее это предложение сравнение в 4-й строке «Как лодкою камышинки...» вновь переключает модус, отсылая к пейзажу в китайской живописи.

В заключении, приведем хронологический порядок известных нам подборок стихов М. Ерёмина в «самиздате» и «тамиздате»: «Синтаксис» (1960) [6], «Антология советской патологии» (1964) [7], «Грани» (1965) [11], «Modern Russian Poetry» (1968) [10], проект сборника 1968 г. (собрание А. Александрова) [18], машинописный сборник *Еремин Сам* (1974) [15], «УВЕК» (1977) [8], «Континент» (1979) [12], «Эхо» (1979) [13], «У Голубой Лагуны» (1980) [14], «Острова» (1982) [9], американская книга «Стихотворения» (1986) [3].



Рис. 2



Рис. 3

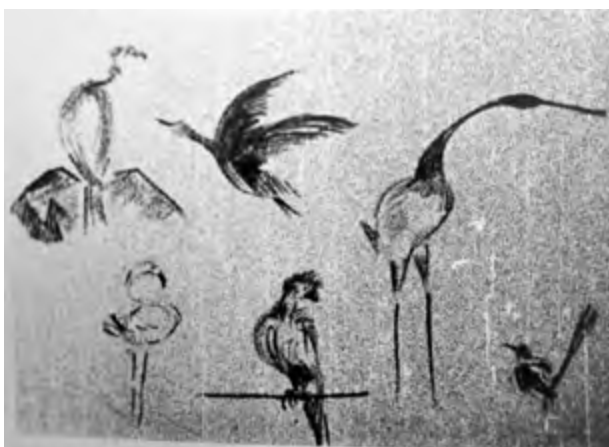


Рис. 5



Рис. 4



Рис. 6



Рис. 7. Михаил Ерёмин.

Рис. 2–6. Михаил Ерёмин. Графические работы с домашней выставки 1957 г. (фотографии из семейного архива Ерёминых)

Список литературы

1. Ерёмин М. Стихотворения. М.: Новое литературное обозрение, 2021. 464 с.
2. Ерёмин М. Автобиография; Стихи // Лица петербургской поэзии: 1950–90-е. Автобиографии. Авторское чтение. СПб.: Искусство России, 2011. С. 74–77.
3. Ерёмин М. Стихотворения. Tenafly. N. Y.: Эрмитаж. 1986. 160 с.
4. Кузнецов В. «Боковитые зёрна премудрости» // Смена. 1958. 27 мая. № 122 (9857). С. 3.
5. Ерёмин М. Стихотворения. М.: Б. и., 1991. 160 с.
6. Ерёмин М. Стихи // Синтаксис. Самиздат, машинопись. 1960. № 3.
7. Ерёмин М. Стихи // Антология советской патологии. Самиздат, машинопись. / Сост. К. Кузьминский, Б. Тайгин. 1964.
8. Ерёмин М. Стихи // «Филологическая школа». Тексты. Воспоминания. Библиография. М.: Летний сад, 2006. С. 37–52.
9. Ерёмин М. Стихи // Острова: Антология ленинградской неофициальной поэзии. / Сост. А. Антипов, Ю. Колкер, С. Нестерова, Э. Шнейдерман. Самиздат, машинопись. Л., 1982.
10. <Anonymous poet> Крематорий // Modern Russian Poetry: An Anthology with Verse Translations / Ed. by VI. Markov and M. Sparks. London: MACGIBBON & KEE, 1966. P. 820.
11. Ерёмин М. Стихи // Грани. Frankfurt/ Main. 1965. № 58. С. 175–177.
12. Ерёмин М. Стихи разных лет // Континент. Париж, 1979. № 21. С. 34–37.
13. Ерёмин М. Из старых и новых стихов // Эхо. Париж. 1979. № 2/3. С. 4–9.
14. Ерёмин М. Стихи // Антология новейшей русской поэзии. У Голубой Лагуны: В 5 т. / Сост. К. К. Кузьминский и Г. Л. Ковалев. Oriental Research Partners (Newtonville, Mass.). Т. 1. 1980. С. 209–221.
15. Ерёмин М. Стихотворения. // Домашний архив М. Ерёмина. Самиздат, машинопись
16. Ерёмин М. Стихотворения. СПб.: Пушкинский фонд, 1998. 80 с.
17. Hoover Institution Archives. Mikhail Mikhailovich Krasil'nikov Collection.
18. Ерёмин М. Стихотворения: 1958–1981. Машинопись с правкой // ЦГАЛИ, ф. 678, оп. 1, № 77.
19. Беседа Ю. М. Валиевой с М. Ф. Ерёмным. Аудиозапись 2010 г.
20. Ерёмин М. [Стихи] // Дети Ра. 2009. № 3 (53). URL: <http://reading-hall.ru/contents.php?id=22> (дата обращения 7 июля 2023).
21. Ерёмин М. Стихи разных лет // Зинзивер. 2008. № 1. URL: <http://1reading-hall.ru/publication.php?id=2> (дата обращения 7 июля 2023).
22. «Вы меня ни с кем не перепутаете, у меня в руке трость». Интервью Ю. Валиевой с И. Д. Смирновой // Ex Libris. 2023. 5 июля. URL: http://www.ng.ru/ng_exlibris/2023-07-05/10_1181_smirnova.html (дата обращения 7 июля 2023).

Ю. М. Valieva

St Petersburg University

199034 Russia, St. Petersburg, Universitetskaya Embankment, 7–9

THE POETRY AND GRAPHICS OF MIKHAIL EREMIN IN THE 1950s: THE ASPECTS OF SOURCE AND TEXTUAL AND INTERMEDIAL STUDY

The article discusses the source, textual and intermedial study problematic of the works of the outstanding St. Petersburg poet Mikhail Fedorovich Eremin. Eremin was a member of the Leningrad literary underground group «Philological School». The article contains a critical review of M. Eremin's early poetry published both abroad and in samizdat. The analysis is based on the material from the poet's home archive and considers a previously unknown typewritten collection of the poet. Textual and comparative analysis of the poems from the 1950-s highlights the unique features of how the poet worked with the texts. The article also offers preliminary observations on the nature of the relationship between the poetry of M. Eremin and his graphics from the 1950-s. In conclusion, the article presents a chronological list of the most important sources of M. Eremin's early poetry (1960–1986).

Key words: Mikhail Eremin, «Philological School», poetry, graphics, samizdat, literary and artistic neo-avant-garde, 1950-s, Russian literature of the XX th century, textual study, source study, intermediality.

References

1. Eryomin M. *Stihotvoreniya* [Poems]. Moscow, Novoe literaturnoe obozrenie Publ., 2021. 464 p. (in Rus.).
2. Eryomin M. [Avtobiografiya; Stihy — Autobiography; Poems]. // *Lica peterburgskoj poezii: 1950–90-e. Avtobiografii. Avtorskoe chtenie* [Faces of Saint-Petersburg Poetry: 1950–1990-s, Autobiography; Poets' Voices]. St. Petersburg, Iskusstvo Rossii Publ., 2011, pp. 74–77 (in Rus.).
3. Eryomin M. *Stihotvoreniya* [Poems]. Tenafly. N. Y.: Ermitazh Publ., 1986. 160 p. (in Rus.).
4. Kuznecov V. «Bokovitye zyorna premudrosti» [«The seeds of Wisdom»]. // *Smena*. 1958. 27 May. № 122 (9857), 3 p. (in Rus.).
5. Eryomin M. *Stihotvoreniya* [Poems]. Moscow, Bez izdatel'stva, 1991. 160 p. (in Rus.).
6. Eryomin M. *Stihy* [Poems]. // *Sintaksis* [Syntax]. Samizdat, mashinopis', 1960, no. 3 (in Rus.).
7. Eryomin M. *Stihy* [Poems]. // *Antologiya sovetsoj patologii* [An Anthology of Soviet Pathology]. Samizdat, mashinopis' / Sost. Cost. K. Kuz'minskij, B. Tajgin. 1964. (in Rus.).
8. Eryomin M. *Stihy* [Poems]. // «*Filologicheskaya shkola*». *Teksty. Vospominaniya. Bibliografiya* [Philological school. Texts. Memories. Bibliography]. Moscow. Letnij sad Publ. 2006, pp. 37–52. (in Rus.).
9. Eryomin M. *Stihy* [Poems]. // *Ostrova: Antologiya leningradsoj neoficial'noj poezii* [Islands: An Anthology of Leningrad unofficial poetry]. Samizdat, mashinopis'. / Sost. A. Antipov, Yu. Kolker, S. Nesterova, E. Shnejderman. Leningrad, 1982. (in Rus.).

10. <Anonymous poet> Krematorij [Crematorium]. // *Modern Russian Poetry: An Anthology with Verse Translations* / Ed. by Vl. Markov and M. Sparks. London, MACGIBBON & KEE Publ. 1966, p. 820. (in Rus. and Eng.).
11. Eryomin M. Stihy [Poems]. *Grani*. Frankfurt/ Main, no. 58, 1965, pp. 175–177. (in Rus.).
12. Eryomin M. Stihy raznyh let [Poems written in different years]. // *Kontinent* [Continent]. Parizh, no. 21, 1979, pp. 34–37. (in Rus.).
13. Eryomin M. Iz staryh i novyh stihov [From old and new poems]. // *Ekho* [Echo]. Parizh. no. 2/3. 1979, pp. 4–9. (in Rus.).
14. Eryomin M. Stihy [Poems]. // *Antologiya novejshej russkoj poezii. U Goluboj Laguny; v 5 t.* [The Blue Lagoon Anthology of Modern Russian Poetry: in 5 vol.] / Sost. K. K. Kuz'minskij i G. L. Kovalev. Oriental Research Partners Publ. (Newtonville, Mass.). Vol. 1. 1980, pp. 209–221. (in Rus.).
15. Eryomin M. *Stihotvoreniya* [Poems]. Samizdat, mashinopis'. Domashnij arhiv M. Eryomina. (in Rus.).
16. Eryomin M. *Stihotvoreniya* [Poems]. St. Peterburg, Pushkinskij fond Publ., 1998. 80 p. (in Rus.).
17. Hoover Institution Archives. Mikhail Mikhailovich Krasil'nikov Collection.
18. Eryomin M. *Stihotvoreniya* [Poems]: 1958–1981. Samizdat, mashinopis'. (in Rus.). CGALI, f. 678, op. 1. p. 77.
19. Valieva Yu. *Beseda s M. F. Eryominym* [An Interview with M. F. Eryomin]. *Zapis' 2010 goda*. 2010. (in Rus.).
20. Eryomin M. Stihy [Poems]. // *Deti Ra* [Children of the Ra], 2009, no. 3 (53). (in Rus.). URL: [http:// reading-hall.ru/ contents. php?id=22](http://reading-hall.ru/contents.php?id=22) (date accessed: 7 July 2023).
21. Eryomin M. Stihy raznyh let [Poems of different years]. // *Zinziver*. 2008, no. 1 (9). (in Rus.). URL: [http://1 read- ing-hall.ru/publication. php?id=2](http://1 reading-hall.ru/publication. php?id=2) (date accessed: 7 July 2023).
22. Valieva Yu. «Vy menya ni s kem ne pereputaete, u menya v ruke trost'». Interv'yu s I. D. Smirnovoj [«You will not take me for anybody else». An Interview with I. Smirnova]. // *Ex Libris*. 2023, 5 July. (in Rus.). URL: [http:// www. ng.ru/ng_exlibris/2023-07-05/10_1181_smirnova. html](http://www. ng.ru/ng_exlibris/2023-07-05/10_1181_smirnova. html) (date accessed: 7 July 2023).

ВИЗУАЛЬНЫЕ ПРИЕМЫ СОВРЕМЕННОЙ ПОЭЗИИ: ПАМЯТИ ДМИТРИЯ БАБЕНКО

© Ю. Л. Гик, 2023

В статье дается определение визуальной поэзии как синкретичного явления, находящегося между литературой и визуальными искусствами, прежде всего, графикой. Представлены визуальные поэмы следующих видов: концептуализм; семиотические игры; сюрреализм; конкретная поэзия. В качестве материалов для исследования используются произведения российского визуального поэта Дмитрия Бабенко, взятые из личного архива. Методами исследования являются композиционный анализ и семиотический метод интерпретации визуальных поэм. Анализ поликодового текста визуальной поэзии позволяет рассмотреть функционирование языка, его эксплуатацию в единстве взаимодействия различных семиотических систем. Этим определяется актуальность исследования. Научная новизна исследования заключается в развитии типологии визуальной поэзии на материале современного автора.

Ключевые слова: визуальная поэзия, книга художника, концептуализм, мэйл-арт, Дмитрий Бабенко.

Визуальная поэзия — это синкретичное явление, находящееся между литературой и визуальными искусствами, прежде всего, графикой. Этот древний культурный феномен — фигурные поэмы, т. е. стихи, самой формой текста образующие определенную фигуру, — можно найти в различное время, начиная с античности. Периоды расцвета визуальной поэзии наблюдались в эпоху барокко и классического авангарда. Однако настоящее развитие и массовый характер визуальная поэзия получила во второй половине XX века с появлением т. н. «конкретной поэзии». Более подробную историю визуальной поэзии можно найти в [1]. Разного рода типологии визуальной поэзии говорят о том, что явление это имеет давнюю историю и различные современные интерпретации [1]; [2]. Отношение визуальной поэзии к креолизованному тексту тоже проблематизировано и неоднократно исследовано [3]; [4].

Дмитрий Бабенко (1970–2022) — художник и визуальный поэт, живший и работавший в Краснодаре. На старших курсах Кубанского государственного университета (факультет архитектуры и дизайна) Бабенко заинтересовался современным искусством. С середины 1990-х стал участвовать в международных выставках, прежде всего связанных с сетью мэйл-арта. Начиная с калининградской выставки «Перфо-рацио Канта» (1994), художник принял участие в сотнях выставок по всему миру; его персональные выставки и кураторские проекты прошли в Милане, Нижнем Новгороде и родном Краснодаре. В сферу интересов художника входили, помимо мэйл-арта, визуальная поэзия, бук-арт и современные виды графики. В этих областях, как и в мэйл-арте, Бабенко являлся в России одним из неформальных лидеров. В 2022 году Бабенко ушел из жизни, до последних дней он продолжал работать.

Визуальная поэзия — одна из любимых разновидностей поэзии этого художника и поэта. Он работал в разных ее видах, используя разнообразные поэтиче-

ские приемы. Приведем наиболее интересные поэмы Бабенко и проанализируем их.

Концептуализм

Концептуализм — это часть современной культуры, куда входят как литературные практики, так и другие направления современного искусства. В произведениях изобразительного искусства этого направления ведущую роль играет именно идея (концепт), а не визуальная форма [5]. Концептуализм на Западе появился в 1960-е годы, в России развивается с 1970-х. Наиболее известна в России московская школа концептуализма, куда входили А. Монастырский, Д. Пригов, Л. Рубинштейн и др. Творчество многих концептуалистов интермедиадно. Многие известные концептуалисты — такие, как, например, Пригов, — были и известными художниками, и поэтами. Концептуалисты-художники особое внимание уделяли тексту. Часто на своих выставках они показывали текстовые плакаты, фрагменты дневников с описанием разнообразных арт-акций и т. п. Московские концептуалисты в своих произведениях деконструировали бюрократический язык советской эпохи. Такое использование текста можно считать отдельным поэтическим приемом.

На одной из открыток Бабенко (ил. 1) основу композиции составляет надпись «ГДЕСНЕГ?». Текст набран крупным плакатным шрифтом красного цвета. Цвет привлекает внимание в первую очередь парадоксальностью своей семантики, ведь снег обычно белый. По форме подачи надписи читатель ждет какого-то предупреждения или сообщения о важном событии. Но получает незначимую авторскую сентенцию — жалобу на отсутствие снега. Дело в том, что зимой 2015 года в Краснодаре, действительно, было мало снега. Художник иронизирует над визуальными шаблонами восприятия читателя-зрителя. Похожие текстовые надписи применял в своих произведениях известный российский художник-концептуалист Эрик Булатов.

Дополнительный смысл высказыванию придает наличие грубой грамматической ошибки — отсутствие пробела между двумя словами. Такие «ошибки» характерны для стиля футуристов-заумников, например, Ильи Зданевича. Этот стиль был перенят также современными блогерами для общения в интернет-чатах. Бабенко переносит этот вид коммуникации в свою открытку, пытаясь «осовременить» сам концептуализм.

Текст мешает прочитать снежинка абсурдно черного, несуществующего в природе цвета. Волнистыми линиями художник, скорее всего, показывает знак почтового «гашения» — подобно тому, как «гасят» марки на конвертах. Снежинка выполняет роль своеобразного штампа, которым не только загоразивается изображение, но и легитимизируется сама открытка в качестве определенного документа. Восприятие художественного произведения как документа — один из любимых приемов концептуалистов.

Другим примером концептуального произведения является открытка, приведенная на ил. 2. Центральное место здесь занимает качающийся на стилизованных волнах штамп с портретом В. И. Ленина. Рядом с ним поставлен настоящий почтовый штамп, поскольку объект является реальной открыткой, отправленной по почте. Работник почты невольно оказывается включенным в игру художника. Такие добавления характерны для мэйл-арта, где почтовые клерки становятся «соучастниками» художественной композиции [6]. Место реального штампа случайно и никак не зависит от воли автора — подобные игры со случайностью были характерны для сюрреалистов. Непосредственно использование штампов для создания художественных произведений присуще концептуалистам. Штамп Бабенко имеет надпись «Судовая библиотека канонерской лодки “Ваня-коммунист”», что объясняет появление изображения Ленина. Надпись играет смыслами: «Библиотека» противопоставляется «канонерской лодке», «Ваня» (не Иван!) — «коммунисту». Художник часто применял подобные контрасты. «Ваня-коммунист» — это неформальное название реального боевого судна, участвовавшего при штурме Казани в 1918 году (настоящее имя судна — «Ваня»).

Штамп Бабенко является одним из серии штампов воображаемых библиотек, придуманных художником. В их число входит «Библиотека Ойкумены», «Библиотека апокрифов», «Библиотека общества анонимных псевдонимоголиков» (также с изображением В. И. Ленина), «Национальная библиотека Дадагомеи» (Дадагомея — воображаемая страна автора статьи) и др. Искусство резиновых штампов является одним из жанров современного искусства, пересекающегося с мэйл-артом, и штампы Бабенко являются вкладом в развитие этого жанра. Штампы, выполненные в смешанной технике, Дмитрий использует в переписке. Оттиски штампов, иногда увеличенные, художник демонстрировал на выставках в качестве отдельных произведений — например, на выставке «Апрельские Макси Мины» (Галерея XXI века, Москва, 2019). Также художник на культурных мероприятиях предоставлял свои штампы зрителям, чтобы они сделали собствен-



Ил. 1. Открытка «ГДЕСНЕГ?». 2015.



Ил. 2. Открытка «Судовая библиотека канонерской лодки “Ваня-коммунист”». 2021.

ный интересный арт-объект или рисунок (особенно эту возможность ценили дети). Бабенко рассказывал об искусстве резиновых штампов и о проекте воображаемых библиотек на своих многочисленных лекциях и мастер-классах.

Семиотические игры

На ил. 3 представлена сложная графическая композиция. Сверху и снизу мы видим рукописный заумный текст: «Снегиф, кабі авгив мывгавив» и т. п. В середине представлены символы — по-разному заполненные окружности, напоминающие отдельные фазы луны. Большинству этих символов присвоены заумные слова из верхнего или нижнего списков. Слева и справа написаны загадочные буквы и цифры, возможно, являющиеся ключами этого шифра. Но вряд ли есть необходимость что-либо разгадывать. Художник, скорее, иронизирует и над астрономическими символами, и над заумным текстом. Бабенко ставит эксперимент, проверяя именно графические возможности как астрономии, так и зауми с шифрами.

Приведенный разворот является частью книги «Астрономия» с похожими разворотами. У книги Бабенко есть аналог — известная книга Ильязда «Максимилиана, или Незаконное занятие Астрономией» (1964) с иллюстрациями Макса Эрнста [7]. Ильязд использует в этой книге необычное расположение текста: вертикальное и даже диагональное, что роднит его с калли-



Ил. 3. Разворот из книги «Астрономия». 2015.

граммами Аполлинера. Эрнст же, помимо характерной абстрактной графики, использует в качестве «текста» напоминающие иероглифы графемы на специально изобретенном для этой книги языке. Книга посвящена Вильгельму Темпелю, астроному-самоучке XIX века. Он изучал астероиды, один из которых был им назван «Максимилиана» в честь короля Баварии — отсюда и название книги. Открытия Темпеля не признавались ученым сообществом его времени, и Ильязд с Эрнстом захотели исправить репутацию астронома.

Книга «Максимилиана» была показана на знаменитой выставке «Ильязд. XX век Ильи Зданевича» в ГМИИ им. А. С. Пушкина, открывшейся в декабре 2015 года. Примечательно, что Бабенко сделал свою книгу «Астрономия» раньше, а потому, скорее всего, не знал об экспериментах «Максимилианы», хотя уровень радикальности экспериментов Бабенко и графические приемы сопоставимы с уровнем и приемами Темпеля.

Сюрреализм

На ил. 4 представлена загадочная открытка. По художественному стилю это сюрреализм — продолжение традиции бельгийского художника Рене Магритта. Колесо, возможно, являет собой образ буквы «О», и наличие оттиска печати с текстовой составляющей позволяют отнести произведение к визуальной поэзии. На открытке изображен портрет радикального анархиста-революционера С. Г. Нечаева (1847–1882), автора «Катехизиса революционера». Элегантный костюм, шейный платок с бантом подчеркивают принадлежность к прошлому, к собирательному образу XIX века. Колесо от современного автомобиля контрастирует с антикварной одеждой. Художник отстраняется от XIX века и показывает свое отношение к революционеру. Колесо изнутри покое — Бабенко специально оставляет такой ракурс, чтобы показать буквально «пустоголовость» анархиста. В обществе Нечаева царил строжайшая дисциплина. Нечаев писал, что «у революционера нет ни своих интересов, ни дел, ни чувств, ни привязанностей, ни собственности, ни имени. Он

отказался от мирской науки, предоставляя её будущим поколениям. Он знает... только науку разрушения» [8]. Бабенко с помощью колеса показывает целеустремленность Нечаева, готовность раздавить любого, стоящего на его пути. Свое отношение к террористу художник усиливает оттиском штампа «Библиотеки апокрифов» с портретом сомневающейся женщины. Бабенко выражает сомнение в эффективности методов Нечаева, а пугающий образ служит предупреждением зрителям.

«Конкретная поэзия»

На ил. 5 мы видим открытку, посвященную японскому художнику Шозо Шимамото. Шимамото был членом известной японской группы «Гутай», чьи идеи в живописи были усвоены в середине прошлого века американскими абстрактными экспрессионистами, например, Джексоном Поллоком. Шимамото был лидером «живописи действия» (action painting — англ.). В рамках этого направления современного искусства живопись соединяется с перформансом. Шимамото «рисовал» на полу, швыряя на плоскости кульки с краской, или «раскрашивал» белый автомобиль, скидывая на него с помощью подъемного крана «бомбу» с краской.

Менее известна деятельность Шимамото в мэйл-арте, где его считают одним из отцов-основателей жанра [6]. В 1990-е годы художник с командой учеников объездил весь мир с разнообразной культурной программой. Ее гвоздем был обычно перформанс «Нарисуйте на голове художника». Шимамото подставлял свою лысую голову под кисти местных художников. Голова Шимамото стала одним из символов мэйл-арта. Внутри этого движения возникла мода на игру с этой головой — возникло множество международных проектов, где художники просили своих коллег по цеху изобразить что-либо на авторских открытках и марках с головой Шимамото. Бабенко продолжает эту традицию, играя с силуэтом Шимамото и вводя буквы, а также характерные для своего творчества знаки: символы гашения и звезду. Получившуюся композицию можно рассматривать как современную «конкретную



Ил. 4. Открытка «Нечаев». 2014.



Ил. 5. Открытка «Посвящение Шозо Шимамото». 2014.

поэзию», удовлетворяющую ее критериям абстрактности и уникальности визуальной композиции [1].

На примере творчества Дмитрия Бабенко мы показали богатство приемов современной визуальной поэзии: использование палитры концептуализма, сюрреализма и «конкретной поэзии». Визуальные поэты имеют большой набор инструментов для создания своих произведений и разнообразных экспериментов, благодаря интермедиальной природе явления.

Список литературы

1. Гик Ю. Л. Визуальная поэзия. Теория и практика // Черновик. № 19. 2004. С. 43–50.
2. Гик Ю. Л. Документация к выставке визуальной поэзии // Черновик. № 21. 2006. С. 46–58.
3. Гик А. В. Взаимодействие визуальной поэзии и креолизованного текста в современной культуре // Язык, коммуникация и социальная среда: Language, Communication

and Social Environment. Вып. 20. Воронеж: Издательский дом ВГУ, 2022. С. 48–57

4. Гик А. В. Визуальная поэзия как креолизованный текст (дидактический потенциал) // Сборник научных трудов X Юбилейной международной научно-практической конференции «Учитель. Ученик. Учебник. 19–20 ноября 2021 г.» / научн. ред. Г. Г. Молчанова. М.: «КДУ», «Университетская книга», 2022. С. 155–161.
5. Флинт Г. Концептуальное искусство: эссе. URL: http://contemporary-artists.ru/henry_flynt_concept_art.html (дата обращения: 25.04.2023)
6. Гик Ю. Л. Золушка современного искусства (введение в мэйл арт) // Новое литературное обозрение. 1999. № 39. С. 293–314.
7. L'art de voir de Guillaume Tempel [Искусство наблюдения Вильгельма Темпеля]. Paris: Le Degre Quarante et Un, 1964. 44 с.
8. Нечаев С. Г. Катехизис революционера. URL: <http://www.hist.msu.ru/ER/Etext/nechaev.htm> (дата обращения: 18.06.2023)

Yu. L. Gik

Independent Researcher, Russia, Moscow

VISUAL TECHNIQUES OF MODERN POETRY: IN MEMORY OF DMITRY BABENKO

The article defines visual poetry as a syncretic phenomenon between literature and visual arts, primarily graphics. Visual poems of the following types are presented: conceptualism; semiotic games; surrealism; concrete poetry. The works by the Russian visual poet Dmitry Babenko, taken from the personal archive, are used as materials for the study. The research methods are compositional analysis and the semiotic method of interpreting visual poems. The analysis of the polycode text of visual poetry allows us to consider the functioning of the language, its exploitation in the unity of the interaction of various semiotic systems. This determines the relevance of the study. The scientific novelty of the study lies in the development of a typology of visual poetry based on the material of an actual author.

Keywords: visual poetry, book art, conceptualism, mail art, Dmitry Babenko.

References

1. Gik Yu. L. Vizual'naya poeziya. Teoriya i praktika [Visual poetry. Theory and practice]. // *Chernovik* [Draft]. No. 19. 2004. pp. 43–50 (in Rus.).
2. Gik Yu. L. Dokumentatsiya k vystavke vizual'noy poezii [Documentation for the exhibition of visual poetry]. // *Chernovik* [Draft]. no. 21. 2006. pp. 46–58 (in Rus.).
3. Gik A. V. Vzaimodeystviye vizual'noy poezii i kreolizovannogo teksta v sovremennoy kul'ture [The interaction of visual poetry and creolized text in contemporary culture]. // *Yazyk, kommunikatsiya i sotsial'naya sreda* [Language, communication and social environment]. Issue 20. Voronezh. Izdatel'skiy dom VGU Publ., 2022. pp. 48–57 (in Rus.).
4. Gik A. V. Vizual'naya poeziya kak kreolizovannyi tekst (didakticheskiy potentsial) [Visual poetry as a creolized text (didactic potential)]. *Sbornik nauchnykh trudov X Yubileynoy mezhdunarodnoy nauchno-prakticheskoy konferentsii «Uchitel'. Uchenik. Uchebnik. 19–20 noyabrya 2021g.»* [Collection of scientific papers of the X Anniversary International Scientific and Practical Conference «Teacher. Student. Textbook. November 19–20, 2021»]. By ed. G. G. Molchanova. Moscow. «KDU», «Universitetskaya kniga», 2022. pp. 155–161 (in Rus.).
5. Flynt H. *Kontseptual'noye iskusstvo: esse* [Conceptual Art: An Essay]. URL: http://contemporary-artists.ru/henry_flynt_concept_art.html (date accessed: 25.04.2023) (in Rus.).
6. Gik Yu. L. *Zolushka sovremennogo iskusstva (vvedeniye v meyl art)* [Cinderella of Contemporary Art (Introduction to Mail Art)]. // *Novoye literaturnoye obozreniye* [New Literary Review]. No. 39. 1999. pp. 293–314 (in Rus.).
7. *L'art de voir de Guillaume Tempel*. Paris. Le Degre Quarante et Un, 1964. 44 p.
8. Nechaev S. G. *Katehizis revoljucionera* [Catechism of the Revolutionary]. URL: <http://www.hist.msu.ru/ER/etext/nechaev.htm> (date accessed: 18.06.2023) (in Rus.).

УДК 821.161.1

DOI 10.46418/2079-8202_2023_2_20

К. Э. Шноль

Северо-Западный государственный медицинский университет им. И. И. Мечникова
195067 РФ, Санкт-Петербург, Пискаревский пр., 47**ВЕРБАЛЬНЫЕ И ВИЗУАЛЬНЫЕ РЕПРЕЗЕНТАЦИИ ПОЭТОВ XVIII ВЕКА:
ИЗДАТЕЛЬСКИЙ ОПЫТ И ИССЛЕДОВАТЕЛЬСКИЕ
СТРАТЕГИИ МАКСИМА АМЕЛИНА¹**

© К. Э. Шноль, 2023

Статья обращается к вопросу связи творчества М. А. Амелина и русского XVIII века через призму его издательской деятельности. Исследование проводится на материале сборников произведений авторов XVIII века, подготовленных М. А. Амелиным. Научная новизна исследования заключается в комплексном подходе к изучению переиздаваемого М. А. Амелиным наследия XVIII века и выявлению его связи с творчеством поэта. При этом рассматриваются специфические вербальные и визуальные особенности выпущенных поэтом книг и проводится сопоставление его статей с существующими современными работами на ту же тему. Делается попытка выявить причины и принципы выбора авторов и произведений XVIII века и охарактеризовать представление М. А. Амелина о русском XVIII веке (в том числе, и точки зрения литературной ценности), его взгляд на поэзию как таковую и на пути развития русской современной поэзии. Делается вывод о том, что издательская деятельность М. А. Амелина лежит в русле историко-литературоведческой науки и нацелена на восстановление значимости литературных достижений XVIII века в сознании современного читателя.

Ключевые слова: русская литература, русская поэзия XX века, Максим Амелин, русская поэзия XVIII века.

Максим Амелин, поэт и переводчик, позиционирует себя знатоком XVIII века и барокко [16, с. 436]. Этот его интерес сопровождается активной издательской деятельностью, в поле зрения которой зачастую входят именно представители русской литературы XVIII века. Переиздание литературного наследия, по словам самого М. А. Амелина, должно представлять собой неотъемлемую часть современной культуры. Об этом поэт неоднократно заводит речь в своих интервью [10]. И с этим утверждением трудно и бессмысленно спорить. Важно же обратиться к тому кругу авторов и произведений XVIII века, который очерчивают издательские интересы М. А. Амелина. Причины и принципы этого выбора по праву могут стать предметом исследовательского интереса, поскольку они позволяют пусть частично, но охарактеризовать представление М. А. Амелина о русском XVIII веке (в том числе, и точки зрения литературной ценности), его взгляд на поэзию как таковую и на пути развития русской современной поэзии.

В результате издательской деятельности М. А. Амелина вышли в свет переиздания произведений Д. И. Хвостова (1997 г.), А. Е. Измайлова (2009 г.), А. П. Буниной (2016 г.), В. П. Петрова (2016 г.). При этом М. А. Амелин выступает не только как издатель и редактор данных сборников, но и как автор вступительных статей, сопровождающих данные издания. Более подробный анализ предисловий и комментариев, сопровождающих издания, показывает М. А. Амелина как исследователя русской литературы XVIII века и очерчивает ключевые для поэта точки литературного маршрута русского XVIII века.

Здесь возникает целый ряд исследовательских вопросов. Во-первых, с какой целью М. А. Амелин обращается к переизданию авторов XVIII века? Во-вторых, как поэт отбирает этих авторов и чем мотивирован его выбор? В связи с этим важно отметить и вытекающий из этого вопрос о представлении М. А. Амелина об этих авторах и насколько оно совпадает с общепринятой в литературоведении точкой зрения. В-третьих, в какой мере творчество самого М. А. Амелина соотносится с наследием русского литературного мира XVIII века? В-четвертых, какими хронологическими рамками ограничен XVIII век в понимании М. А. Амелина.

Данное исследование освещает переизданные М. А. Амелиным сборники Д. И. Хвостова и А. Е. Измайлова, рассматривая их в той очередности, в которой они увидели свет, и обращаясь к поставленным выше вопросам. При этом анализируются специфические особенности выпущенных поэтом книг и проводится сопоставление его статей с существующими современными работами на ту же тему. Такой подход позволит, пусть и не последовательно, но ответить на поставленные исследовательские вопросы, следуя при этом логике М. А. Амелина и отмечая развитие его взглядов.

Погружение М. А. Амелина в творчество переиздаваемых им авторов, безусловно, оказывает влияние и на его собственные произведения. Это подтверждается словами самого поэта. «Подлинная история жизни поэта — развитие его этических и эстетических взглядов, извилистое движение не от одного биографического факта к другому, а от произведения к произведению» [1, с. 324].

¹ Цитаты из данного издания приведены в соответствии с нормами современной орфографии.

Поскольку М. А. Амелин как правило сопровождает переиздание произведений авторов XVIII века вступительной статьей, исследование таких предисловий и сопоставление их с предшествующей и современной научной литературой видится целесообразным и крайне важным. Трудность для такого сопоставления представляет эссеистический стиль М. А. Амелина, который позволяет подтверждать или оспаривать точку зрения исследователей, не обременяя при этом современного читателя излишне громоздким ссылочным аппаратом.

Сборник «Избранные сочинения графа Хвостова», подготовленный и изданный М. А. Амелиным в 1997 году [17], состоит из нескольких разделов, которые обращают внимание читателя на некоторые важные аспекты. За вступительным словом следует основная часть, в которой представлены стихотворения самого Д. И. Хвостова. Завершают издание примечания сочинителя и примечания редактора-издателя.

Вступительное слово редактора само по себе представляет особый интерес, оно состоит из трех частей: «Граф Хвостов: писатель и персонаж (вместо вступительной статьи)», «Краткая летопись жизни и творчества» и «Граф Хвостов в оценках современников». Трехчастная структура вступительного слова подчеркивает важное для М. А. Амелина разграничение бытующего представления о поэте и его фактических достижений.

В первой части издатель отграничивает мифологизированное представление о поэте XVIII века от его фактической личности. По словам нашего современника, граф Хвостов на протяжении XIX века был объектом насмешек и пародий. Такими же замечаниями снабжают свои труды и другие авторы, обращающиеся к творчеству Д. И. Хвостова [1, 2, 3, 11]. Автор вступительной статьи подчеркивает, что для поэтов пушкинской поры Д. И. Хвостов стал образцом для подражания «от противного». В этом современный поэт видит одну из заслуг Д. И. Хвостова, ставшим квинтэссенцией качеств, противостояние которым и породило столь ярких представителей пушкинской эпохи [17, с. 7]. М. А. Амелин поясняет, что на долю долгожителя Д. И. Хвостова выпала не одна смена государственных режимов и литературных ориентиров. Именно этим стечением обстоятельств и верностью классицистическим идеалам, вытесненным сентиментализмом и романтизмом, М. А. Амелин объясняет своеобразную репутацию поэта. Однако ни статус, ни тяжеловесный слог произведений поэта, как отмечает М. А. Амелин, не воспрепятствовали его тонкому литературному чутью и вкусу, позволившим оценить по достоинству дарование А. С. Пушкина [17, с. 8]. Эта черта, в частности, подтверждает для М. А. Амелина ценность наследия Д. И. Хвостова. М. А. Амелин также отмечает, что именно в творчестве Д. И. Хвостова цитата «впервые стала осмысленным приемом» [17, с. 12]. А забытость этой значимой части наследия XVIII века Амелин объясняет отсутствием изданий произведений Д. И. Хвостова [17, с. 12]. Завершает статью

цитата из «Памятника» Д. И. Хвостова. Последняя изначально шутливая строчка «Хвостова помните, поэта вы забудьте» в устах М. А. Амелина обретает иной смысл. Автор вступительного слова предлагает поменять местами Хвостова и поэта [17, с. 12]. Таким финалом М. А. Амелин подчеркивает разграничение рецепции творчества писателя и собственно поэтики его произведений. Наш современник предлагает забыть все те мифологизированные черты нарицательного Хвостова и обратить свой взор к его произведениям.

Вторая часть вступительного слова М. А. Амелина сосредоточена на фактической биографии поэта. Третья часть погружает личность поэта в современный ему контекст. Это окружение составляют выдержки из писем, дневников и статей П. Баоур-Лормиана, К. Н. Батюшкова, А. А. Бестужева (Марлинского), Ф. Ф. Вигеля, Н. И. Греча, Д. В. Дашкова, И. И. Дмитриева, Н. М. Карамзина, И. В. Киреевского, В. К. Кюхельбекера, А. С. Пушкина, С. С. Уварова. Выбор М. А. Амелиным именно такой формы представления Д. И. Хвостова позволяет проследить его преемственность принципам, постулированным рецептивной эстетикой [18, с. 34–84].

В 1999 г. вышло в свет собрание сочинений Д. И. Хвостова, подготовленное А. Е. Маховым и О. Л. Довгий [6]. Вступительная статья «Это веселое имя: Хвостов», написанная А. Е. Маховым, открывается уже упомянутым выше «Памятником» Д. И. Хвостова. Обращая внимание читателя на смелость и новаторство, пусть и пародийного стихотворения, автор, также как и М. А. Амелин, анализирует последнюю строчку. По мнению А. Е. Махова, просьба Д. И. Хвостова «... вовсе не значит, что он хочет забвения своих стихов — он хочет всего лишь, чтобы за стихами увидели его человеческий образ, чтобы стихи заговорили — о нем ...» [11, с. 7]. Во вступительной статье особенного внимания удостоиваются аллегория и эмблематика в творчестве этого представителя XVIII века. «В эпоху, когда писатель все больше по совместительству становился “несносным наблюдателем”, когда все больше ценилось зрение, Хвостов оставался вполне слепым литератором *par excellence*: он был полностью замкнут, замурован в культурно-эстетической сфере; реальность для него заменялась миров аллегории и эмблематики» [11, с. 10]. Именно эмблема, по мнению А. Е. Махова, и есть ключ к пониманию творчества Д. И. Хвостова. О значимости аллегории и эмблематики в творчестве Д. И. Хвостова говорит и М. А. Амелин [17, с. 7]. А. Е. Махов проводит параллель между особой эмблематичностью произведений Д. И. Хвостова и слогом А. В. Суворова, с которым поэта связывали и дружеские отношения и оживленная переписка. Именно влиянием эпистолярного стиля А. В. Суворова исследователь объясняет специфическую реализацию эмблематического кода в его произведениях [11, с. 20] и своеобразную лаконичность и стремительность слога поэта [11, с. 21]. О важной роли А. В. Суворова на жизненном пути Д. И. Хвостова пишет и М. А. Амелин [17, с. 13–15]. Не столь важное место при этом в его рассуждениях

занимает собственно эмблематичность произведений поэта и ее природа. Это объясняется, в первую очередь, эссеистической манерой повествования М. А. Амелина, не предполагающей громоздкого ссылочного аппарата и подробного рассмотрения примеров. Во-вторых, поэт не ставит цели подробно изучить художественные особенности творчества Д. И. Хвостова, гораздо важнее ему оказывается показать читателю, что этот представитель словесности XVIII века достоин внимания и незаслуженно забыт. Важно также отметить, что как М. А. Амелин, так и А. Е. Махов обращают внимание на верность Д. И. Хвостова принципам классицизма и их же отмечают как препятствие для поэта соответствовать литературной моде того времени. Отметим, что М. А. Амелин указывает на влияние более прогрессивных веяний в позднем творчестве Д. И. Хвостова [17, с. 8].

Структура сборника, подготовленного М. А. Амелиным, и отбор произведений также важны для понимания его представлений о месте творчества Д. И. Хвостова в истории русской литературы. Последние два раздела сборника представляют особый интерес, поскольку именно их своеобразие позволяет увидеть основные ориентиры издательской деятельности М. А. Амелина и те характеристики словесной культуры XVIII века, которые для него особенно важны как с точки зрения поэтического слова, так и с точки зрения развития русской литературы. Издатель помещает в подготовленный им сборник комментарии сочинителя, которые открываются титульным листом «Путевых заметок графа Хвостова». Примечания составителя, следующие за примечаниями Д. И. Хвостова, не вынесены в содержание. В решении сопроводить сборник примечаниями сочинителя можно увидеть стремление возродить традицию комментированных изданий, характерную для XVIII века. Важность этой черты печатного слова XVIII обозначена и в примечаниях, написанных самим М. А. Амелиным: «Хв. кропотливо работал над изданиями своих сочинений, тщательно комментировал. Многообразное творчество Хвостова до сих пор ждет своих исследователей» [17, с. 85].

Более подробное рассмотрение текста примечаний позволяет увидеть ценностные ориентиры XVIII века, интересующие М. А. Амелина, и составить представление о потенциальном читателе сборника. Составитель утверждает, что при отборе сочинений для переиздания он руководствовался исключительно «собственным вкусом». Это заявление задает одновременно два направления рассуждений. Во-первых, «собственный вкус» издателя-поэта приводит нас к вопросу о поиске средств выразительности поэтического слова и той роли, которую отводит себе сам М. А. Амелин в истории развития русской поэзии. Во-вторых, то же утверждение в контексте диалога издателя с читателем определенным образом очерчивает и характеризует предполагаемого адресата сборника. С одной стороны, мы видим читателя осведомленного, для него это высказывание звучит как своего рода провокация, за которой скрывается гораздо более основательный подход к издательскому делу. С другой стороны, читателю,

в меньшей степени знакомому с поэтическим наследием русской литературы, эта формулировка может говорить об исключительной индивидуальности и смелости издателя. С точки зрения А. Е. Семеновской, М. А. Амелин не руководствуется ни датой написания стихотворений, ни жанровым своеобразием переиздаваемых произведений [14, с. 327]. Изложенные выше наблюдения задают еще одно возможное направление исследования, выходящее за рамки данной работы. Речь идет о связи творчества М. А. Амелина с постмодернизмом. Еще одно утверждение М. А. Амелина, высказанное в примечаниях, также заслуживает отдельного внимания. Издатель предваряет комментарии к стихотворениям следующим высказыванием: «Общезвестные вещи не комментируются» [17, с. 85]. При этом в дальнейшем можно видеть пояснения к таким общеизвестным персоналиям, как Расин, Мольер, Ла Фонтен и М. В. Ломоносов. Таким образом расставляются акценты во многообразном литературном поле XVIII века, а русские его представители предстают перед читателем в контексте мирового литературного процесса. Достаточно обратить внимание на то, каким образом издатель представляет, например, М. В. Ломоносова: «Михаил Васильевич Ломоносов (1711–65) — «Русский Пиндар», автор ряда теоретических работ, в том числе «О пользе книг церковных», идеи которой развивал А. С. Шишков» [17, с. 86–87]. На первый план М. А. Амелин выдвигает именно высокий слог М. В. Ломоносова и его теоретические разработки. При этом деятельность М. В. Ломоносова помещается в более широкий культурно-исторический контекст. Кроме того, параллель между М. В. Ломоносовым и Пиндаром ставит XVIII век на уровень значимости для русской литературы, равноположный роли античности в развитии европейской культуры. Эксплицитно эта мысль выражена М. А. Амелиным в интервью: «Наша поэзия XVIII века — русская античность. Однако для ее восприятия нужны одновременно и духовные, и интеллектуальные усилия. А это для современного читателя уже слишком. К сожалению, до сих пор наши филологи просто не объяснили, что с такими стихами делать, хотя и Василий Петров, и Державин, и Херасков устарели не больше, чем Спенсер, Шекспир или Филипп Сидни для англичан» [10].

Рассмотренные выше взгляды М. А. Амелина вторят идее М. Л. Гаспарова, по мнению которого работа над историей литературы требует тщательного изучения всех приемов, а вот текст об истории литературы должен охватывать не только поэтику, но и все что окружает создание литературного произведения: литературное производство, литературное потребление и географический и исторический контекст [5]. В этом отношении очень показательным представляется тот метод, который избрал М. А. Амелин для представления современному читателю фигуры Д. И. Хвостова в сборнике 1997 г. М. А. Амелин описывает поэта XVIII века, соблюдая принципы, предложенные М. Л. Гаспаровым. Читатель XXI века узнает об историко-политическом контексте, о смене литературных течений на протяжении XVIII — нач. XIX вв., о преданности

Д. И. Хвостова классицистической традиции. «Хвостов пережил 4-х царствующих особ, пережил и не одно литературное течение, в том числе сентиментализм и романтизм» [17, с. 7]. Кроме того, М. А. Амелин в контексте описания деятельности Д. И. Хвостова демонстрирует читателю практически все разнообразие жанров XVIII века. «Граф работал во многих жанрах, писал комедии и драмы, оды и послания, элегии и сатиры, стансы и басни, эпиграммы и надписи, много переводил» [17, с. 7]. В эту же концепцию вписываются и отклики современников о литераторе XVIII века, которые М. А. Амелин размещает во вступительной статье. Отрывки из писем и заметки из журналов характеризуют самого Д. И. Хвостова. Они, вторящие и противоречащие оценкам М. А. Амелина, и сами по себе являются значимым историко-литературным фоном.

Переиздание произведений Д. И. Хвостова раскрывает еще одну причину обращения М. А. Амелина к наследию XVIII века. Так, например, А. Е. Семеновская высказывает мнение о том, что интерес современного поэта к переизданию своих предшественников обусловлен стремлением установить связь между собственным творчеством и уже существующими литературными традициями [14].

Обратимся к «Избранным сочинениям» А. Е. Измайлова, выпущенным М. А. Амелиным в 2009 г. Книгу открывает вступительная статья «Писатель для мужчин и дам», написанная М. А. Амелиным. Первые ее строки характеризуют А. Е. Измайлова как незаслуженно забытого писателя и четко очерчивают позицию самого автора: «Имя Александра Ефимовича Измайлова (1779–1831) говорит современному любителю поэзии немного. При этом нельзя сказать, что он совершенно забыт и вычеркнут из истории отечественной литературы. Его сочинения до сих пор находятся на периферии по какой-то нелепой случайности, по досадной оплошности или в силу небрежения, которое часто возникает как следствие пресыщенности. Русская поэзия богата великими поэтами, но не стоит из-за этого разбрасываться менее крупными и выдающимися, каждый из которых заложил свой камень в ее основание» [8, с. 15]. Здесь издательская деятельность М. А. Амелина обретает сразу два направления, первое из которых отсылает нас к рассуждениям в русле рецептивной эстетики Ханса-Роберта Яусса и заставляет задуматься о возможности написания истории литературы, которая охватывала бы не только великие имена, но и показывала бы все многообразие определенного исторического периода. «История литературы (в ее наиболее распространенной форме) имеет обыкновение уходить от опасности простого хронологического перечисления фактов двумя способами. В одном случае она упорядочивает свой материал по общим тенденциям, жанрам и «проч.», а затем рассматривает хронологию произведений уже в соответствии с этими рубриками. Биография же авторов (или анализ их сочинений) появляется здесь случайно, в виде экскурса, по принципу «и порой проплывает белый слон»*. В другом случае

литературно-исторический материал выстраивается линейно, в соответствии с хронологией появления крупных писателей, а анализ разворачивается по схеме «жизнь и творчество». Писатели «помельче» остаются здесь ни с чем (их поселяют в «промежутки»), сам же процесс развития жанров при этом неизбежно дробится» [18, с. 40]. В статье М. А. Амелин достаточно много внимания уделяет описанию событий из жизни поэта, повлиявших на мнение современников о писателе XVIII в., и при этом обращает внимание читателя на то, что оценивать автора следует лишь только по созданным им текстам. «Судить о достоинствах писателей необходимо не по межчеловеческим отношениям, не по острым и язвительным словам, высказанным в пылу эстетических баталий, а только по сочинениям» [8, с. 24]. Однако основной вопрос, который имплицитно в своих рассуждениях задает современный поэт, касается той роли, которую играет прижизненная и посмертная репутация автора в общем процессе развития литературы. Это выражается в подчеркивании неуспешной издательской деятельности А. Е. Измайлова, неотделимости его произведений от современного им контекста и ограниченности интереса к его творчеству лишь узким кругом исследователей. Эксплицитно же это рассуждение выражено в завершающем вступительное слово высказывании: «Настоящее издание избранных стихотворных сочинений Измайлова, предпринятое после 120-летнего перерыва, предоставляет современному читателю возможность самому определить, насколько были справедливы по отношению к поэту его современники и потомки» [8, с. 24]. Как мы видели выше, тот же вопрос мотивировал развертывание интеллектуального сюжета и во вступительном слове к переизданию произведений Д. И. Хвостова.

Отдельного внимания также заслуживает название («Писатель для мужчин и дам»), выбранное М. А. Амелиным для вступительного слова к сборнику сочинений А. Е. Измайлова. В статье подробно описана история того, как за А. Е. Измайловым закрепился титул «писателя не для дам» и как в ответ он сам себя провозгласил «писателем для мужчин и дам». Обыгрывая этот эпизод, М. А. Амелин словно обращается с вопросом к самому себе и к читателю, который содержит тот же посыл, что и заключительные слова предисловия к сборнику.

Суждение о том, что об авторе стоит судить лишь по его произведениям [8, с. 24], обретает довольно интересное развитие в рассуждениях М. А. Амелина. В связи с этим стоит провести параллель между статьей М. А. Амелина и работой И. А. Кубасова [9]. В монографии И. А. Кубасова¹, посвященной А. Е. Измайлову, находим такие строки: «Трудно указать другого, кроме Александра Ефимовича, писателя, которого не только личность, но вся жизнь со всеми ее повседневными частностями, даже мелочами, выражалась бы так полно в его произведениях, как у Измайлова. Этот добродушный и откровенный до наивности литератор — весь в своих произведениях, и если б до нас не дошла его биография, мы по одним лишь его произведениям

могли бы довольно близко познакомиться с семейными, служебными и прочими обстоятельствами его жизни» [9, с. 47–48]. М. А. Амелин обыгрывает эти слова И. А. Кубасова об Измайлове, вскрывая при этом гораздо более серьезные литературоведческие вопросы. Во-первых, отделяя биографического автора от лирического героя, он на первый план выводит тексты сами по себе. При этом, вновь возвращаясь к реальному автору, современный поэт рассматривает его уже как самобытного творца вне литературных течений и направлений. «Измайлов жил и писал в эпоху строительства литературных репутаций и иерархий и по беспечности не заметил этой колоссальной стройплощадки. Он оказался в какой-то мере вне литературных течений своего времени, оставаясь одиноким борцом за дело литературы (такой, какую он себе ее представлял)» [8, с. 24]. Вполне вероятно, что именно это качество А. Е. Измайлова и сыграло ключевую роль в выборе его как достойного переиздания с точки зрения современного поэта.

Поскольку хронологические границы творчества А. Е. Измайлова выходят за рамки XVIII века, следует оговориться, что в данном исследовании этот автор рассматривается в русле тех литературных традиций XVIII века, которые отразились в его произведениях и тех черт, которые вызывают интерес М. А. Амелина к его наследию. Здесь необходимо отметить, что в биографическом словаре «Русский писатели 1800–1917», в котором приводится довольно подробная характеристика жизни и творчества А. Е. Измайлова, прозаическое творчество этого автора рассматривается как синтез традиций XVIII века и определенных новшеств. Кроме того, проза А. Е. Измайлова характеризуется как продолжение линии карамзинистов [13, с. 406]. На этом основании можно отнести творчество А. Е. Измайлова к XVIII веку в широком смысле.

Отметим, что М. А. Амелин ставит перед собой задачу познакомить современного читателя именно с поэтическим творчеством А. Е. Измайлова. В связи с этим чрезвычайно важно попробовать определить основные особенности именно поэзии А. Е. Измайлова, ее связь с традициями XVIII века и те ее черты, которые важны для М. А. Амелина. Заслуги А. Е. Измайлова как баснописца отмечают многие исследователи. В словаре «Русские писатели 1800–1917» именно басням А. Е. Измайлова отводится исторически значимая роль [13]. В сочинении Д. С. Мирского, освещающем историю русской литературы, мы находим А. Е. Измайлова также в ряду значимых русских баснописцев [12, с. 113]. И. А. Кубасов начинает раздел своей монографии, посвященный поэтическому наследию А. Е. Измайлова, именно с указания на значимую роль басен: «В области поэзии Измайлов славился в свое время и известен и поныне, как баснописец» [9, с. 72]. Важно и то, что И. А. Кубасов отмечает популярность басен А. Е. Измайлова и указывает на благосклонные отклики критики того времени [9, с. 73–75]. При этом художественная ценность поэтического творчества А. Е. Измайлова в целом удостаивается лишь снисходительной оценки в очерке И. А. Кубасова. «Измайлов

был сатирик-бытописатель, и из-под его грубоватого пера более или менее удачно выходили строки обличения, безразлично — писал ли он стихами или прозой, и посему лучшие его произведения те, в которых он является в роли сатирика. И все попытки Измайлова выйти из этого ограниченного круга своего дарования оказывались тщетными, порой — забавными» [9, с. 85]. Обращаясь к вопросу злободневности басен А. Е. Измайлова, М. А. Амелин следует за точкой зрения, высказанной И. А. Кубасовым. «Басни Измайлова отличались злободневностью, и, вероятно, благодаря этому, главным образом, они и имели успех у современников. Действительно, его обличения и осмеяния метроманов, писателей-неудачников, нападки на не нравившиеся Измайлову новые направления в нашей литературе, негодование на дуэли, часто в то время происходившие в нашем обществе, сатирические выходки против известных в то время лиц (напр. П. И. Свинына, Ганина) и т. п. могли иметь успех лишь при жизни автора, пользовавшегося при этом и без того популярностью» [9, с. 81]. А. Е. Кубасов обращает внимание на разнообразие жанров, фигурирующее в творчестве А. Е. Измайлова. «Наш писатель, легко владея стихом, любил облекать свои мечты, думы, чувства, впечатления во всевозможные стихотворные формы, по истине, при всяком удобном и неудобном случае. Измайлов писал оды, песни, диалоги, послания, элегии, эпиграммы, эпитафии, надписи, экспромты, мадригалы, стихи в альбомы и пр. и пр.» [9, с. 82]. Возможно, именно эта особенность творчества данного представителя XVIII века привлекает внимание М. А. Амелина. Современный поэт не говорит прямо о ценности жанрового разнообразия творчества А. Е. Измайлова. Однако эта мысль выражается в подготовленном им издании не словесно, а наглядно. Содержание сборника представляет богатую палитру жанров. Оно состоит из следующих разделов: басни, разговоры, песни, надгробия, смесь, эпиграммы и эпитафии, шарады, надписи и экспромты, коллективное, стихотворение в прозе, приложение. Важно подчеркнуть, что единственное в своем роде стихотворение в прозе выделено составителем в отдельный раздел. Жанровое разнообразие столь же ярко представлено и в сборнике произведений Д. И. Хвостова, выпущенным М. А. Амелиным. Он не содержит ни басен, ни притч, с которыми обычно ассоциируется этот представитель XVIII века. Современный поэт выбрал для переиздания эпиграммы, духовые оды, песни, и послания. Последние же открывают на обозрение читателя яркий калейдоскоп личностей XVIII века, который подробно комментируется в примечаниях.

Сборник сочинений А. Е. Измайлова, изданный М. А. Амелиным, содержит довольно подробные примечания, которые встраивают каждое отдельное произведение в определенный контекст. При этом сами произведения не сопровождаются соответствующими отсылками, что, с одной стороны, позволяет учесть особенности современного читателя и, с другой стороны, удовлетворить потребность любознательного читателя, одновременно приближая визуальный об-

лик нового издания к его первоначальному виду. Возможно, именно желанием представить современному читателю стихотворения А. Е. Измайлова в том виде, в каком их лицезрела читающая публика XVIII века, объясняется и кажущееся на первый взгляд неряшливое отношение к датировке стихотворений. Сам издатель оправдывает такой подход отсутствием возможности обратиться к материалам архивов [8, с. 386]. Однако за этим утверждением может скрываться гораздо более изысканный замысел: возможно, издатель стремится воссоздать первоначальный облик текстов поэта и всецело погрузить читателя в атмосферу XVIII века. В решении сопроводить сборник примечаниями можно увидеть и стремление возродить ту традицию, которой придерживался сам А. Е. Измайлов, отдававший предпочтение именно комментированным изданиям [9, с. 72]. И. А. Кубасов отмечает вклад А. Е. Измайлова в развитие русской критики и его приверженность именно комментированным изданиям произведений того или иного автора [9, с. 72]. Здесь можно усмотреть параллель с деятельностью самого М. А. Амелина: все переиздания авторов XVIII века поэт сопровождает обширным историко-культурологическим комментарием.

Поэт, безусловно, не пишет историю как такую в том смысле, в каком это касается деятельности филологов. Однако, издавая забытых авторов, поэт воскрешает память о них, то есть, «пишет» историю русской литературы в сознании современного читателя. Такая деятельность полностью соответствует постулатам рецептивной эстетики и позволяет включить читателя в контекст истории литературы. При этом, что немаловажно, стираются границы между прошлым и будущим, читатель М. А. Амелина живет в XXI веке, а авторы, которых он (читатель) читает, относятся к веку XVIII. Таким образом, история литературы, которую «пишет» Амелин, переходит на общекультурный уровень, в котором все поле чтения, не зависимо от хронологических границ, обретает читателя. В этом отношении можно провести параллель также и с идеями, высказанными Б. М. Гаспаровым: «Мне кажется, что взаимоотношения архаистов и новаторов приобретают исторический смысл, парадоксальным образом, при условии, если отказаться выстраивать их относительно некоего телеологического вектора. Оба движения обращены, каждое по-своему, и к прошедшему, и к современности; оба, конечно, имеют свои участки в ландшафтах литературного будущего» [4]. Возможно, в том же ключе М. А. Амелин рассматривает наследие XVIII века и даже собственное творчество.

Исследование издательской деятельности М. А. Амелина, посвященной XVIII веку, представляется очень важным для понимания значения этой эпохи для творчества писателя. Издательская деятельность современного поэта вызывает несомненный интерес и сама по себе. Как издатель М. А. Амелин достаточно успешно соединяет четыре разных цели. Поэт, во-первых, стремится популяризировать авторов XVIII века, во-вторых, показать свое отношение к ним, при этом его субъективное восприятие ста-

ринных писателей в чем-то отражает их возможную репутацию в наше время. В-третьих, М. А. Амелин старается оставаться на научной почве: он использует достижения историко-литературоведческой науки. В-четвертых, некоторые стороны изданных им книг представляют собой некую отдаленную стилизацию изданий XVIII века. Ответы же на поставленные в начале статьи вопросы позволяют, пусть и не в полной мере, но воссоздать представление о русском наследии XVIII столетия в сознании М. А. Амелина.

Список литературы

1. Амелин М. А. Гнутая речь. М.: Б. С. Г. Пресс, 2011. 464 с.
2. Бердников Л. И. Графомания, или первый из многих: Эволюция творчества графа Хвостова // Новая юность. № 6. 2008. URL: https://magazines.gorky.media/nov_yun/2008/6/grafomaniya-ili-pervyy-iz-mnogih.html?ysclid=ijmrc5qaw8756315768 (дата обращения 15.05.2023).
3. Виницкий И. Граф Сардинский: Дмитрий Хвостов и русская культура. // Новое литературное обозрение. М.: 2017. 352 с.
4. Гаспаров Б. М. История без телеологии // Новое литературное обозрение. 2003. № 1. URL: <https://magazines.gorky.media/nlo/2003/1/istoriya-bez-teleologii.html> (дата обращения 25.05.2023).
5. Гаспаров М. Л. Как писать историю литературы // Новое литературное обозрение. 2003. № 1. URL: <https://magazines.gorky.media/nlo/2003/1/istoriya-bez-teleologii.html> (дата обращения 14.03.2023).
6. Граф Дмитрий Иванович Хвостов. Сочинения. М.: Intrada, 1999.
7. Довгий О. Л. Тритон всплывает: Хвостов у Пушкина // Граф Дмитрий Иванович Хвостов. Сочинения. М.: Intrada, 1999. С. 44–66.
8. Измайлов А. Е. Избранные сочинения. М.: ОГИ, 2009. 478 с.
9. Кубасов И. А. Александр Ефимович Измайлов. Опыт биографии его и характеристики общественной и литературной деятельности. СПб., 1901. 115 с.
10. Кучерская М. Максим Амелин: Поэзия XVIII века ничуть не устарела. Беседа с поэтом Максимом Амелиным о статусе поэзии, садах с павлинами и славном Якове Брюсе. URL: <https://rg.ru/2004/09/13/amelin.html?ysclid=ijmszbrqht605221958> (дата обращения 17.05.2023).
11. Махов А. Е. Это веселое имя: Хвостов // Граф Дмитрий Иванович Хвостов. Сочинения. М.: Intrada, 1999. С. 6–43.
12. Мирский Д. С. История русской литературы с древнейших времен по 1925 год: A history of Russian literature from the earliest times to 1925 / Д. С. Мирский; пер. с англ. Руфь Зернова. Лондон: Oversedas Publications Interchange Ltd, 1992. 882 с.
13. Проскурин О. А., Топтунова А. Е. А. Е. Измайлов // Русские писатели. 1800–1917. Биографический словарь. М.: Большая Российская энциклопедия, 1992. Т. 2. С. 405–408.
14. Семеновская А. Е. М. Амелин как составитель и издатель «Избранных сочинений графа Хвостова» // Актуальные проблемы лингвистики и литературоведения. Сборник материалов V (XIX) Международной конференции молодых ученых. Томск: Общество с ограниченной ответственностью «СТТ», 2018. С. 326–327.

15. Скворцов А. Э. Труды и дни Максима Амелина // Поэтическая генеалогия: Исследования, статьи, эссе и критика. М.: ОГИ, 2015. С. 436–452.
16. Строгонов А., Сидорчук И. В., Ростовцев Е. А. Кубасов Иван Андреевич // Биографика. URL: <https://bioslovhist.spbu.ru/histschool/2138-kubasov-ivan-andreevic.html> (дата обращения 25.03.2023).
17. Хвостов Д. И. Избранные сочинения графа Хвостова. М: Совпадение, 1997. 93 с.
18. Яусс Х. Р. История литературы как провокация литературоведения // Новое литературное обозрение. 1995. № 12. С. 34–84.

K. E. Shnol

North-Western State Medical University named after I. I. Mechnikov
195067 Russia, St. Petersburg, Piskarevskij prospect, 47

VERBAL AND VISUAL MEANS OF REPRESENTING 18TH-CENTURY POETS: PUBLISHING EXPERIENCE AND RESEARCH STRATEGIES OF MAXIM AMELIN

The article addresses the question of the connection between the work of M. A. Amelin and the Russian 18th century in the light of his publishing activities. Here, we examine the collections of works of the 18th-century authors, prepared and reprinted by M. A. Amelin. The study is the first to present an integrated approach to the analysis of the republished by M. A. Amelin heritage of the 18th century and to identifying its connection to the work of the poet. Here, we consider the specific verbal and visual features of the books published by the poet. Amelin's articles are compared with existing modern works on the same topic. An attempt is made to reveal Amelin's reasons for and principles of choosing the 18th-century authors and works and to describe his conception of the Russian eighteenth century (including its literary value), his vision of poetry and of the course of Russian modern poetry. It is concluded that the publishing activity of M. A. Amelin follows the tradition of literary theory and is aimed at restoring the significance of literary achievements of the XVIII century in the minds of modern readers.

Keywords: Russian literature, twentieth-century Russian poetry, Maxim Amelin, eighteenth-century Russian poetry.

References

1. Amelin M. A. *Gnutaya rech'* [Bent Speech]. Moscow, B. S. G. Press Publ., 2011. 464 p. (in Rus.).
2. Berdnikov L. I. Grafomaniya, ili pervyy iz mnogikh: Evolyutsiya tvorchestva grafa Khvostova [Graphomania; or, the First of Many: The Evolution of Count Khvostov's Works]. // *Novaya yunost'* [New youth]. 2008, no. 6 (in Rus.). URL: https://magazines.gorky.media/nov_yun/2008/6/grafomaniya-ili-pervyj-iz-mnogih.html?ysclid=ljmr5qaw8756315768 (date accessed: 15 May 2023).
3. Vinitskiy I. Graf Sardinskiy: Dmitriy Khvostov i russkaya kul'tura [The Count of Sardinia: Dmitriy Khvostov and Russian Culture]. // *Novoe literaturnoe obozrenie* [New Literary Review]. Moscow, 2017. 352 p. (in Rus.).
4. Gasparov B. M. Istoriya bez teleologii [History without Teleology]. // *Novoe literaturnoe obozrenie* [New Literary Review]. 2003, no. 1. (in Rus.). URL: <https://magazines.gorky.media/nlo/2003/1/istoriya-bez-teleologii.html> (date accessed: 25 May 2023).
5. Gasparov M. L. Kak pisat' istoriyu literatury [A Guide to Writing the History of Literature]. // *Novoe literaturnoe obozrenie* [New Literary Review]. 2003, no. 1 (in Rus.). URL: <https://magazines.gorky.media/nlo/2003/1/istoriya-bez-teleologii.html> (date accessed: 14.03.2023).
6. Graf Dmitriy Ivanovich Khvostov. *Sochineniya* [Works]. Moscow, Intrada Publ., 1999. 223 p. (in Rus.).
7. Dovgiy O. L. Triton vsplyvaet: Khvostov u Pushkina [Triton is Surfacing: Khvostov in Pushkin's Works]. // Graf Dmitriy Ivanovich Khvostov. *Sochineniya* [Works]. Moscow, Intrada Publ., 1999. pp. 44–66 (in Rus.).
8. Izmaylov A. E. *Izbrannye sochineniya* [Selected Works]. Moscow, OGI Publ., 2009. 478 p. (in Rus.).
9. Kubasov I. A. *Aleksandr Efimovich Izmaylov. Opyt biografii ego i kharakteristiki obshchestvennoy i literaturnoy deyatelnosti* [Alexander Efimovich Izmaylov. An Essay in his biography and discriptin of his social and literary life]. St. Petersburg, 1901. 115 p. (in Rus.).
10. Kucherskaya M. *Maksim Amelin: Poeziya XVIII veka nichut'ne ustarela. Beseda s poetom Maksimom Amelinym o statuse poezii, sadakh s pavlinami i slavnom Yakove Bryuse* [Maxim Amelin: The poetry of the 18th century has not become obsolete. A conversation with poet Maxim Amelin about the status of poetry, gardens with peacocks and renowned James Bruce] (in Rus.). URL: <https://rg.ru/2004/09/13/amelin.html?ysclid=ljmszbrqht605221958> (date accessed: 17.05.2023).
11. Makhov A. E. Eto veseloe imya: Khvostov [That's a jolly name: Khvostov]. // Graf Dmitriy Ivanovich Khvostov. *Sochineniya* [Works]. Moscow, Intrada Publ., 1999. pp. 6–43 (in Russian).
12. Mirskiy D. S. *Istoriya russkoy literatury s drevneyshikh vremen po 1925 god: A history of Russian literature from the earliest times to 1925* [A history of Russian literature from the earliest times to 1925]. London, Overseas Publications Interchange Ltd, 1992. 882 p. (in Rus.).
13. Proskurin O. A., Toptunova A. E. A. E. Izmaylov [A. E. Izmaylov]. // *Russkie pisateli. 1800–1917. Biograficheskiy slovar'. A — G* [Russian Writers. 1800–1917. Biographical dictionary. A — G]. Moscow, Bol'shaya Rossiyskaya entsiklopediya Publ., 1992. Vol. 2. pp. 405–408 (in Rus.).
14. Semenovskaya A. E. M. Amelin kak sostavitel' i izdatel' «Izbrannykh sochineniy grafa Khvostova» [Amelin as a Compiler and Publisher of «Selected works of Count Khvostov»]. *Aktual'nye problemy lingvistiki i literaturovedeniya. Sbornik materialov V (XIX) Mezhdunarodnoy konferentsii molodykh uchenykh* [Current problems of linguistics and literary studies. Collection of materials of the V (XIX) International Conference of Young Scientists.]. Tomsk, Obshchestvo s ogranichennoy otvetstvennost'yu «STT» Publ., 2018. pp. 326–327 (in Rus.).
15. Skvortsov A. E. Trudy i dni Maksima Amelina [Works and Days of Maxim Amelin]. // *Poeticheskaya genealogiya: Issledovaniya, stat'i, esse i Kritika* [Poetic Genealogy:

- Studies, articles, essays, and reviews]. Moscow, OGI Publ., 2015. pp. 436–452 (in Rus.).
16. Stroganov A., Sidorchuk I. V., Rostovtsev E. A. Kubasov Ivan Andreevich [Kubasov Ivan Andreevich] // *Biografika* [Biography]. (in Rus.). URL: <https://bioslovhist.spbu.ru/hist-school/2138-kubasov-ivan-andreevic.html> (date accessed: 25.03.2023).
17. Khvostov D. I. *Izbrannye sochineniya grafa Khvostova* [Selected Works of Count Khvostov]. Moscow, Sovpadenie Publ., 1997. 93 p. (in Rus.).
18. Yauss Kh. R. Istoriya literatury kak provokatsiya literaturovedeniya [Literary History as a Challenge to Literary Theory]. // *Novoe literaturnoe obozrenie* [New Literary Review]. 1995, no. 12, pp. 34–84 (in Rus.).

УДК 821.161.1

DOI 10.46418/2079-8202_2023_2_21

О. Ф. Ладохина

ГАОУ ВО «Московский городской педагогический университет»
129226 РФ, Москва, 2-й Сельскохозяйственный проезд, д. 4**АРХИВНЫЙ ДОКУМЕНТ КАК ИСТОЧНИК ИССЛЕДОВАНИЯ ИНТЕРМЕДИАЛЬНОГО КОДА: ПОРТРЕТ ВЕРЫ АРЕНС РАБОТЫ МАРИИ ШРЁТЕР**

© О. Ф. Ладохина, 2023

В статье на основе архивных материалов из РГАЛИ, дневника М. В. Шрётер и воспоминаний о ней восстанавливается история создания ею портрета будущей поэтессы В. Е. Аренс (1910). Предметом анализа стал явленный в этом портрете синтез вербального и визуального, исследуемый путем сопоставительного метода, с опорой на архивные источники и учетом культурного и биографического контекста. Попытка реконструкции совместного творческого процесса — поэта и художника — помогает уловить связь между стихами Веры Аренс и живописью и графикой Марии Шрётер. Доказывается, что Вера Аренс, смолянка, получившая прекрасное домашнее образование, ставшая одной из известных царскосельских поэтесс Серебряного века, автор дневника, записи которого рифмуются с дневниковыми заметками художницы Шрётер, была идеальной натурой для последней. В пастельном портрете работы Шрётер, отмеченном своеобразием колоритного решения и лаконизмом говорящих деталей, усматривается выражение личности поэтессы-модели. Художница-идеалистка Шрётер подметила в наблюдаемой натуре близкие ей одухотворенность, богатый внутренний мир и превосходшие творчества.

Ключевые слова: Вера Аренс, Мария Шрётер, портрет, пастель, символизм, акмеизм, Серебряный век, интермедальность.

«Душа писателя поневоле заждалась среди абстракций, загрустила в лаборатории слов. Тем временем перед слепым взором ее бесконечно преломлялась цветная радуга. И разве не выход для писателя — понимание зрительных впечатлений, умение смотреть? Действие света и цвета освободительно. Оно улегчает душу, рождает прекрасную мысль».

А. Блок. «Краски и слова» (1905)

В 2023 году исполняется 140 лет со дня рождения Веры Евгеньевны Аренс-Гаккель (1883–1962) — одной из ярких личностей Серебряного века. Хотя при жизни стихи Аренс появлялись лишь в журнальных публикациях и не вышло ни одного ее поэтического сборника, некоторые из произведений поэтессы в настоящее время внесены в «Царскосельскую антологию» (2016) [4; 9] и антологию «Венеция в русской поэзии» (2019) [1]; ее имя упоминают мемуаристы (Н. Пунин в своем дневнике [6]) и современные исследователи (Р. Тименчик [8]). К сожалению, большинство текстов стихов, переводов и прозы Веры Аренс пока еще находится в частных и государственных архивах и не нашло своего читателя.

Аренс не раз являлась моделью для портретов работы Марии Викторовны Шрётер (1870–1924), один из которых хранится с 2008 года в Архиве Фонтанного Дома (ил. 1). Он преимущественно и послужит далее объектом нашего внимания.

Опираясь на архивные источники РГАЛИ, где хранится часть наследия Веры Аренс и ее современницы Марии Шрётер, попытаемся исследовать взаимоотношения автора портрета и ее модели с учетом культурного и биографического фона и в контексте представлений о синтезе искусств, характерном для

начала XX века. Архивные источники помогут нам восстановить картину общения художницы и поэта. Разумеется, эта картина не будет полной, поскольку исчерпывающей информацией мы не располагаем. Однако уже имеющиеся архивные находки, занимающие значительное место в настоящей статье, помогают задокументировать и прокомментировать наиболее значимые события в жизни героини нашей статьи, в частности, историю создания упомянутого портрета. В дальнейшем наши наблюдения могут стать частью летописи жизни и творчества В. Аренс, ведь интерпретация текстов поэта предполагает исследование круга общения, атмосферы эпохи и разнообразного взаимодействия представителей культуры.

Поэтическое наследие Веры Евгеньевны Аренс, малоизвестной поэтессы Серебряного века, — прекрасный материал для того, чтобы увидеть, как классические живописные полотна повлияли на поэзию эпохи Серебряного века и, в частности, на индивидуальный стиль поэта. Тесная связь живописного и словесного в жизни и творчестве Веры Аренс дают повод для интермедальных размышлений, которые позволяют прояснить контуры ее художественного мира и понять масштаб личности поэтессы.



Ил. 1. Шрётер М. В. Портрет Веры Аренс, 1910. Фонтанный Дом. Бумага, пастель, лист 44,5x34,0

Поэтические тексты Веры Аренс отличаются частыми вкраплениями названий картин и упоминаний имен художников. Кроме того, будучи одно время научным сотрудником Эрмитажа, Аренс профессионально работала с живописью, выбирая объектом своего описания картины таких выдающихся художников, как Камилль Коро, Ян Брюгге.

Фонтанный Дом не только для Анны Андреевны Ахматовой был «элизиум теней» — в этом доме жили семья Пуниных и семья Аренсов. Аренсы известны как старинный дворянский род, родоначальник которого врачом приехал в Россию еще при Екатерине II. Отец Веры, Евгений Иванович Аренс (1859–1931), — генерал-лейтенант флота с 1903 года, начальник Петергофской пристани. Семья до 1913 года жила в Адмиралтействе Царского Села. В доме Аренсов в Царском Селе собирался молодежный творческий кружок «Салон наук и искусств». В семье Аренсов бывал Николай Гумилев, первый визит его состоялся еще в 1910 году.

С детских лет Вера любила читать. Уже в 11 лет она перевела сказку и несколько стихотворений, которые были опубликованы в детском журнале «Игрушечка». Позже ее рассказы, лирические стихи, переводы, рецензии и библиографические заметки печатались в журналах «Современник», «Вестник Европы», «Летопись».

Портрет, представленный выше, предположительно написан в 1910 году. Сместем предположить, что

знакомство Марии Шрётер и Веры Аренс произошло до переезда семьи Аренс из Царского Села в Петербург, так как известно, что Адмиралтейство Аренсы покинули в 1913 году.

В послереволюционные годы Вера Аренс — все еще активный участник литературной жизни: выступает на вечерах вместе с Осипом Мандельштамом, поддерживает знакомство с Сергеем Есениным и Владимиром Маяковским, по приглашению Горького участвует в работе издательства «Всемирная литература», где ее переводы редактирует Александр Блок.

С ранних лет Вера вела дневник, к сожалению, остались лишь фрагментарные записи о ее впечатлениях от увиденного и прочитанного. Она набрасывала словесные портреты известных художников, писателей, деятелей науки и искусства, с которыми была знакома или дружна на протяжении долгих лет. Можно только сожалеть, что не сохранились воспоминания о долгих часах позирования художнице Марии Шрётер, в доме которой собирался свет петербургской молодежи. Вольнослушательница Академии художеств, Мария Викторовна была ученицей И. Е. Репина, в картинных галереях выставляются ее парадные портреты.

О самой художнице известно немного, хотя она принадлежала к известной в Петербурге семье — главным образом, благодаря ее главе. Отец художницы, Виктор Александрович Шрётер (1839–1901), — архитектор, автор не только своего родового гнезда на Мойке, но и таких проектов, как Александринский театр, Певческая капелла, Одесский вокзал, Киевский оперный театр, многих доходных домов города северной столицы. В семье Шрётеров, как и в семье Аренсов, царил культ музыки, литературы, театра (когда дети подросли, устраивались праздники, ставились спектакли).

Искусствовед П. Волкова утверждает, что в изобразительном искусстве существует какая-то странная закономерность: почти все художники, к какому бы виду искусства они ни тяготели, рано или поздно обращаются к портрету: «Портреты трудны, и они требуют глубокого ума» [3, с. 73].

Портрет — один из наиболее трудных жанров искусства. Человек, с его неповторимым внутренним обликом, всегда был и остается самым желанным и сложным объектом изображения. Портрет — жанр, целью которого является не только отображение визуальных характеристик модели, но и характерных сторон личности модели.

Мария Викторовна Шрётер в центр внимания поместила лик девушки, успокаивающий и утешающий созерцателя. Портрет соткан из деталей, передающих не только красоту молодости — художницей сделан акцент на глубину внутреннего содержания девушки. Мы знаем Веру Аренс как тонкого поэта и талантливого переводчика. Так, Николай Пунин в 1913 году в письме одной из сестер Аренс, будущей своей жене, писал, что в иконе, которую он рассматривал в Москве Новиковской церкви, «сосредоточены такие души, что если бы взять души всех героинь Достоевского, Тургенева, Пушкина, души сестер Аренс, души тысяч самых

глубоких женщин — то и этот синтез не превзойдет силой и глубину этой одной иконы» [6, с. 46]. Портрет Веры Аренс — выражение потребности в духовном идеале, столь характерной для эпохи символизма.

Пастель выбрана не случайно: легкость и воздушность, заложенные в самой технике пастели, удачно совпали с особенностями поэтического стиля Веры Аренс, который отличает дискретность, лиричность. Нежное девичье лицо с глазами цвета аквамарина говорит о гармонии внутреннего мира с внешним, что тоже находит отражение в поэтическом мире Аренс.

Большое значение для художницы имеет деталь: на картине нет ничего случайного в деталях костюма модели: шляпка, медальон и перья тщательно написаны, хотя и без нарочитого копизма. Детали одновременно и красноречиво запечатлевают эпоху, обращая созерцателя к первым десятилетиям века, и подчеркивают красоту модели. Мария Шрётер стремится к постижению главного в образе натурщицы — ее внутреннего, идеального. Пастель Марии Шрётер приближена к слову: сверхчувственный образ, созданный ею, загадочен и прекрасен: это взгляд в себя. Перед нами человек не от мира сего, словно парящий в облаках своего внутреннего мира.

В 1912 году Вера Аренс писала в своем дневнике, что хотела бы на могильном камне видеть слова Н. Гумилева о ее красоте. Видимо, речь идет о посвящении из цикла «Путь конквистадоров»:

*И — кто поймет намек старинной тайны?
В них девушка в венке великой жрицы.
Глаза, как отблеск чистой серой стали,
Изящный лоб, белей восточных лилий,
Уста, что никого не целовали [5, с. 32].*

Пастель обычно ассоциируется с легкостью, эфемерностью, пылью или «драгоценной пылью», как назвал ее энциклопедист Дидро, считая, что она, вместе со славой её мастеров, способна развеять «взмах крыльев времени». Пожалуй, стихи Н. Гумилева — об этом же.

Пастель — сложный материал: она может быть плотной, мощной, трехмерной, может меняться, дышать, оживая при движении оседающего ее взгляда, может жить долго, служа свету и храня тайну глубин земли, как и мозаика. Ведь обе они восходят к двум субстанциям — Земле с ее глубинами и животворящему Свету. И если пастель в руках мастера помнит свою каменную основу, свою земную силу и светоносность помыслов, она способна претворить возможности в свершения.

Посмотрим на пастель через увеличивающую линзу света. Каждая песчинка пигмента — то же, что маленький камушек, смальта. И, так же как в великих мозаичных произведениях, в лучших пастельных работах мы видим соединение внутреннего и внешнего света, падающего на развернутые под разными углами драгоценные пастельные «камушки». Иногда эти техники как будто превращаются друг в друга: в пастель-

ной «Жемчужине» Врубеля — мозаика, в мозаичном «Послании Улисса» Шагала — пастель.

Следует отметить, что, согласно искусствоведческим дефинициям, пастель занимает промежуточное место между графикой и живописью. Б. Р. Виппер пишет, что именно для техники пастели (равно как и для сангины) характерно нарушение границ графики и вступление «на путь чисто живописных эффектов» [2, с. 31], и приводит в пример таких мастеров, как Латур, Лиотар, Шарден, работы которых «гораздо ближе к живописи, чем к графике» [2, с. 31]. Таким образом, и сама техника, выбранная Шрётер для портрета Аренс, отличается пограничной природой в пространстве искусства.

Если когда-нибудь выйдет альбом-каталог материалов, связанных с жизнью и творчеством Веры Аренс, то самым ценным, пожалуй, в нем будут ее прижизненные портреты работы Марии Шрётер, и, в частности, портрет, о котором идет речь. Лицо Веры Аренс в изображении Марии Шрётер хранит на себе не только красоту юности, но и отражение внутреннего света. Этот портрет создавался в те годы, когда начали печатать первые стихи Веры Аренс:

*Вечереет...И в Фонтанке
Отраженные огни
Как лукавые приманки,
Соблазняют нас они [1, с. 191].*

Стихи Веры Аренс близки портретной графике Марии Шрётер. То, что художник передает линией и красками, поэт воссоздает звуками.

Попробуем из сохранившегося дневника Марии Шрётер собрать информацию, восстанавливающую контекст создания портрета.

*Под мостом тягучей лентой
Тихо плещется река,
Огоньки, как позументы,
И манят издалека [1, с. 191].*

Как уже было сказано, художницу и юную поэтессу связывала нежная дружба. Дом Шрётер и дом Аренсов были центрами художественной жизни молодежи. Натурщик Андрей Александрович Слюсарев передал в РГАЛИ в 1936 году дневник Марии Шрётер и воспоминания о ней, где находим следующие подробности: «Я читал стихи. М. В., усевшись с ногами в кресло, ближе к камину, внимательно слушала, как бы про себя, но не мешала читать, но поднимала настроение» [7].

В своих воспоминаниях Андрей Викторович рассказывает, что в доме Шрётер были поэтические вечера, во время позирования затрагивали «большие темы: любви, смерти, смысла жизни, искусства... в перерыве рассматривали репродукции и монографии ее художественной библиотеки», натурщик резюмирует: «лучшая часть нашего “я” соединилась в лучших полетах обоюдного творчества и вдохновения» [7].

Дневник девятнадцатилетней Марии Шрётер рассказывает о чтении книг, о желании писать лица

молодых и умных, о том, как попала на «Травиату», впервые начертила карандашом и красками свои впечатления в толстой тетради для рисования.

Запись от 12 декабря 1895 года после посещения мастерской Репина и на память запись реплики в ее адрес мастера «Браво, браво! Из Вас выйдет прекрасный живописец» [7]. Мария Викторовна с помощью зеркал написала автопортрет, и успех у него и еще двух картин был колоссальный: их приобретают в галерею Сан-Франциско.

Наблюдая за работой художницы, натурщик Слюсарев делает вывод: Мария Викторовна Шрётер «подмечает в наблюдаемой натуре — самое главное, и самое существенное, свойственное только данному “ч”». В портрете могли быть не дописаны волосы, одежда, но и то, что труднее уловить, дрожание мысли в уголках рта, особенно редкий характерный взлет взгляда, то, что делает лицо сразу живым и близким и страшно знакомым, знавшим его в лучшие моменты его внутренней напряжений — это обязательно схватывает интуиция художницы-идеалистки» [7]. Немаловажно, что перед нами записки человека из круга Марии Шрётер и Веры Аренс: «вижусь часто с Верой Евгеньевной (Аренс), она читает стихи в доме искусств» [7].

На примере взаимоотношений Шрётер и Аренс, демонстрирующих творческий диалог поэта и художника, ощутима тесная взаимосвязь визуального и вербального начал. Литературное наследие Веры Евгеньевны Аренс и художественное наследие Марии Викторовны Шрётер — символический ресурс для расширения литературного ландшафта Серебряного века, раскрытия новых аспектов в его изучении.

Список литературы

1. Венеция в русской поэзии: Опыт антологии. 1888–1972. М.: Новое литературное обозрение, 2019. 1104 с.
2. *Vipper B. P.* Введение в историческое изучение искусства. М.: Изд-во В. Шевчук, 2015. 368 с.
3. *Волкова П.* Мост через бездну. М.: АСТ, 2021. 240 с.
4. *Голлербах Э.* Город Муз. СПб.: Арт-Люкс, 1993. 223 с.
5. *Гумилев Н.* Собрание сочинений в 4 томах., Т. 1. М.: Terra, 1991. 332 с.
6. *Пунин Н.* Мир светел любовью. Дневники. Письма. М.: Артист. Режиссер. Театр, 2000. 527 с.
7. *Слюсарев А. А.* Воспоминания. 1936, РГАЛИ. Ф. 9272. ОП. 1. ед. х. 4.
8. *Тименчик Р.* Последний поэт. Ахматова в 60-е годы. М.: Мосты культуры, 2017. 626 с.
9. Царскосельская антология. СПб.: Вита Нова, 2016. 765 с.

O. F. Ladokhina

Moscow City Pedagogical University,
129226 Russia, Moscow, 2nd Agricultural passage, 4

ARCHIVAL DOCUMENT AS SOURCE OF INTERMEDIATE CODE RESEARCH: PORTRAIT OF VERA ARENS BY MARIA SCHROETER

In an article based on archival materials from the RSALA, the diary of M. V. Schroeter and the memories of her, the story of her creation of a portrait of the future poetess V. E. Arens is (1910) restored. The subject of analysis was the synthesis of verbal and visual in this portrait, investigated by a comparative method, based on archival sources and taking into account the cultural and biographical context. An attempt to reconstruct the poet and artist's joint creative process helps to capture the connection of Vera Ahrens' poetry with the painting and graphics of Maria Schroeter. It is proved that Vera Arens, a Smolyanka who received an excellent home education, who became one of the famous Tsar's poets of the Silver Age, the author of the diary, whose entries rhyme with the diary notes of the artist Schroeter, was the ideal nature for the latter. In a pastel portrait of Schroeter's work, marked by the originality of a colorful decision and the laconism of speaking details, one sees the expression of the personality of the model poetess. The idealist artist Schroeter noticed in the observed nature the spirituality close to her, the rich inner world and the anticipation of creativity.

Keywords: Vera Ahrens, Maria Schroeter, portrait, pastel, symbolism, acmeism, Silver Age, intermediality.

References

1. *Venecija v ruskoj poezii: Opyt antologii. 1888–1972* [Venice in Russian Poetry: The Anthology Experience. 1888–1972]. Moscow. Novoe literaturnoe obozrenie, 2019. 1104 p. (in Rus.)
2. *Vipper B. R. Vvedenie v istoricheskoe izuchenie iskusstva* [Introduction to the Historical Study of Art]. Moscow. Izd-vo V. SHEVCHUK, 2015. 368 p. (in Rus.)
3. *Volkova P. Most cherez bezdnu* [Bridge over the Abyss]. Moscow. AST, 2021. 240 p. (in Rus.)
4. *Gollerbah Je. Gorod Muz* [The City of Music]. St. Petersburg. Art-Ljuks, 1993. 223 p. (in Rus.)
5. *Gumilev N. Sbranie sochinenij v 4 tomah* [Collected Works in 4 Volumes]. Vol. 1. Moscow. Terra, 1991. 332 p. (in Rus.)
6. *Punin N. Mir svetel ljubovju. Dnevniki. Pis'ma* [The world is bright with love. Diaries. Letters]. Moscow. Artist. Rezhisser. Teatr, 2000. 527 p. (in Rus.)
7. *Sljusarev A. A. Vospomnanija* [Memories]. 1936. RGALI. F. 9272. OP. 1. ed. h. 4.
8. *Timenchik R. Poslednij pojet. Ahmatova v 60-e gody* [The last poet. Akhmatova in the 60s.]. Moscow. Mosty kul'tury, 2017. 626 p. (in Rus.)
9. *Carskosel'skaja antologija* [Tsarskoye Selo anthology]. St. Petersburg, Vita Nova, 2016. 765 p. (in Rus.)

УДК 80, 82–2

DOI 10.46418/2079-8202_2023_2_22

А. В. Гик

ИРЯ им. В. В. Виноградова РАН, Москва
119019 РФ, Москва, ул. Волхонка 18/2**МЕЖСЕМИОТИЧЕСКИЙ ПЕРЕВОД В ПЬЕСЕ М. КУЗМИНА «ВТОРНИК МЭРИ»:
ОТ ТЕКСТА К ТЕАТРАЛЬНОЙ ПОСТАНОВКЕ И СИНЕМАТОГРАФУ**

© А. В. Гик, 2023

В статье исследуется пьеса М. Кузмина «Вторник Мэри». Актуальность работы обусловлена необходимостью изучения взаимодействия разных видов искусства, таких как кинематограф, театр, кукольный театр и литература. Анализируется структура, поэтика, своеобразие композиции произведения с использованием приемов филологического анализа текста (анализ выражения многомерных точек зрения в тексте), лингвистического и стилистического комментирования. Новизна заключается в выборе объекта исследования и в выявлении специфики драматического произведения поэта серебряного века. Выводы подтверждаются анализом литературно-критических работ Кузмина. Такие приемы нового вида искусства XX века, как: смена кадра, монтаж, сочетание планов изображения (адресный, крупный, средний, общий и др.), соотносятся с различными точками зрения, изображаемыми в тексте. Они проявляются в специфике набора текста, его графической и синтаксической специфике, которые позволяют передавать явления, свойственные визуальным искусствам: скорость, движение, смена кадра. Рассмотренные особенности текста позволяют считать пьесу предтечей использования кинематографических приемов в художественных произведениях и расценивать ее как сценарий к кинофильму.

Ключевые слова: Кузмин, Серебряный век, синкретизм, кинематографическая поэтика, авангард.

Пьеса в стихах М. Кузмина «Вторник Мэри», созданная в 1917 году, вышла в свет отдельной книгой в 1921 году [1]. Оценка пьесы критиками-современниками Кузмина уже включала в себя важные замечания, касающиеся общего построения текста. В первых отзывах на произведение отмечается сближение текста и кинематографа. Выявляется близость Кузмина — поэта вне школ — с произведениями футуриста В. Маяковского.

Так Эрих Голлербах в разделе «Изыщная литература» издания «Книга и революция» коротко и не без язвительности писал: «Кинематографическая фильма, конспективно рассказанная на тридцати семи страничках (размером с ладонь), составляет содержание «Вторника Мэри». «Мэри» Кузмина ничем не напоминает «Мэри» Блока, и еще менее ту «Мэри», за здоровье которой пил при закрытых дверях Пушкин. Кузминская «Мэри» — дама петербургская, всем слишком хорошо знакомая и уже потому не очень занятая... Сделано все это занимательно. Интересны ритмы, рифмы, метафоры. Еще интереснее неожиданный уклон к «маяковщине»» [2].

М. Кузмин отрицал прямую связь искусства и действительности, настаивая на провидческих свойствах художественного творчества. В предисловии к сборнику критических статей «Условности» (1923 г.) он писал: «Конечно, каждый художник живет во времени и пространстве и поэтому современен, но интерес и живая ценность его произведений заключается не в этом» [3, с. 7]. В статье автора «Скороходы истории» находим развитие этой мысли. Здесь утверждается, что в произведениях искусства можно найти зарождение явлений задолго до того, как они становятся очевидными и заметными для обывателя [3, с. 23–24].

Однако в творчестве самого Кузмина, часто обращенных к событиям прошлого: к древнему Египту,

Риму, галантному XVIII веку (в первую очередь это отражается на лексическом уровне текста: камзол, Александрия и т. д.), преломляются события настоящего. На самом деле писатель очень чутко реагировал на изменения в разных сферах жизни. Он активно вводит в свои произведения наименования нового вида транспорта — самолета — и не чужд пионерских открытий русского авангарда. Так или иначе, зарождение нового вида искусства — кинематографа, а также появление нового средства передвижения нашло отражение в анализируемом произведении. Надо отметить, что пьеса в России не переиздавалась, а увидела свет с небольшими опечатками в 1994 году [4]. Мы пользуемся прижизненным изданием пьесы.

В целом «скачущая современность» (термин М. Кузмина) оставила глубокий след на всем творчестве художника слова. Прямые и скрытые реминисценции творчества немецких киноэкспрессионистов (например, «Кабинет доктора Калигари», 1920) становятся узнаваемой чертой творчества Кузмина [5].

Обращение автора к стилистике кино было не случайным. К 1917 году история кино в России уже вполне сложилась [6]. Первый киносеанс состоялся 4 (16) мая 1896 года в Санкт-Петербурге в летнем увеселительном саду «Аквариум». В этом же году был снят первый документальный фильм-репортаж, посвященный коронации Николая II. А первым художественным фильмом стал шестиминутный фильм «Стенька Разин» (1908). В Санкт-Петербурге с февраля 1910 года по 1912 год выходил российский ежемесячный журнал «Синематограф», в котором обсуждались вопросы кинематографа. То есть вместе с новым явлением появляется потребность выработки его теоретической базы.

Формируется специфический кинематографический менталитет, который инкорпорирует идеи других

искусств еще задолго до появления кинематографа. В периодике начала XX века активно обсуждались вопросы эстетического и практического освоения нового вида зрелищного искусства, наряду с театром (в том числе кукольным) [7]. Многие критики рассуждали о месте, которое должно занять кино, стоящее на границе известных и привычных театральных площадок, пластического и словесного творчества. Так Ю. Н. Тынянов, рассуждающий о новом жанре текста — сценарии, требовал пересмотреть вопрос об отношениях между кино и литературой, иначе: «самый лучший тип сценария будет промежуток между испорченным романом и недоделанной драмой. А самый лучший тип сценариста — промежуток между неудавшимся драматургом и беллетристом, которому надоела беллетристика» [8, с. 324]. Ему вторил О. Брик: «Сценарий, это — система кинообразов, киноприемов, долженствующих в формах киноискусства раскрыть с экрана творческий замысел автора или авторов» [9].

В современном литературоведении существует ряд исследований, в которых разбирается такое понятие, как «литературная кинематографичность» [10]. Очевидно, что подобный подход к изучению литературных произведений позволяет обозначить как границы искусств, так и проницаемость этих границ. Так, Е. Э. Овчарова пишет непосредственно о литературности в прекинематографическую эпоху [11].

К кинематографическим приемам относятся: монтаж, крупный и дальний планы, динамика повествования и его визуальное восприятие, лингвистическое отображение точки зрения.

Произведение Кузмина в данной системе координат может быть рассмотрено как сценарий к кинофильму. Более того, в тексте встречается и прямое указание на кинематографическую сцену. В ремарке первой части представления автор дает словесное описание сценического пространства: «Подходит к телефону. С одной стороны молодой человек в будке среди тихого шума, щелканья счетов, скрипа конторы, — с другой — у лакового стола, перед букетом — дама. Между ними, как в кинематографе, оживленная улица».

Несмотря на заявку согласования с принципами классической драмы (единство действия, времени), Кузмин в своей легкой и эстетизированной манере разрывает ее третий принцип — единство места. Современность врывается на страницы пьесы вместе с профессией одного из главных героев — пилота. Совместный полет влюбленных на аэроплане становится важной частью незатейливого сюжета (об особенностях изображения полета в начале XX века можно найти в [12]).

В основе драматического произведения лежит традиционный любовный треугольник: Коломбина (Мэри) — Пьеро (молодой человек) — Арлекин (пилот) (с проекцией на «Балаганчик» А. Блока). А вот способ изложения материала является, как было отмечено выше, новаторским.

Книга «Вторник Мэри» интересна как один из авангардных опытов визуальной организации текста. Кузмин использует приемы визуализации звука,

скорости и движения. Опыты футуризма не прошли даром для представителя серебряного века. Вербальные элементы становятся знаками другой семиотической системы. В данном произведении, в отличие от кузминского же «Леска» [13], нет указания на музыкальное оформление представления. Музыкальным оформлением становятся звуки города, шум зрительного зала, звуки театрального представления. Кузмин включает в произведение «живой» звук, так называемый реди-мэйд.

Необходимо отметить жанровую неопределенность текста. Напомним, что авторская формулировка — «представление в трех частях для кукол живых или деревянных». Это уже послевоенное издание текста размещено в разделе «Пьесы». Однако по визуальному оформлению страниц: по наличию ремарок, которые заключаются автором в скобки и выносятся в правую часть страницы; по наличию чередующихся реплик персонажей, графическому выделению трех частей, можно предположить, что перед нами — драматическое произведение.

Публикация 1921 года нарушает традицию оформления первой страницы такого типа произведения. Здесь нет списка персонажей, не обозначено место действия. Но исследователю достаточно материала, чтобы реконструировать список персонажей, а из авторских ремарок можно извлечь информацию о месте и времени событий.

Если под действующими лицами понимать героев, которые производят некоторые действия под ходу пьесы, а также обладают правом голоса, наделяются речевыми характеристиками, то мы выделяем 11 героев (плюс три из театральной постановки внутри произведения). Действующие лица: Продавец газет; Уличный шум; Дама; Сон (танцует над дамой); Маникюрша; Молодой человек; Телефонистка; Трубочист; Пилот; Шоффер; Обрывки разговоров; Театральная постановка внутри пьесы — Пьерро, Коломбина, Арлекин.

Место действия: I часть: улица; Комната дамы, где она спит; Стол маникюрши; Контора, где работает молодой человек под зеленой лампой; Телефонная будка; Лаковый столик, за которым сидит дама; Между ними. Как в кинематографе, оживленна улица. II часть: День. Ясное осеннее небо. Полет на самолете. III часть: Вечер. Улица у входа в театр. Зрительная зала. Сцена (Пьерро, Коломбина, Арлекин).

В пьесе Кузмина задействованы следующие семиотические коды: Кукольный театр (подзаголовок: для кукол живых или деревянных); Театральный (представление в третьей части); Кинематографический (авторские ремарки).

Последний кинематографический код позволяет соотнести артистов кино с живыми куклами. Каждый код раскрывается на разных уровнях текста. От кукольного кода: рашный стих; точные рифмы, лексико-синтаксические повторы. От художественного кода и кинематографического: наличие разных точек зрения на одно и то же событие; параллельное изображение событий, которые происходят в пьесе. От кинемато-

графического кода: монтажные переходы от крупного и общего плана и наоборот — чередование планов.

Монтаж является важнейшей частью кинематографического языка, способной придать повествованию выразительность и вынятность минимальными средствами. Общий план используется Кузминым во второй части — в описании полета героев. Крупный план и общий план в других частях пьесы.

Например, ремарки пьесы Кузмина можно рассматривать как заметки для режиссера («в уличном шуме»). Кузмин также пытается текстом передать звуковое сопровождение фильма.

Наличие различных точек зрения — газетчик, маникюрша; различных ракурсов — крупный план, удаленный. Аудиовизуальные образы произведения соотносятся и с театральным каноном, и с кинематографическим. Последний подразумевает наличие еще одного «глаза» — камеры, которая может увеличивать или уменьшать объекты изображения.

Кузмин использует межсемиотический перевод, о котором впоследствии писал Роман Якобсон. Он выделял различные виды переводов («О лингвистических аспектах перевода») или «три способа интерпретации вербального знака <...> 1) Внутряязыковой перевод, или переименование, — интерпретация вербальных знаков с помощью других знаков того же языка. 2) Межъязыковой перевод, или собственно перевод, — интерпретация вербальных знаков посредством какого-либо иного языка. 3) Межсемиотический перевод, или трансмутация, — интерпретация вербальных знаков посредством невербальных знаковых систем» [14, с. 362–363]. В случае Кузмина это пересечение элементов формы художественного произведения (способ расположения текста на странице со сдвигом вправо) и его содержания, иначе — изоморфизм формы и содержания.

Кузмин имел новаторские взгляды и на развитие драматического театра. Так в статье «Рампа героизма» он писал о необходимости расставить приоритеты выбора пьес для постановки на известных театральных сценах. С точки зрения Кузмина-критика современному театру надо отказаться от психологических драм, бытовых комедий, на время отказаться от постановки пьес Метерлинка, Чехова и Уайльда, в пользу трагедии, «высокой комедии, аристофановской фантастической пародии, психологии преувеличенной и упрощенной (т. е. мелодраме) и зрелищам пантомимно-феерического характера. Из более мелких видов театральных представлений я бы упомянул о ярмарочных пьесах (фиксированных и импровизационных) и кукольном театре, имеющем недоступные для живой сцены механические возможности» [3, с. 26].

Кузмин предлагает создать «Театр новых пьес» [3, с. 35–38], который мог бы стать экспериментальной площадкой для авангардных постановок. С этой точки зрения — как на экспериментальную пьесу — можно посмотреть и на «Вторник Мэри».

Используя современную метафору экрана как зеркала жизни, можно предположить, что кино становится отражением, зеркальным тоннелем. У Кузмина все

части пьесы содержат взаимные отсылки к событиям, описанным в произведении. Один и тот же факт представляется с разных точек зрения.

Уже в начале пьесы перемежаются планы повествования: общий — средний — крупный — дальний. Продавец газет попеременно оглашает события, происходящие в мире, стране, городе. Пересекаются на лексическом уровне крупный, средний и дальний планы.

Автор представляет информационные поводы разного масштаба: от государственного до личного:

*Министерство пало,
Во время придворного бала
Фрейлина упала <...>*

Необходимо отметить и разнообразие стилистической характеристики лексики пьесы. Так, реплики продавца газет включают слова различных регистров: высокого — «опала», «манифест»; сниженного — «шайка», «обокрала». Строчки стихотворения укорачиваются до одного слова, как будто увеличивается скорость произношения:

*Балет
Кабинет,
Туалет.
Сигарет,
Секрет,
М-е Анет!.. <...>
.....естия
.....естия
.....ало
.....ало
.....ест
.....ест
.....ищет места в отъезд!*

Сам текст описывает зрительное и слуховое восприятие. Последние строчки содержат только последние слоги слов. Создается впечатление, что воображаемая съемочная камера уводит зрителя в переулок. Или возможен другой вариант интерпретации: обрывки слов слышатся из комнаты, в которой закрыты окна. Так меняется ракурс изображения: улица — комната дамы, и даже не просто комната, а условное пространство свидания дамы, которая не хочет просыпаться. Далее меняется угол зрения, и появляется новый персонаж — маникюрша, которая в своей стихотворной речи предсказывает все трагические события третьей части.

Крупный план — маникюр. Руки (безлюбивые). Руки — метонимия дамы; плечи — метонимия вечернего платья дамы.

*Маникюрша:
Розовый ноготь —
Пасты розанней.
Тот нам желанней,
Кого не трогать.*

*Ногти, ногти замшей тру
Поутру,
Зорь зеркальных отраженья,
Чтобы зарумянить в вас
Пару глаз,
Побледневших от волненья.*

*Плечи блестят в ряде лож...
Где-то ложь,
У какой-нибудь у двери.
Гарри дико закричал
И упал
На пороге мистрисс Мэри.*

*Выстрел был не очень тих,
Словно стих,
Стих тупой Эмиль Верхарна,
А зеленая звезда,
Как всегда,
Холодна и лучезарна.*

*Розовый ноготь
Пасты розанней,
Тот нам желанней,
Кого не трогать.*

Таким образом, пьеса Кузмина является примером соединения в одном произведении различных семиотических систем: поэтических, театральных (кукольных) [15], кинематографических.

Изменение ракурса события, различные точки зрения реализуются в зрительных образах. Например, персонажи разговаривают через шумную улицу: один в телефонной будке, другой — за лаковым столиком.

Пьеса похожа на сценарий к фильму, хотя бы и немому. Подробный анализ пьесы позволил определить ее синкретичный жанровый статус. Автор пьесы оказывается на переднем крае внедрения кинематографической практики осмысления действительности. Экспериментальный характер пьесы расширяет рамки художественного произведения. Некоторые приемы, например, введение в звуковое сопровождение пьесы уличного шума (т. н. рэди-мэйд), обрывки фраз, используемые для передачи движения объектов и сегодня

остаются актуальными способами эстетического перевода литературного текста в кинематографический.

Список литературы

1. Кузмин М. Вторник Мэри: Представление в 3 ч. для кукол живых или деревянных. Пг.: Petropolis, 1921. 36 с.
2. Э [рих] Г [оллербах]. Рец. на: Кузмин М. Вторник Мэри // Книга и революция. 1921. № 12, июнь. С. 42.
3. Кузмин М. Вступление // Условности: Ст. об искусстве. Пг.: Полярная звезда, 1923. 188 с.
4. Кузмин М. А. Театр: В 4 т.: В 2 кн. / Сост, примеч., ст. А. Г. Тимофеева; под ред. В. Маркова и Ж. Шерона. Oakland: Berkeley slavic specialties, 1994.
5. Ратгауз М. Г. Кузмин — кинозритель // Киноведческие записки. М., 1992. № 13. С. 52–86.
6. Граценкова И. Н. Кино Серебряного века: рус. кинематограф 10-х годов и кинематограф русского послеоктябрьского зарубежья 20-х годов. М.: изд. А. А. Можаяев, 2005. 430 с.
7. Кино. В поисках русского кино // Жизнь искусства. 1924. № 1. С. 25–28. <http://lib.sptl.spb.ru/ru/nodes/2480-zhizn-iskusstva-1924-1#mode/inspect/page/27/zoom/7> (дата обращения: 05.07.2023).
8. Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино. М.: Наука, 1977. 574 с.
9. Брик О. Из теории и практики сценариста // Как мы работаем над киносценарием. М.: Кинофотоиздат, 1936 (8 тип. Мособлполиграф). 146 с.
10. Мартыанова И. А. Киновек русского текста: парадокс литературной кинематографичности. СПб.: САГА, 2001. 223 с.
11. Овчарова К. Рассуждение о литературной кинематографичности в докинематографическую эпоху. URL: <http://whitestone2006.narod.ru/simple9.html> (дата обращения: 05.07.2023).
12. Желтова Е. Л. Ранняя «авиационная» проза Василия Каменского: взгляд историка авиации // Технологос. 2020. № 2. С. 108–123.
13. Кузмин М. А. Лесок: Лирическая поэма для музыки с объясн. прозой в 3 ч. Петроград: Неопалимая купина, 1922. 33 с.
14. Якобсон Р. Избранные работы. пер. с англ., нем., фр. яз. / предисл. В. В. Иванова, сост. и общ. ред. В. А. Звегинцева. М.: Прогресс, 1985. 455 с.
15. Пахомова А. С. О людях и куклах: Пьеса «Вторник Мэри» и писательские стратегии М. А. Кузмина рубежа 1910–1920-х гг. // Литературный факт. 2019. № 2 (12). С. 285–316.

A. V. Gik

Vinogradov Institute of Russian Language, Russian Academy of Sciences, Moscow
119019 Russia, Moscow, st. Volkhonka 18/2

INTERSEMIOTIC TRANSLATION IN THE PLAY «MARY'S TUESDAY» BY M. KUZMIN: FROM TEXT TO THEATRICAL PRODUCTION AND CINEMATOGRAPH

The article examines M. Kuzmin's play «Mary's Tuesday». The relevance of the work is due to the need to study the interaction of different types of art, such as cinema, theater, puppet theater and literature. The structure, poetics, and originality of the composition of the work are analyzed using the techniques of philological analysis of the text (analysis of the expression of multidimensional points of view in the text), linguistic and stylistic commentary. The conclusions are supported by the analysis of literary and critical works of Kuzmin. The novelty lies in the choice of the object of research and in identifying the specifics of the dramatic work of the poet of the Silver Age. Such techniques of a new kind of art of the twentieth century, as: frame change, editing, combination of image plans (address, large, medium, general, etc.), correlate with different points of view depicted in the text. They manifest them-

selves in the specifics of typing, its graphic and syntactic specifics, which allows us to convey the phenomena inherent in the visual arts: speed, movement, frame change. The considered features of the text allow us to consider the play as a forerunner of the use of cinematic techniques in works of art and attribute it to the script for the movie.

Keywords: Mikhail Kuzmin, Silver Age, syncretism, cinematic poetics, Avant-garde.

References

1. Kuzmin M. *Vtornik Mjери: Predstavlenie v 3 ch. dlja kukol zhivyh ili derevjannyh* [Mary's Tuesday: 3 o'clock performance for dolls alive or wooden]. Petrograd. Petropolis, 1921. 36 p. (in Rus.).
2. Je [rih] G [ollerbah]. Rec. na: Kuzmin M. *Vtornik Mjери* [Review of: Mary's Tuesday] // *Kniga i revoljucija* [Book and revolution]. No. 12, ijun'. 1921. 42 p. (in Rus.).
3. Kuzmin M. *Vstupleniye* [Introduction] // *Uslovnosti: St. ob iskusstve* [Conventions: Art. about art]. Petrograd. Poljarnaja zvezda, 1923. 188 p. (in Rus.).
4. Kuzmin M. A. *Teatr* [Theater] V 4 t.: V 2 kn. / Sost, primech., st. A. G. Timofeeva; pod red. V. Markova i Zh. Sherona. Oakland: Berkeley slavic specialties, 1994. (in Rus.).
5. Ratgauz M. G. Kuzmin — kinozritel' [Kuzmin — moviegoer] // *Kinovedcheskie zapiski* [Film studies notes]. Moscow. No. 13. 1992. pp. 52–86. (in Rus.).
6. Grashhenkova I. N. *Kino Serebrjanogo veka: rus. kinematograf 10-h godov i kinematograf russkogo posleoktjabr'skogo zarubezh'ja 20-h godov* [Cinema of the Silver Age: Russian Cinematography of the 10s and Cinema of the Russian Post-October Abroad of the 20s.]. Moscow. Izd. A. A. Mozhaev, 2005. 430 p. (in Rus.).
7. *Kino. V poiskah russkogo kino* [Cinema. In Search of Russian Cinema] // *Zhizn' iskusstva* [Life of art]. No. 1. 1924. pp. 25–28. <http://lib.sptl.spb.ru/ru/nodes/2480-zhizn-iskusstva-1924-1#mode/inspect/page/27/zoom/7> (data obrashhenija: 05.07.2023).
8. Tynjanov Ju. N. *Pojetika. Istorija literatury. Kino* [Poetics. History of Literature. Movie]. Moscow, Nauka, 1977. 574 p. (in Rus.).
9. Brik O. Iz teorii i praktiki scenarista [From the Theory and Practice of a Screenwriter] // *Kak my rabotaem nad kino-scenariem* [How Do We Work on a Screenplay]. Moscow. Kinofotoizdat, 1936 (8 tip. Mosoblpoligraf). 146 p. (in Rus.).
10. Mart'janova I. A. *Kinovek russkogo teksta: paradoks literaturnoj kinematografichnosti* [Film Age of the Russian Text: the Paradox of Literary Cinematography]. St. Peterburg. SAGA, 2001. 223 p. (in Rus.).
11. Ovcharova K. *Rassuzhdenie o literaturnoj kinematografichnosti v dokinematograficheskuju jepohu* [Discourse on Literary Cinematography in the Pre-cinematic Era]. URL <http://whitestone2006.narod.ru/simple9.html> (data obrashhenija: 05.07.2023).
12. Zheltova E. L. *Rannjaja «aviacionnaja» proza Vasilija Kamenskogo: vzgljad istorika aviacii* [Early «Aviation» Prose of Vasily Kamensky: the View of an Aviation Historian] // *Tehnologos* [Technologos]. No. 2. 2020. pp. 108–123. (in Rus.).
13. Kuzmin M. A. *Lesok: Liricheskaja pojema dlja muzyki s objasn. prozoy v 3 ch.* [Lesok: Lyric Poem for Music with Explanatory Prose in 3 Parts.]. Petrograd: Neopalimaja kupina, 1922. 33 p. (in Rus.).
14. Jakobson R. *Izbrannye raboty* [Selected Works]. per. s angl., nem., fr. jaz. / predisl. V. V. Ivanova, sost. i obshh. red. V. A. Zveginceva. Moscow. Progress, 1985. 455 p. (in Rus.).
15. Pahomova A. S. *O ljudjah i kuklah: P'esa «Vtornik Mjери» i pisatel'skie strategii M. A. Kuzmina rubezha 1910–1920-h gg.* [About People and Dolls: The Play «Mary's Tuesday» and M. A. Kuzmin at the Turn of the 1910s — 1920s] // *Literaturnyj fakt* [Literary fact]. No. 2 (12). 2019. pp. 285–316. (in Rus.).

Г. А. Доброзракова

Поволжский государственный университет телекоммуникаций и информатики
443010 РФ, г. Самара, Л. Толстого, 23**ФУНКЦИИ ДОВЛАТОВСКИХ АЛЛЮЗИЙ В СОВРЕМЕННОЙ ТЕЛЕДРАМАТУРГИИ**

© Г. А. Доброзракова, 2023

В статье рассматривается вопрос о роли довлатовских аллюзий в телевизионной драматургии. Актуальность и научная новизна исследования заключаются в том, что выявление довлатовских аллюзий в кинематографе и изучение их функционирования проводятся впервые. С помощью интертекстуального и интермедиального анализов делается вывод о том, что в драматургии российских телевизионных сериалов начала XXI века: «Женский роман» (2004–2005), «Не родись красивой» (2005–2006), «Татьянин день» (2007–2008), «Даши» (2013), «Ищу жену с ребенком» (2014), — адресованных массовому зрителю, проявляются аллюзии, отсылающие к произведениям С. Д. Довлатова «Солдаты на Невском», «Компромисс», «Заповедник», «Ремесло». Теоретическая значимость работы заключается в определении функций используемых аллюзий. Прежде всего, это функция манифестации довлатовского мифа, а также чисто стилистическая функция создания комизма, яркости и многосмысленности реплик героев; в некоторых случаях проявляется функция адаптации зарубежных телесериалов к реалиям отечественной культуры.

Ключевые слова: С. Довлатов, аллюзия, телесериал, телевизионная драматургия, киноадаптация, трансляция юмора.

Творчество Сергея Донатовича Довлатова неразрывно связано с киноискусством. Отличающаяся диалогичностью и фрагментарностью, довлатовская проза уже в 1990-е годы, сразу же после издания произведений писателя в России, оказалась востребованной киносценаристами. В 1992 году по мотивам повести «Зона» в российский прокат были выпущены две художественные киноленты — «По прямой» (режиссер С. Члиянц) и «Комедия строгого режима» (режиссеры В. Студенников и М. Григорьев). На 26-м российском кинофестивале «Кинотавр» в 2015 году состоялась премьера художественного фильма «Конец прекрасной эпохи» (режиссер С. Говорухин), снятого по мотивам повести Довлатова «Компромисс» [1]. В 2018 году вышел художественный фильм «Заповедник», созданный по мотивам одноименной довлатовской повести (сценаристы А. Матисон, Т. Эзугбая) [2, с. 146]. Наконец, художественный фильм «Довлатов» (режиссер А. Герман-младший, продюсеры А. Савельев, А. Васильев, К. Эрнст), также вышедший в российский прокат в 2018 году, — мелодрама, биография, переключаясь с автопсихологическими произведениями Довлатова.

Но если события, связанные с экранизацией произведений Довлатова, получили широкий отклик как со стороны исследователей творчества писателя, так и со стороны СМИ, то рассмотрения такой проблемы, как роль довлатовских аллюзий в отечественном кинематографе, не проводилось. Тем не менее, основываясь даже на случайной выборке российских телевизионных фильмов последних лет, можно констатировать, что в драматургии телесериалов нередко используются аллюзии, отсылающие, в частности, к рассказу Довлатова «Солдаты на Невском», к повестям «Компромисс», «Заповедник», «Ремесло». Функции подобных отсылок различны, но существует и общая для всех случаев функция: манифестация довлатовского мифа, проявляющаяся в цитировании произведений или

упоминании имени писателя, ставшего мифическим героем Нового времени.

Одним из первых сериалов, в котором указывается об издании книги Довлатова, стал двадцатисерийный телефильм «Женский роман» (режиссер С. Снежкин, продюсер

С. Аврутин, кинематография В. Гурчина), созданный по роману М. Мареевой «Стойкий оловянный солдатик» и вышедший на экраны в 2004–2005 годах. Действие фильма начинается незадолго до дефолта, в августе 1998 года, в Петербурге, где случайно знакомятся молодая петербурженка Женя (актриса Дина Корзун) и московский книгоиздатель Кирилл Векшин (актер Константин Хабенский). С развитием отношений между ними зрители знакомятся во 2 серии первого сезона телесериала. Женя рассказывает Векшину о петербургских достопримечательностях, и неожиданно Векшин видит на набережной женщину, читающую книгу, на суперобложке которой можно различить название «Избранное» и портрет С. Довлатова (ил. 1).

Он просит продать ему эту книгу, затем показывает ее Жене:

«— Видишь эту книжку? Она должна появиться на прилавках только через два месяца. В Москве! А ее уже можно купить здесь, в Питере!

— И что это значит?

— Это значит, что мои партнеры сделали нелегальную допечатку тиража, т. е. обманули меня, и на очень большие деньги!»

Автор сценария искажает некоторые факты: впервые книга «Избранное» С. Довлатова выходила в Санкт-Петербурге (издательство «Азбука-классика») в 2003 году и под другой обложкой, однако фотопортрет писателя на книге, показанной на экране, и история с ее выходом свидетельствуют о том, что Довлатов стал уже в те годы одним из самых популярных, узнаваемых и тиражируемых авторов.

Особого внимания заслуживает телевизионная кинолента «Татьянин день» (2007–2008). Именно в 2007 году, наряду с такими проявлениями ритуала почитания Довлатова, сопровождающего довлатовский миф, как открытие мемориальной доски в Петербурге на доме № 23 по ул. Рубинштейна, где писатель жил в 1944–1972 годы, создание трех документальных фильмов о Довлатове: «Жизнь нелегка... Сергей Довлатов» (режиссеры А. Шишков, Е. Якович), «Конец прекрасной эпохи. Бродский и Довлатов» (в 2 ч.) (режиссеры М. Оленева, Е. Поротов), «Довлатов» (в 2 ч.) (сценарист и ведущий Л. Лурье), — Первый канал телевидения начинает показ премьеры многосерийного телефильма «Татьянин день» (режиссеры Е. Марчелли, М. Мокеев, Н. Крутиков), изобилующего отсылками к нескольким произведениям Довлатова.

Российская теленовелла «Татьянин день», состоявшая из 221 серии и длившаяся с 12 марта 2007 года до 25 января 2008 года, представляет собой адаптацию колумбийской мелодрамы «La Guerra de las Rosas» («Война Роз»), с успехом прошедшей в Латинской Америке в 1999 году и адаптированной в 18 странах. По данным ВЦИОМ «Татьянин день» был в России самым рейтинговым сериалом 2007 года и вызвал большой резонанс ещё на стадии съёмок. В 2021 году, в период пандемии, сериал был показан повторно на телеканале STS Love.

Многочисленные сюжетные линии мелодрамы развиваются вокруг главных героев фильма, составляющих любовный треугольник: Татьяны Разбежкиной (актриса Анна Снаткина) — Татьяны Бариновой (актриса Наталья Рудова) — Сергея Никифорова (актер Кирилл Сафонов).

Немаловажным достоинством художественной киноленты, предназначенной для массовой аудитории, является ее аллюзийность. Прежде всего, необходимо отметить, что герои обладают говорящими фамилиями. Татьяна Разбежкина (от глагола «разбежаться» — «набрать большую скорость; разогнаться») приехала в Москву из Саратовской области после окончания школы, поступила в вуз и стала быстро продвигаться по службе в одной из строительных организаций, возглавляемых Вадимом Гориним (актер Виталий Коваленко). Татьяна Баринова — дочь высокопоставленного чиновника, не знающая ни в чем отказа девушка, про которых говорят: «сама себе барыня». Не зря её отец, Олег Эдуардович Баринов (актер Анатолий Васильев), любит повторять: «Хозяин — барин». Имена двух Татьян ассоциируются с православным праздником — Татьяниним днем; фамилия Сергея Никифорова — с Никифоровым днем.

Много в фильме и литературных аллюзий, в основном это отсылки к произведениям В. Шекспира, А. Пушкина, А. Грибоедова, С. Довлатова. Так, например, Вадим Горин, искажая цитату из шекспировского «Гамлета», произносит: «Бабы... Им имя — вероломство!» (173 серия). Сергей Никифоров читает Татьяне Разбежкиной отрывок из пушкинского романа «Евгений Онегин»: «Она была нетороплива...» (15 серия). Журналист Ремешков цитирует из комедии А. Грибое-



Ил. 1. Кадр из многосерийного телевизионного фильма «Женский роман». URL: <https://my.mail.ru/mail/irina.2104/video/11281>

дова «Горе от ума»: «Слова — “страшнее пистолета”» (192 серия); в 133 серии Никифоров также использует в своей речи точные и неточные цитаты из комедии «Горе от ума» А. Грибоедова: «В деревню, к тетке, в глушь, в Саратов!», «Вон из Москвы! Сюда я больше ... не ездец!». Последняя реплика содержит не только цитату из «Горя от ума», но и отсылает к анекдоту, бытующему в интернете в разных вариантах:

«Поручик Ржевский играет в театре. Нужно выйти на сцену и сказать фразу: “Сюда я больше не ездок, карету мне, карету!” Ржевский выходит и говорит:

— Сюда я больше не ездун... Сюда я больше не ездец... Сюда я больше... тьфу, карету мне, карету!» [3].

В данном случае возникает ассоциация с одним из основных принципов в творчестве С. Довлатова — использованием поэтики анекдота.

Как отмечает А. З. Акопов, успех любой киноадаптации зависит «от того, насколько органично производители смогли приложить национально-культурные доминанты к четко структурированной иностранной сериальной модели» [4, с. 26]. Таким образом, аллюзии к наиболее известным, узнаваемым произведениям русской художественной литературы являются одним из элементов успешной адаптации. По количеству цитат в сериале «Татьянин день» среди всех авторов лидирует Довлатов.

Проанализируем стилистическую роль явного и неявного цитирования из довлатовских произведений в этом телесериале. Несомненно, в первую очередь, точные и неточные довлатовские цитаты, многие из которых возведены в ранг афоризмов — лаконичных, метких, порой мудрых, порой ироничных или парадоксальных изречений, — используются в речи героев фильма для решения проблемы трансляции зарубежного юмора в российский. Подобную трансляцию невозможно выполнить с помощью точного перевода — ищутся аналогичные формы [4, с. 27], и для этой цели наилучшим образом подходит юмор Довлатова. Кроме того, отсылки к его произведениям связаны с мотивами, характерными и для довлатовского



Ил. 2. Кадр из многосерийного телевизионного фильма «Татьянин день». URL: <https://my.mail.ru/mail/nikonoranna/video/29390/44004.html>

творчества, и для телефильма «Татьянин день»: мотивом судьбы, мотивом семьи, мотивом вина.

Так, не случаен в 19 серии мелодрамы разговор героев о судьбе и произведениях Довлатова (ил. 2). Учитель литературы Константин Устинов (актер Иван Волков), который поселился в семье Рыбкиных в качестве квартиранта, обращаясь к Анне Рыбкиной (актриса Мария Кивва) и протягивая ей книгу Довлатова, говорит:

«— Не помешал? ... Я принес Довлатова, как обещал.

— Спасибо, я о нем много слышала, но не читала. Говорят, у него очень сложная судьба?

— Ну, да. Служил в армии, охранял заключенных; писал — не печатали. Работал где попало, лишь бы только не умереть от голода. Потом эмигрировал. Знаете, есть такие люди, которым практически везде кажется, что они лишние...

Ох, нагнал тоску. Простите...»

Анна Рыбкина, откладывая в сторону книгу, признается Устинову, что хочет изменить свою судьбу и уйти от мужа. Её муж, Виктор Рыбкин (актер Вадим Колганов), который к сорока годам не может найти своего места в жизни и, чтобы прокормить семью, берется то за один проект, то за другой (в том числе занимается и творческой работой — сочиняет песни), очень расстроен решением Анны. Он говорит своей матери, что никому не нужна его любовь, забота, уважение, что все считают его в семье лишним. Таким образом проводится своеобразная параллель между судьбами автоспсихологического героя Довлатова и героя фильма.

В 14 серии прослеживается отсылка к цитате из «Ремесла», где в Предисловии к I части («Невидимая книга») Довлатов пишет: «Я дважды был женат, и оба раза счастливо» [5, с. 351]. Герой телефильма Сергей Никифоров говорит: «Я женюсь всего два раза: первый и последний...» (Экспрессивное выражение «первый и последний» обычно используется в разговорном стиле в значении «единственный».) Однако в соответствии с сюжетом фильма судьба Сергея Никифорова складывается так, что он женится в буквальном смысле дважды: на Бариновой, затем на Разбежкиной. Таким

образом, довлатовская аллюзия используется для намеренного изменения смысла высказывания героя. Интересно, что «Татьянин день» — не единственный телесериал, в котором звучит намек на приведенную цитату. Так, в 22 серии комедийно-мелодраматического фильма «Не родись красивой» (режиссеры А. Назаров, С. Пикалов и др.; показ состоялся в 2005–2006 годах) — адаптации колумбийской теленовеллы «Yo soy Betty, la fea» («Я — Бэтти, дурнушка») — управляющий банком Максим Иванович (актер Евгений Шнейдеров) говорит Андрею Жданову (актер Григорий Антипенко): «Я был четыре раза женат. Причем, ты знаешь, все четыре — очень успешно...»

Во многих сериях фильма «Татьянин день» явно звучит мотив вина. Сергей Никифоров, который запутался в своих чувствах и семейных проблемах, нередко находит успокоение в выпивке. В 134 серии герой в нетрезвом состоянии возвращается к жене Татьяне Бариновой, хотя до этого требовал от нее развода. Со стороны это кажется странным. Друг семьи Рыбкиных, следователь Борис Костенко (актер Никита Салопин), говорит про Сергея Нине Перепелкиной (актриса Анна Липко): «Ты знаешь, что один и тот же человек, трезвый и пьяный, — совершенно разные люди...» Это аллюзия к довлатовской цитате из «Заповедника»:

«Потоцкий говорил:

— Борька трезвый и Борька пьяный настолько разные люди, что они даже не знакомы между собой...» [6, с. 241]

В 173 серии в кабинете Вадима Горина происходит разговор между Виктором Рыбкиным и Вадимом. Виктор разливает водку в две рюмки и предлагает выпить хозяину кабинета. Тот реагирует:

«— Не рановато?

— Что ты, Вадик! Как говорится, с утра выпил — весь день свободен. Давай! (Мужчины выпивают.)

— Ну что, отлегло?

— В смысле?

— В смысле: полегчало?»

В рассказе «Юбилейный мальчик», вошедшем в качестве пятой главы в повесть «Компромисс», автоспсихологический герой Довлатова говорит: «Я знал, еще три рюмки, и с делами будет покончено. В этом смысле хорошо пить утром. Выпил — и целый день свободен» [7, с. 47]. По поводу этого изречения, приписываемого Довлатову, И. Н. Сухих отмечает: «Вероятно, это не довлатовское изобретение, а распространенный афоризм, определяемый в некоторых сборниках как русская поговорка» [8, с. 428]. В настоящее время приведенная довлатовская аллюзия на аллюзию воспринимается исключительно как цитата из произведения Довлатова, и встречается она не только в сериале «Татьянин день», но и в четырехсерийной мелодраме «Даша» (режиссер А. Азаров; дата выхода — 2013 год), где один из главных героев — бизнесмен Богданов — в самом начале фильма произносит: «...Счастливые люди: с утра выпил — целый день свободен. А тут крутишься, как лещ на сковородке, — ни покоя, ни удовольствия».

В 200 серии телефильма «Татьянин день» показано, как герои готовятся к встрече Нового года. Семья

Рыбкиных наряжает елку. Виктор рисует плакат-поздравление. Жена Аня (после развода Виктор и Анна женятся повторно) говорит ему:

«— Витя, ты у нас еще и художник, оказывается?»

Такую снежинку нарисовал, что если на голову упадет, то весело-весело встретим Новый год ... в больнице».

Виктор отвечает:

«— И вообще... художника обидеть может каждый...»

Это отсылка к любимой довлатовской поговорке: «Обидеть художника легко». Как известно, любимая притча Довлатова, приводимая в мемуарах его друзей: «Обидеть Довлатова легко, а вот понять — трудно» [9, с. 26], — это парафразирование шопенгауэровского изречения: «Обидеть человека легко, исправить же его трудно, если не невозможно» [10, с. 677].

Этот афоризм становится одним из лейтмотивов и в упомянутом выше телефильме «Не родись красивой». В 28 серии модельер Милко Вуканович (актер Виталий Егоров), выражая свое недовольство заменой моделей для показа, с характерным для него акцентом проговаривает: «Художника может обидеть каждый». А в 47 серии Андрей Жданов, переживающий тяжелые для своей фирмы времена, произносит: «Художника легко обидеть...» И третий раз повторяется фраза в 149 серии в таком варианте: «Художника может каждый обидеть...», — её произносит Роман Малиновский (актер Петр Красилов).

В 207 серии «Татьянин день» Нина Перепелкина говорит Борису Костенко:

«— Знаешь, я так счастлива, что ты у меня есть...

Обещаю в новом году больше никогда тебя не ревновать... Но хочу, чтобы и ты никогда меня больше не ревновал.

— Больше... Больше не буду... А меньше можно?

— Но только чуть-чуть...»

Реплики героев отсылают к довлатовской цитате из раннего рассказа «Солдаты на Невском»: «Обещаю, — сказал, чуть не плача, ефрейтор, — обещаю, товарищи, больше не буду. Пить больше не буду!»

Потом он сел и тихо добавил: — И меньше тоже не буду» [11, с. 163].

В «Записных книжках» подобная шутка переносится в журналистскую среду: «Журналиста Костю Беликова увольняли из редакции за пьянство. Шло собрание. Друзья хотели ему помочь. Они сказали: — Костя, ты ведь решил больше не пить? — Да, я решил больше не пить. — Обещаешь? — Обещаю. — Значит, больше — никогда? — Больше — никогда! — Костя помолчал и добавил: — И меньше — никогда!» [12, с. 38–39].

Комментируя указанные произведения Довлатова, И. Н. Сухих пишет: «Вероятно, это фольклор. Ср. частушку: “Встану утром рано, / Посмотрю на рожу.../ Больше пить не буду! / Но и меньше тоже!”» [13, с. 388]

Интересно, что в 207 серии «Татьянин день» игра слов относится не к пьянству, а к другому пороку — ревности.

Таким образом, в телевизионном фильме «Татьянин день» звучит несколько довлатовских афоризмов



Ил. 3. Кадр из многосерийного телевизионного фильма «Ищу жену с ребенком». URL: <https://ok.ru/video/1288889043635>

(некоторые из них отсылают к фольклорным источникам), о популярности которых свидетельствует тот факт, что они используются и в других отечественных сериалах, вышедших на экраны в 2005–2013 годах.

Еще одна многосерийная комедийная мелодрама — «Ищу жену с ребенком» (2014 год; режиссер А. Кирющенко) — содержит довлатовские аллюзии. Во 2 серии Вера (актриса Мария Горбань), приехавшая в Крым отдыхать вместе со своим любовником Борисом (актер Сергей Бурунов), но постоянно встречавшая преграды для встречи с ним, произносит: «Три дня на отдыхе, а отдыха не было». Ср. в довлатовском «Заповеднике»:

«— Татуся, слышишь?! Ехать не советую... Погода на четыре с минусом... А главное, тут абсолютно нету мужиков... Але! Ты слышишь?! Многие девушки уезжают, так и не отдохнув...» [6, с. 293].

Вариация этой сцены есть и в «Записных книжках» Довлатова [12, с. 67].

В 3 серии Лада Калинина (актриса Ольга Медынич) читает книгу Бунина (ил. 3). Игорь Макаров (артист Олег Мазуров) предлагает ей:

«— Не желаете коктейль?

— Да что вы?! Вы читали, что пишут о вреде алкоголя? Я даже бросила ... читать!

— Вы что, вы любите Довлатова?

— А вы знаете, что это Довлатов? Нет, ну, правда, многие думают, что это анекдот из интернета...»

Ср. довлатовский текст в «Заповеднике»: «— Знаете, столько читал о вреде алкоголя! Решил навсегда бросить ... читать» [6, с. 195].

Как видим, здесь довлатовский афоризм приравнивается к фольклорному жанру.

Итак, с помощью интертекстуального и интермедиального анализов мы пришли к выводу, что аллюзии к текстам произведений Довлатова (чаще всего имплицитные, когда компоненты претекста видоизменяются) в драматургии многосерийных комедийных мелодрам начала XXI века, предназначенных для российского телезрителя, используются достаточно часто. В частности, они встречаются в таких сериалах, как «Женский роман», «Не родись красивой», «Татьянин день»,

«Даша», «Ищу жену с ребенком». Парафразирование довлатовских афоризмов вызывает смех публики, оживляет реплики героев, делая их яркими, запоминающимися, многозначными, что оказывает положительное влияние на психологию восприятия фильма зрителем. Использование довлатовских аллюзий в российских телесериалах начала XXI века — свидетельство популярности произведений Довлатова, а также творческого подхода создателей кинолент к драматургии национального фильма (кроме отражения в кинофильме реалий социально-политической и экономической жизни, для аудитории большое значение имеет проявление культурного, в том числе литературного, наследия), связи современного сериала с законами функционирования средств массовой коммуникации и традициями не только мировой, но и отечественной кинодраматургии. Довлатовские аллюзии, выявленные в кинематографе, многофункциональны: во-первых, это способ манифестации довлатовского мифа, во-вторых, это стилистический прием создания комизма, неординарности и многосмысленности реплик героев, в-третьих, это средство адаптации зарубежных телесериалов к реалиям отечественной культуры.

Список литературы

1. Доброзракова Г. А. Проза Довлатова на экране // Поэтика Довлатова. СПб.: Алетейя, 2019. С. 391–402.

2. Доброзракова Г. А. К вопросу о способах манифестации довлатовского мифа // Вестник Санкт-Петербургского гос. ун-та технологии и дизайна № 3. 2022. Серия 2. Искусствоведение. Филологические науки. Изд-во ФГБОУ ВПО СПГУТД. С. 141–148.
3. Анекдоты про «ездец». URL: <http://www.vysokovskiy.ru/story/ezdets/> (дата обращения 05.04.2023).
4. Акопов А. З. Телесериал начала XXI века в контексте традиций отечественной кинодраматургии. Автореф. дис. ... канд. искусствоведения. М. 2011. 30 с.
5. Довлатов С. Невидимая книга // Собрание сочинений: в 5 т. Т. 3. СПб.: Азбука, Азбука-Аттикус, 2019. С. 351–436.
6. Довлатов С. Заповедник // Собрание сочинений: в 5 т. Т. 2. СПб.: Азбука, Азбука-Аттикус, 2019. С. 191–306.
7. Довлатов С. Компромисс // Собрание сочинений: в 5 т. Т. 2. СПб.: Азбука, Азбука-Аттикус, 2019. С. 5–190.
8. Сухих И. Комментарии // Собрание сочинений: в 5 т. Т. 2. СПб.: Азбука, Азбука-Аттикус, 2019. С. 418–476.
9. Арьев А. История рассказчика // Довлатов С. СС: в 4 т. СПб.: Азбука-классика, 2004. Т. 1. С. 5–32.
10. Шопенгауэр А. Афоризмы житейской мудрости. М.; СПб.: ЭКСМО, 2005. 732 с.
11. Довлатов С. Солдаты на Невском // Собрание сочинений: в 5 т. Т. 1. СПб.: Азбука, Азбука-Аттикус, 2019. С. 161–178.
12. Довлатов С. Записные книжки // Собрание сочинений: в 5 т. Т. 5. СПб.: Азбука, Азбука-Аттикус, 2019. С. 7–130.
13. Сухих И. Комментарии // Собрание сочинений: в 5 т. Т. 1. СПб.: Азбука, Азбука-Аттикус, 2019. С. 351–410.

G. A. Dobrozrakova

Povolzhskiy State University of Telecommunications and Informatics
443010 Russia, Samara, L. Tolstoy str., 23

FUNCTIONS OF DOVLAT ALLUSIONS IN MODERN TELEDRAMATURGY

The article deals with the issue of the role of Dovatov's allusions in television dramaturgy. The relevance and scientific novelty of the study lies in the fact that the identification of Dovatov's allusions in cinema and the study of their functioning are carried out for the first time. With the help of intertextual and intermedial analyzes, it is concluded that in the dramaturgy of Russian television series of the early XXI century: «Women's novel» (2004–2005), «Don't be born beautiful» (2005–2006), «Tatiana's day» (2007–2008), «Dasha» (2013), «I'm looking for a wife with a child» (2014), — addressed to the mass audience, allusions appear that refer to the works by S. D. Dovatov «Soldiers on Nevsky», «Compromise», «Reserve», «Craft». The theoretical significance of the work lies in determining the functions of the allusions used. First of all, this is a function of the manifestation of the Dovatov myth, as well as a purely stylistic function of creating comedy, brightness and ambiguity of the characters' replicas; in some cases, the function of adapting foreign television series to the realities of domestic culture is manifested.

Keywords: S. Dovatov, allusion, television series, television dramaturgy, film adaptation, broadcast of humor.

References

1. Dobrozrakova G. A. *Proza Dovatova na jekrane* [Dovatov's prose on the screen]. // *Poetics of Dovatov* [Pojetika Dovatova]. St. Petersburg: Aleteyya, 2019. pp. 391–402. (in Rus.).
2. Dobrozrakova G. A. *K voprosu o sposobah manifestacii dovatovskogo mifa* [On the question of the ways of manifestation of the Dovatov myth] // *Vestnik Sankt-Peterburgskogo gos. un-ta tehnologii i dizajna № 3. 2022. Serija 2. Iskustvovedenie. Filologicheskie nauki* [Bulletin of the St. Petersburg State. University of Technology and Design No. 3. 2022. Series 2. Art history. Philological sciences]. Izd-vo FGBOU VPO SPGUTD. pp. 141–148. (in Rus.).
3. *Anekdoty pro «ezdec»* [Jokes about the «rider»]. URL: <http://www.vysokovskiy.ru/story/ezdets/> (date accessed: 04.05.2023) (in Rus.).
4. Akopov A. Z. *Teleserial nachala XXI veka v kontekste tradicij otechestvennoj kinodramaturgii* [Television series of the beginning of the 21st century in the context of the traditions of Russian film dramaturgy] Abstract dis. ... cand. art history. Moscow. 2011. 30 p. (in Rus.).
5. Dovatov S. *Nevidimaja kniga* [Invisible book]. // *Sobranie sochinenij* [Collected works]: in 5 vols. Vol. 3. St. Petersburg. Azbuka, Azbuka-Atticus, 2019. pp. 351–436. (in Rus.).
6. Dovatov S. *Zapovednik* [Reserve]. // *Sobranie sochinenij* [Collected works]: in 5 vols. Vol. 2. St. Petersburg. Azbuka, Azbuka-Atticus, 2019. pp. 191–306. (in Rus.).
7. Dovatov S. *Kompromiss* [Compromise]. // *Sobranie sochinenij* [Collected works]: in 5 vols. Vol. 2. St. Petersburg. Azbuka, Azbuka-Atticus, 2019. pp. 5–190. (in Rus.).

8. Sukhikh I. *Kommentarii* [Comments]. // *Sobranie sochinenij* [Collected works]: in 5 vols. Vol. 2. St. Petersburg. Azbuka, Azbuka-Atticus, 2019. pp. 418–476. (in Rus.).
9. Arieiev A. *Istorija rasskazchika* [The story of the storyteller // *Sobranie sochinenij* [Collected works]: v 4 t. SPb.: Azbuka-klassika, 2004. T. 1. pp. 5–32. (in Rus.).
10. Schopenhauer A. *Aforizmy zhitejskoj mudrosti* [Aphorisms of worldly wisdom]. Moscow; St. Petersburg. EKSMO, 2005. 732 p. (in Rus.).
11. Dovatov S. *Soldaty na Nevskom* [Soldiers on Nevsky]. // *Sobranie sochinenij* [Collected works]: in 5 volumes. Vol. 1. St. Petersburg. Azbuka, Azbuka-Atticus, 2019. pp. 161–178. (in Rus.).
12. Dovatov S. *Zapisnye knizhki* [Notebooks]. // *Sobranie sochinenij* [Collected works]: in 5 vols. Vol. 5. St. Petersburg. Azbuka, Azbuka-Atticus, 2019. pp. 7–130. (in Rus.).
13. Sukhikh I. *Kommentarii* [Comments] // *Sobranie sochinenij* [Collected works]: in 5 vols. Vol. 1. St. Petersburg. Azbuka, Azbuka-Atticus, 2019. pp. 351–410. (in Rus.).

И. В. Ваганова

Российская Академия Народного хозяйства и государственной службы при Президенте РФ, Северо-Западный институт управления (РАНХиГС, СЗИУ)
199178 РФ, Санкт-Петербург, Средний пр. ВО, 57/43

ЛИТЕРАТУРНЫЕ ИСТОЧНИКИ И МУЗЕЙНЫЕ КОЛЛЕКЦИИ (ВЛАДЕЛЬЧЕСКАЯ АТТРИБУЦИЯ ОДНОЙ ИЗ КОЛЛЕКЦИЙ ГОСУДАРСТВЕННОГО МУЗЕЯ ВОСТОКА)

© И. В. Ваганова, 2023

Статья посвящена одному из актуальных аспектов взаимодействия литературного и внелитературного материала — влиянию литературы на происхождения музейных коллекций. Представлены результаты исследования, позволившего установить основателя и владельца одной из важнейших коллекций Государственного музея Востока (Москва), с которой в 1918 году и начинался музей Ars Asiatica, — К. Ф. Некрасова. На основе широкого круга впервые вводимых в научный оборот архивных источников, в частности писем и дневника К. Ф. Некрасова, а также анализа книг, вышедших в его издательстве, доказывается, что этот известный книгоиздатель начала XX века и владелец коллекции восточного искусства — одно и то же лицо. Особая роль в обосновании данного открытия отводится книгам восточной тематики, которые заставили обратить внимание на внелитературные увлечения издателя. Научная ценность данной статьи связана с прояснением истории формирования коллекций музея Востока, уточнением представлений о роли в его создании К. Ф. Некрасова, введением в научный оборот ранее неизвестных архивных источников.

Ключевые слова: Восток, Ars Asiatica, издательство К. Ф. Некрасова, П. П. Муратов, изразцы, персидский фарфор, коллекционер, Персия, Тегеран, музей Востока, журнал «София».

*«Восток хорош нетронутый,
европейская цивилизация портит его»*

К. Ф. Некрасов

Введение

Мало кто из поэтов Серебряного века устоял перед романтикой Востока. Но не только поэты и художники были очарованы Востоком: заметный и яркий издатель начала XX века Константин Федорович Некрасов настолько увлекся темой Востока, что стал азартным коллекционером восточных древностей. А началось все с издания арабской сказки.

Константин Федорович Некрасов (1873–1940) (ил. 1), племянник поэта, вошел в историю русской литературы как выдающийся издатель начала XX века, с которым сотрудничали практически все известные писатели и поэты Серебряного века, переводчики, художники, философы [1, с. 4–53]. Но сравнительно недавно, а именно к 2018 году, удалось доказать, что Константин Федорович Некрасов был также крупнейшим коллекционером произведений древнерусского и восточного искусства [2, с. 32–41]. Об интересе Некрасова к древнерусскому искусству было известно, и созданный им журнал «София», вышедший в 1914 году, как раз и являлся результатом этого увлечения. У Некрасова была небольшая коллекция икон, в которой были и редкие новгородские иконы XV века, но вся коллекция погибла во время белогвардейского мятежа в Ярославле в июле 1921 года — так значится в архивных документах [3, л. 21–25].

А вот судьба Восточной коллекции Некрасова, которая изначально формировалась и хранилась

в Москве, долгое время была не ясна. Но именно с Восточной коллекции Некрасова, а конкретно, с его коллекции персидских фаянсов, в 1918 году начинается музей Ars Asiatica, известный сегодня во всем мире как Музей Востока в Москве [4, с. 66]. Произошло это при активном участии Павла Павловича Муратова, который в то время занимал должность председателя Комиссии музеев восточного искусства. На заседании подотдела Национального музейного фонда Отдела по делам музеев и охране памятников искусства и старины Главнауки Наркомпроса Муратов настоял, чтобы специальная комиссия как можно быстрее осмотрела коллекцию иранских фаянсов К. Ф. Некрасова с целью ее приобретения для музея. Муратов не просто сотрудничал с издательством Некрасова — в определенной степени его можно назвать идеологом издательства: их связывала крепкая дружба и совместные духовные искания [5, с. 155–265].

Решить вопрос о приобретении коллекции Некрасова музеем Ars Asiatic Муратову, вероятно, было не так уж сложно. В комиссию входил Игорь Грабарь, с которым Муратов тесно сотрудничал до революции: для истории искусства Грабаря Муратов написал целый том по древнерусскому искусству. С Константином Некрасовым Игорь Грабарь был также знаком, уважал и ценил его как издателя: по меткому выражению Игоря Грабаря, издательство Некрасова не относилось к «идейным» [6, л. 1]. Среди первых сотрудников ново-

го музея Ars Asiatica были ближайшие родственники Павла Павловича Муратова: его сестра Раиса Павловна и ее муж Федор Владимирович Гогель, первый заведующий музеем Ars Asiatica. Гогель был приятелем П. П. Муратова по Институту путей сообщения в Петербурге, но долго работал по специальности, совмещая ее с изучением восточного искусства и занятиями живописью в мастерской Н. П. Ульянова. Гогель стал специалистом по китайской керамике и фарфору [7, с. 113].

«Ватек» — арабская сказка для взрослых

Муратов прекрасно знал восточную коллекцию Некрасова и осознавал ее ценность, т. к. коллекция фактически формировалась на его глазах и даже при некотором его участии. Более того, само увлечение Некрасова Востоком началось с Муратова. Вопреки первоначальному издательским замыслам Некрасова, самой первой книгой, вышедшей в его издательстве осенью 1911 года, стала арабская сказка Бекфорда «Ватек» (ил. 2) в переводе Бориса Зайцева и с глубокой, обстоятельной вступительной статьей Павла Муратова. Уильям Бекфорд (1760–1844) — английский писатель, но роман «История халифа Ватека» в 1784 году вышел сначала по-французски, и только потом по-английски. Ватек — сказочный персонаж, под этим именем выведен девятый халиф из рода Аббасидов, который отличался сладострастием и стремлением к роскоши. Убедя Некрасова издать «Ватека», Муратов писал начинающему издателю в июле 1911 года: «“Ватек” — сказка не для детей, а для взрослых. Это очень глубокое и своеобразное произведение, стоящее как-то одиноко в мировой литературе. Написано оно настолько совершенно, что англичане считают его автора одним из классиков. У нас оно вовсе забыто, хотя Пушкин когда-то читал ее, и ею восхищался, о чем есть свидетельства в его письмах. Очень любопытен и автор ее, Бекфорд. Его жизнь сама похожа на сказку, его биография исключительна. Я давно уже дал себе слово написать о нем» [5, с. 166].

Вот как начинается эта арабская сказка: «Ватек, девятый халиф из рода Аббасидов, был сыном Мутасима и внуком Гаруна аль-Рашида. Он вззошел на престол в цвете лет. Великие способности, которыми он обладал, давали народу надежду на долгое и счастливое царствование. Лицо его было приятно и величественно; но в гневе взор халифа становился столь ужасным, что его нельзя было выдержать: несчастный, на кого он его устремлял, падал иногда, пораженный насмерть. Так что, боясь обезлюдить свое государство и обратиться в пустыню дворец, Ватек предавался гневу весьма редко.

Он очень любил женщин и удовольствия хорошего стола. Его великодушие было безгранично и разврат безудержен» [8, с. 21].

Книга была тепло встречена критикой, сразу же принесла Некрасову, как издателю, известность. Для Муратова это издание тоже не прошло бесследно: один из героев его «Магических рассказов», написанных и изданных в 1922 году, лорд Эльмор, имеет много общего с халифом Ватеком.



Ил. 1. К. Ф. Некрасов, издатель и коллекционер.



Ил. 2. У. Бекфорд. «Ватек. Арабская сказка». Издание К. Ф. Некрасова, 1912 г.

Во вступительной статье к «Ватеку» Муратов сравнивает увлеченность Бекфорда Востоком с «восточной страстью» французского романтика Жерара де Нерваля: «Бекфорд бредил Востоком и способен был галлюцинировать так же, как и Жерар де Нерваль, но бред не побеждал его, и он умел оставаться стойким художником, даже испытывая головокружение» [9,

с. 4]. Это сравнение в определенной степени оказалось программным и для самого Муратова, и для Некрасова.

Не прошло и года после выпуска сказки Бекфорда «Ватек», как Некрасов издает Жерара де Нерваля. Под редакцией Павла Муратова и с его блестящей статьей выходят четыре лучших, по мнению Муратова, новеллы (повести) Нерваля: «Сильвия», «Октавия», «Изида», «Аврелия» [10]. Не вдаваясь в подробности творчества Нерваля, поскольку это другая тема, отметим только, что до выхода данной книги Жерар де Нерваль был практически неизвестен в России, знали его только специалисты по французской литературе. Да и в самой Франции Нерваль получает признание как один из великих писателей лишь после 1914 года, когда выходит фундаментальное исследование о нем Аристиды Мари, после чего начался период переоценки писателя.

Очевидно, что у Некрасова именно с издания этих книг начинается интерес к Востоку, который перерастает в серьезное увлечение восточным искусством. 3 января 1914 года Некрасов пишет Муратову: «На весну я затеваю две экспедиции, обе деловые. Но без Италии, о которой придется мне мечтать до самой смерти. Первая в Персию специально за миниатюрами; наша публика в них пока еще ничего не понимает и не интересуется. Но это не беда — поймет. В Персию еду на Пасху» [11, л. 10. об.].

В Персию Некрасов отправляется в апреле 1914 года. Посещает раскопки окрестностей Рей, который расположен на 10 км южнее столицы Ирана, Тегерана. Рей — один из старейших городов Ирана, в древности известен еще под именем Арсакия. Некрасов знакомится с антиками, приобретает раритеты, осматривает восточные достопримечательности. О том, как проходило путешествие по Персии, свидетельствуют письма Некрасова и дневник, который он вел достаточно подробно. Почему же тогда почти 80 лет личность владельца коллекции персидского фарфора, посуды, изразцов, рукописей и миниатюры, которая и сегодня является гордостью собрания отдела Ближнего Востока музея, считалась неизвестной? В музейных документах и изданиях значились только фамилия и инициалы коллекционера — К. Ф. Некрасов, и был обозначен факт, что он посещал Иран. В 1997 году вышел каталог «Московские коллекционеры произведений искусства Востока», и вот как начинается статья о коллекции Некрасова, причем в каталоге она стоит второй: «Личность К. Ф. Некрасова остается для нас загадкой. Ничего не известно о его жизни, кроме того, что он бывал в Иране, где и составил во многом уникальную коллекцию произведений искусства. Неизвестен род его занятий, и был ли он как-то связан с его собирательской деятельностью. Ни в архивах музея, ни в первых публикациях нет никаких сведений об этом человеке» [12, с. 26].

Причина «неизвестности» Некрасова очень проста: Павел Муратов в 1922 году был отправлен в командировку в Европу, из которой по вполне понятным причинам не вернулся. Он не был лоялен к советской власти, и его архивы фактически были недоступны до перестройки, даже его печатные издания находились

в спецхранах главных библиотек страны. Самый главный труд Павла Муратова «Образы Италии» в СССР не переиздавался; в трех томах вышел последний раз в Берлине в издательстве З. Гржебина. Константин Федорович Некрасов скончался неожиданно, от сердечного приступа, в поезде, 22 октября 1940 года, по дороге из Туапсе в Москву, и потому даже сыну не успел передать никакие семейные тайны. А дневник путешествия по Персии К. Ф. Некрасова попал в ЦГАЛИ в фонд его дяди, русского поэта Николая Алексеевича Некрасова, куда востоковеды по понятным причинам не заглядывают [13]. Историю путешествия и создания восточной коллекции Некрасова удалось восстановить лишь к 2018 году благодаря его дневнику (ил. 3) и цитатам из писем к самым разным адресатам.

«В Тегеране памятников искусства почти нет...»

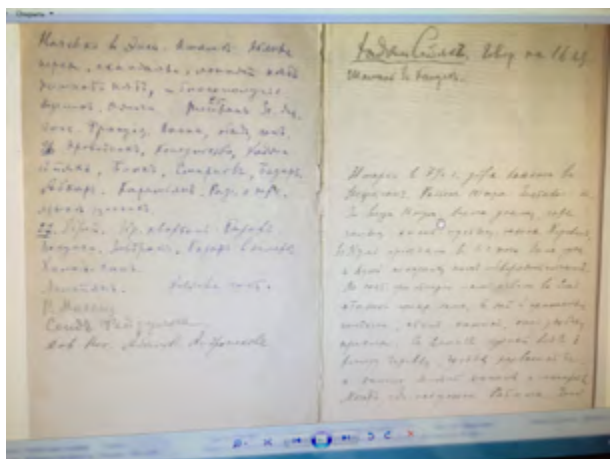
Чаще всего Некрасов писал Муратову и своей будущей жене Софье Леонидовне Щерба, которая разделяла с ним антикварные увлечения: «Восток хорош нетронутый, европейская цивилизация портит его» [14, л. 9]. Письма Павлу Муратову, который в то время был редактором журнала «София», издаваемого Некрасовым, носят более деловой и информационный характер. Однако и впечатления о путешествии также в письмах встречаются. Так, в письме Некрасова Муратову от 8 апреля 1914 года читаем: «Живем мы здесь хорошо и со стороны русских встретили самый радужный прием. Живем в русском консульстве. Мы прожили в Тегеране дней 5 и дважды были в Рее (6–8 верст), были там на раскопках и даже купили кое-что; но раскопки ведутся варварски... многое остается в земле, а еще больше обращается я в осколки» [15 л. 14–14 об.].

Есть в письмах к Муратову и любопытные детали о будущей коллекции: «Все-таки кувшинов и чаш (битых на несколько частей, но идеально склеенных) я накупил. Накупил здесь также «каши» — так называют здесь изразцы. Эти «каши» бесподобны, но довольно дороги, а главное тяжелые. Есть среди них каши с великолепным металлическим отблеском», — пишет Некрасов Муратову. И сообщает далее: «В Тегеране памятников искусства почти нет и на мои расспросы о старом искусстве русские или удивленно пожимают плечами или отсылают к антиквариатам» [16, л. 14].

Стоит заметить, что эта цитата очень помогла научным сотрудникам Музея Востока: сравнительно недавно реставраторы обнаружили, что изразцы склеены, но нигде в документах не было никаких упоминаний о реставрации, и именно это письмо, процитированное на научной конференции в музее Востока 19 апреля 2022 года, помогло понять, что изразцы в таком состоянии и поступили в музей.

Упоминает о своем путешествии на Восток Некрасов и в письмах к некоторым другим авторам. Так, Валерию Брюсову Некрасов писал 4 июня 1914 года: «Моя прогулка по Персии была чрезвычайно удачна и интересна. Проезжал 1 ½ месяца и доехал до Исфагана. На лошадях сделал около 2000 верст» [17, л. 16 об.].

Константин Федорович Некрасов был человеком увлекающимся, а круг его интересов чрезвычайно



Ил. 3. Страница из дневника К. Ф. Некрасова, который он вел во время путешествия по Персии.

отличался необыкновенной широтой: от политики до сельского хозяйства, от литературы до живописи. В то же время он не был специалистом в искусстве, по крайней мере в той степени, чтобы составить уникальную коллекцию, научная и искусствоведческая значимость которой до сих пор актуальна (ил. 4). Кто же ему помогал? По дневнику и письмам, сохранившимся в фонде книгоиздательства К. Ф. Некрасова [18], удалось установить спутников, с которыми издатель путешествовал. Это переводчик и прекрасный знаток Востока Андрей Андреевич Балакин, личность хотя и загадочная, но хорошо известная российским востоковедам [19, л. 15–19], прежде всего потому, что Андрей Балакин первым перевел на русский язык книгу суфия и индийского музыканта Инаят Хан «Суфийское послание о Свободе Духа». После путешествия в Персию Андрей Балакин начал сотрудничать с Некрасовым и для его издательства перевел с древнеперсидского «Сказки попугая. Тути-наме» [20], (ил. 5). Этот сборник новелл впервые вышел в России именно в издательстве Некрасова в 1915 году. В архиве сохранилось несколько писем Балакина как раз того периода, когда он работал над переводом для Некрасова. Если Некрасов увлек Балакина литературой, то Балакин определенно сыграл свою роль в том, что очарование Востоком для Некрасова вылилось в собирательскую страсть. Еще до поездки в Персию, 11 марта 1914 года, Андрей Балакин писал из Москвы Некрасову в Ярославль, где издатель жил до 1917 года и где у него была типография: «По получению еще первого письма я пошел к директору нашего института и немедленно добыл отпуск. А раньше я ничего не предпринимал, так как Павел Павлович сказал мне, что вы не решаетесь ехать ввиду волнений и тревожного состояния во многих провинциях Персии. Тогда я только собирался уговаривать Вас не обращать внимания на все эти волнения и беспорядки: ведь Персия тем и замечательна, что в ней никогда не бывает порядка и спокойствия» [21, л. 4–4 об.].

В Персии Балакин познакомил Некрасова с Давидом Абеловым, который оказал конкретное влияние на формирование Восточной коллекции Некрасова.



Ил. 4. Кувшин с изображением всадников и кипарисов. Из коллекции К. Ф. Некрасова (ГМВ).



Ил. 5. Тути-наме. Сказки Попугая. Перевод с древнеперсидского. Издание К. Ф. Некрасова, 1915 г.

О жизни Абелова после 1917 года известно только то, что он скончался в США в 1962 году. Но сохранились его письма Некрасову за 1914–1915 годы. Писать он начал в мае 1914 года, как раз, когда Некрасов вернулся из Персии. Из писем понятно, что Давид Абелов выполнял роль миссионера в Тегеране для Некрасова. За 1915 год в архиве имеется всего одно



Илл. 6. Обложка журнала «София». Художник Н. Ульянов.

письма Давида Абелова, весьма объемное, на восьми страницах, и очень интересное по содержанию: подробное описание Тегерана в годы первой мировой войны и настроения персов, причем в разных слоях.

«Дорогой Константин Федорович, — пишет Абелов из Тегерана 1 мая 1914 года. — После Вашего отъезда не было прямо отбою от продавцов антиков, которые ловили меня на улице, в банке, ломбарде и даже у меня в спальней. Приносили и ерунду, и прелестные вещи. Между прочим, один из моих сослуживцев принес 5 миниатюр. Одна из них заслуживает наибольшего внимания. Это индийская миниатюра, размерами немного меньше той, что Вы торговали ... За нее ручается сам владелец. Это тот самый, что продал вам книгу за 50 тум...» [22, л. 2].

Абелов делает закупки для Некрасова, дает советы по приобретению тех иных предметов, описание ваз в письмах нередко сопровождается рисунками. Абелов отправляет вазы в Москву. В письмах мелькают имена любителей восточного искусства, которые могут быть интересны Некрасову как клиенты антикварной лавки в Москве. В письме от 27 ноября 1914 года есть интересная фраза: «Здесь у одного господина находится старообрядческая икона замечательного письма. К какому столетию ее отнести, не знаю. Владелец говорит, что в Москве давали 1500 руб. Но продавать он ее не думает» [23, л. 1].

Тайна длиною в 80 лет

Но не только Персия интересует Некрасова — он страстно увлекается Китаем, начинает приобретать китайские миниатюры. Летом 1914 года они с Муратовым планируют поездку в Париж, где в это время был «китайский бум». Но Некрасов из-за затеянного строительства типографии поехать не смог. Отправился один Муратов, а на деньги Некрасова он вел «кампа-

нию покупок» [5, с. 238] и писал Некрасову подробные письма-отчеты: «Сегодня с трепетом направился в галерею Worch, торгующую исключительно Китаем. Боже, чтобы с Вами сделалось! 8–10 больших комнат, битком набитых керамикой, фарфором, скульптурой, костью и проч., проч. И все хорошее. Боялся и спросить о живописи. Но она менее в цене пока, чем предметы, очевидно, еще немногие, сравнительно понимают» [5, с. 239].

В Париже творится, по словам Муратова, сумасшествие и с Персией, причем, какого он «не мог себе даже представить» [5, с. 240].

«Целые дни мы бегаем по Парижу. И вот самый приятный пока результат: поздравьте себя с “китайцем” (для Вас лично), очаровательным, небольшим — $\frac{3}{4}$ ар. — $\frac{1}{2}$ ар., и весьма недорогим: 250 фр. Сюжет: женщина смотрится в воду, эпоха Мин, XVI столетие», — пишет Муратов 13 июня 1914 года. И чуть ниже описывает обстановку на вернисаже: «Несколько зал. По стенам миниатюры (по каталогу 300 номеров), в середине — витрины с керамикой вроде Вашей, только Раги совсем нет, и они признаются, что это большая редкость. ... Стал я спрашивать цены на миниатюры. ... И не думайте, что это какие-нибудь исключительные вещи. Это все разряд хороших Ваших. У вас довольно много таких, как те, о которых я спрашивал. Уверен теперь, что у вас есть и XVI век» [5, с. 239–240].

О серьезном увлечении Некрасова Востоком говорит и редакционная политика журнала «София» (илл. 6). Одна из главных задач «Софии» звучала так: связать искусство Востока с Древней Русью и вызвать в читающей публике интерес к Китаю, к Персии, к Индии. Другую задачу «София» видела в том, чтобы широко освещать искусство и литературу Востока, исторически близких русскому народу, но малоизвестных в России. Третий номер «Софии» открывался статьей «Ars Asiatica», в которой Муратов пишет о «поистине плачевной роли, которую Россия играла и продолжает еще играть в деле изучения и собирания восточного искусства. Петербург и Москва остаются сейчас единственными европейскими столицами (в Италии хоть Генуя заменяет в этом смысле Рим), лишенными сколько-нибудь значительного и ценного собрания искусств Востока. Нелепость такого положения вещей при существовании столь давних и тесных отношений России с восточными странами сама по себе очевидна. Мы строим дворцы для гипсовых копий, в то время как на наших глазах возникают грандиозные музеи (Бостонский Fine Arts Museum), наполненные подлинными и редкими сокровищами искусства, процветавшего некогда в самом близком соседстве с границами нынешней Российской империи. По-видимому, мы опомнимся только тогда, когда будет слишком поздно» [24, с. 3–4].

Эпилог

Мечта Муратова сбылась: в 1918 году в Москве при его участии открывается музей Ars Asiatica, который начинается с коллекции К. Ф. Некрасова: 328 единиц хранения персидского фарфора, посуды, израз-

цов, рукописей и миниатюры. Но только к 100-летию Государственного музея Востока, которое отмечалось в 2018 году, удалось доказать, опираясь на архивные источники, в том числе и вновь обнаруженные, что это действительно коллекция Константина Федоровича Некрасова, издателя и племянника поэта. К юбилею музея была подготовлена специальная выставка, посвященная собирателям восточных древностей дореволюционной России, чьи коллекции легли в основу музея *Ars Asiatica*, и К. Ф. Некрасову было отведено достойное место.

Список литературы

1. Ваганова И. В. Неоконченный роман в письмах. Книгоиздательство Константина Федоровича Некрасова, 1911–1916 годы. Рыбинск: Цитата Плюс, 2018. 192 с.
2. Ваганова И. В. Константин Федорович Некрасов — издатель и коллекционер // Научные сообщения Государственного музея Востока. Проблемы изучения восточных коллекций: материалы научной конференции. Вып. XXVIII. Москва, 2019. 160 с.
3. ГАЯО. Ф. 178. Оп. 1. Д. 1654. лл. 21–25
4. Войтов В. Е. Материалы по истории государственного музея Востока, 1918–1950: люди, вещи, дела / под общ. ред. В. А. Набагчикова. М.: Сканрус; Гос. Музей Востока, 2003. 494 с.
5. Ваганова И. В. Из истории сотрудничества П. П. Муратова с книгоиздательством К. Ф. Некрасова // Лица: биографический альманах. Вып. 3. Москва; СПб.: Феникс; Atheneum, 1993. 495 с.
6. ГАЯО. Ф. 952. Оп. 1. Д. 82. л. 1.
7. Муратова К. М. Семейное окружение // Возвращение Муратова. От «Образов Италии» до «Истории кавказских войн». По материалам выставки «Павел Муратов — человек Серебряного века» в Государственном музее изобразительных искусств им. А. С. Пушкина 3 марта — 20 апреля 2008 года. М.: Изд-во «Индрик», 2008. 184 с.
8. Бекфорд У. Ватек: Арабская сказка. М.: Изд-во МГУ, 1992. 96 с.
9. Муратов П. Бекфорд, автор Ватека // Бекфорд У. Ватек: Арабская сказка. С. 3–20.
10. *Жерар де Нерваль*. Сильвия. Октавия. Аврелия. Изида. Пер. с фр. Е. С. Урениус. Редакция и вст. ст. П. Муратова. М.: Изд-во К. Ф. Некрасова. 1912. 340 с.
11. РГАЛИ. Ф. 338. Оп. 3. Ед. хр. 2 л. 10–10 об.
12. Московские коллекционеры произведений искусства Востока. Москва, 1997. 124 с.
13. РГАЛИ. Ф. 338. Оп. 3. Ед. хр. 2. 174. Дневник путешествия.
14. ГАЯО. Ф. 952. Оп. 1. Д. 331.
15. РГАЛИ. Ф. 338. Оп. 3. Ед. хр. 2 л. 14–14 об.
16. РГАЛИ. Ф. 338. Оп. 3. Ед. хр. 2 л. 14.
17. РНБ. Ф. 386. Карт. 96. Ед. хр. 10. л. 16 об. 1.
18. Основной фонд книгоиздательства К. Ф. Некрасова отложился в Государственном архиве Ярославской области: ГАЯО, Ф. 952.
19. Ваганова И. В. Между Западом и Востоком. К вопросу Восточной коллекции К. Ф. Некрасова // Научные сообщения Государственного музея Востока. Проблемы изучения восточных коллекций: материалы научной конференции. Вып. XXIX. М., 2022. 287 с.
20. Тутти-Намэ. Сказки Попугая. Пер. А. А. Балакина. М.: Изд-во К. Ф. Некрасова, 1915.
21. ГАЯО. Ф. 952. Оп. 1. Д. 123. л. 4 об.
22. ГАЯО. Ф. 952. Оп. 1. Д. 1. л. 4.
23. ГАЯО. Ф. 952. Оп. 1. Д. 1. л. 1.
24. София. Журнал искусства и литературы / ред. П. П. Муратов: изд. К. Ф. Некрасов. М.: Книгоиздательство К. Ф. Некрасова, 1914. № 3.

I. V. Vaganova

The North-West Institute of Management branch of the Russian Presidential Academy of National Economy and Public Administration Saint-Petersburg, Northwestern Institute of Management 199178 Russia, St. Petersburg, Sredny pr. VO, 57/43

LITERARY SOURCES AND MUSEUM COLLECTIONS (OWNERSHIP ATTRIBUTE OF ONE OF THE COLLECTIONS OF THE STATE MUSEUM OF THE EAST)

The article is devoted to one of the relevant aspects of the interaction of literary and non-literary material — the influence of literature on the origin of museum collections. The results of a study that made it possible to establish the founder and owner of one of the most important collections of the State Museum of the East (Moscow), with which the Ars Asiatica Museum began in 1918, are presented — K. F. Nekrasov. Based on a wide range of archival sources first introduced into scientific circulation, in particular letters and diaries of K. F. Nekrasov, as well as an analysis of books published in his publishing house, it is proved that this famous book publisher of the early twentieth century and the owner of the collection of oriental art are the same person. A special role in justifying this discovery is given to books on oriental topics, which forced to pay attention to the publisher's extraterrestrial hobbies. The scientific value of this article is associated with the history of the Museum of the East's collections, clarifying ideas about the role in its creation of K. F. Nekrasov, introducing previously unknown archival sources into scientific circulation. The scientific value of this article is associated with clarifying the history of the formation of the collections of the Museum of the East, clarifying ideas about the role of K. F. Nekrasov in its creation, introducing previously unknown archival sources into scientific circulation.

Keywords: East, *Ars Asiatica*, publishing house K. F. Nekrasov, P. P. Muratov, tiles, Persian porcelain, collector, Persia, Tehran, Museum of the East, Sofia magazine.

References

1. Vaganova I. V. *Neokonchennyj roman v pis'mah. Knigoizdatel'stvo Konstantina Fedorovicha Nekrasova, 1911–1916 gody* [Unfinished Novel in Letters. Book Publishing Konstantin Fedorovich Nekrasov, 1911–1916]. Rybinsk. Citata Plus Publ., 2018. 192 p. (in Rus.).
2. Vaganova I. V. *Konstantin Fedorovich Nekrasov — izdatel' i kollektioner* [Konstantin Fedorovich Nekrasov —

- the publisher and the collector] // *Nauchnye soobshhenija Gosudarstvennogo muzeja Vostoka. Problemy izuchenija vostochnyh kollekcij: materialy nauchnoj konferencii* [Scientific Reports of the State Museum of the East. Problems of Studying Oriental Collections: Materials of a Scientific Conference]. Vyp. XXVIII. Moscow, 2019. 160 p. (in Rus.).
3. GAJaO. F. 178. Op. 1. D. 1654. ll. 21–25.
 4. Vojtov V. E. *Materialy po istorii gosudarstvennogo muzeja Vostoka, 1918–1950: ljudi, veshhi, dela* [Materials on the History of the State Museum of the East, 1918–1950: People, Things, Affairs] / pod obshh. red. V. A. Nabatchikova. Moscow. Skanrus; Gos. Muzej Vostoka Publ., 2003. 494 p. (in Rus.).
 5. Vaganova I. V. Iz istorii sotrudnichestva P. P. Muratova s knigoizdatel'stvom K. F. Nekrasova [From the History of Cooperation between P. P. Muratov and Book Publishing K. F. Nekrasov] // *Lica: biograficheskij al'manah* [Persons: Biographical Almanac]. Vyp. 3. Moscow; St. Petersburg. Feniks; Atheneum Publ., 1993. 495 p. (in Rus.).
 6. GAJaO. F. 952. Op. 1. D. 82. l. 1.
 7. Muratova K. M. Semejnoe okruzenie [Family Environment] // *Vozvrashhenie Muratova. Ot «Obrazov Italii» do «Istorii kavkazskih vojn». Po materialam vystavki «Pavel Muratov — chelovek Serebrjanogo veka» v Gosudarstvennom muzee izobrazitel'nyh iskusstv im. A. S. Pushkina 3 marta — 20 aprelja 2008 goda* [Return of Muratov. From «Images of Italy» to «History of the Caucasian Wars.» Based on the Materials of the Exhibition «Pavel Muratov — a Man of the Silver Age» at the State Museum of Fine Arts. A. S. Pushkin March 3 — April 20, 2008]. Moscow. Indrik Publ., 2008. 184 p. (in Rus.).
 8. Bekford U. *Vatek: Arabskaja skazka* [Vatek: The Arab Tale]. Moscow. MGU Publ., 1992. 96 p. (in Rus.).
 9. Muratov P. Bekford, avtor Vateka [Beckford, author of Vatek] // *Bekford U. Vatek: Arabskaja skazka* [Beckford W. Vatek: An Arab Fairy Tale]. pp. 3–20. (in Rus.).
 10. Zherar de Nerval'. *Sil'vija. Oktavija. Avrelija. Izida* [Gerard de Nerval. Sylvia. Octavia. Aurelius. Isis.]. Per. s fr. E. S. Urenius. Redakcija i vst. st. P. Muratova. Moscow. K. F. Nekrasov Publ., 1912. 340 p. (in Rus.).
 11. RGALI. F. 338. Op. 3. Ed. hr. 2l. 10–10 ob.
 12. *Moskovskie kollekcionery proizvedenij iskusstva Vostoka* [Moscow Art Collectors of the East]. Moscow, 1997. 124 p.
 13. RGALI. F. 338. Op. 3. Ed. hr. 2. 174. *Dnevnik puteshestvija* [Travel Diary].
 14. GAJaO. F. 952. Op. 1. D. 331.
 15. RGALI. F. 338. Op. 3. Ed. hr. 2l. 14–14 ob.
 16. RGALI. F. 338. Op. 3. Ed. hr. 2l. 14.
 17. RNB. F. 386. Kart. 96. Ed. hr. 10. l. 16 ob. 1.
 18. *Osnovnoj fond knigoizdatel'stva K. F. Nekrasova otlozhilsja v Gosudarstvennom arhive Jaroslavskoj oblasti* [The Main Fund of Book Publishing K. F. Nekrasov Was Deposited in the State Archive of the Yaroslavl Region]. GAJaO, F. 952.
 19. Vaganova I. V. Mezhdju Zapadom i Vostokom. K voprosu Vostochnoj kollekcii K. F. Nekrasova [Between West and East. To the question of the Eastern collection of K. F. Nekrasov] // *Nauchnye soobshhenija Gosudarstvennogo muzeja Vostoka. Problemy izuchenija vostochnyh kollekcij: materialy nauchnoj konferencii* [Scientific Reports of the State Museum of the East. Problems of Studying Oriental Collections: Materials of a Scientific Conference]. Vyp. XXIX. Moscow, 2022. 287 p. (in Rus.).
 20. *Tuti-Namje. Skazki Popugaja* [Tuti-Name. Parrot Tales]. Per. A. A. Balakina. Moscow. K. F. Nekrasov Publ., 1915.
 21. GAJaO. F. 952. Op. 1. D. 123. l. 4 ob.
 22. GAJaO. F. 952. Op. 1. D. 1. l. 4.
 23. GAJaO. F. 952 Op. 1. D. 1. l. 1.
 24. *Sofija. Zhurnal iskusstva i literatury* [Sophia. Journal of Art and Literature] / red. P. P. Muratov: izd. K. F. Nekrasov. Moscow. Knigoizdatel'stvo K. F. Nekrasova Publ., No. 3. 1914. (in Rus.).

УДК 930

DOI 10.46418/2079-8202_2023_2_25

Б. С. Дугаров

Институт монголоведения, буддологии и тибетологии СО РАН
670042 РФ, г. Улан-Удэ, Сахъяновой, 6**РЕЦЕПЦИЯ ЙОГИН-ПОЭТА МИЛАРАЙБЫ
РУССКОЙ КУЛЬТУРОЙ 1880-Х — 1980-Х ГГ.**

© Б. С. Дугаров, 2023

В статье впервые рассматривается в хронологическом порядке история восприятия и адаптации российской культурой такого уникального в буддийском мире явления, как поэтическое творчество тибетского йогина и отшельника Миларайбы. Благодаря исследовательским трудам Г. Потанина, Б. Барадийна, Г. Цыбикова, Б. Владимирцова, Ю. Рериха, А. Вострикова, В. Дылыковой и др. раскрывается картина последовательного «вхождения» Миларайбы в круг ориенталистских интересов отечественной культуры. В связи с этим представляется важным отметить творческие искания Данила Андреева, символически выразившиеся в его стихотворении «Миларайба» (1935). Компаративный метод в сочетании с текстологическим позволяет выявить значимость и актуальность данного произведения как знакового в контексте преемственности восточного (буддийского) вектора в творчестве поэтов Серебряного века.

Ключевые слова: Тибет, Миларайба Д. Андреев, буддийские песнопения, агиографический жанр, ориентализм, восточные мотивы.

Введение

Миларайба¹(1040–1123) — буддийский отшельник и поэт, чье неординарное поэтическое творчество отразилось в условиях буддийского средневековья сложный мир его духовных исканий и обретений. Доктрина ваджраяны — школы карджудпа (кагью), к которой относился Миларайба, определила этико-философские особенности его песнопений, рождавшихся в горном уединении. Он многие годы предавался медитации, именуемой «Великое совершенство». Благодаря этой непрерывной духовной практике он сумел достичь высокой степени просветления и стать «буддой» в течение одной жизни.

Жизненный путь и творческое наследие тибетского йогина-поэта раскрывается в его «Намтаре» (Жизнеописание) и сборнике «Гурбум» («Сто тысяч песен»), приобретших большую популярность в самом Тибете. Имя Миларайбы также хорошо известно монгольским народам благодаря переводам его произведений на монгольский язык, осуществленным в начале XVII века выдающимся литератором-переводчиком своего времени Гуши Цорджи. Начиная с XIX века появляются переводы сочинений Миларайбы в странах Западной Европы — на английском, французском и немецком языках и в Восточной Азии — на японском и китайском языках.

Миларайба в трудах российских ученых

В России уже более столетия жизнь и творчество Миларайбы привлекают к себе внимание исследователей. Так, в 1893 году увидел свет частичный перевод

«Гурбума» на русский язык А. О. Ивановского в приложении к книге Г. Н. Потанина «Тангутско-тибетская окраина Китая и Центральная Монголия (1884–1886)». Здесь же опубликованы собранные самим Потаниным несколько легенд о Миларайбе, бытующих среди народов Центральной Азии [6, с. 359–374].

В 1912 году тибетолог Б. Барадийн опубликовал в журнале «Живая старина» под названием «Из легенд Тибета» собранный им цикл фольклорного характера нарративов, повествующих о любопытных происшествиях в жизни Миларайбы, его любимом ученике Райчуне и наставнике Марпе [2, с. 437–444]. Представляет интерес публикация Б. Барадийна о «Цаме Миларайбы» (1909), представляющем собой театрализованное представление, состоящее из диалогов Миларайбы и охотника Гонбо-Дордже — по сюжету, взятому из «Гурбума» Миларайбы.

Особую ценность содержат сведения о Миларайбе, обнародованные Г. Ц. Цыбиковым в книге «Буддист-паломник у святынь Тибета» (1919). Автор этого произведения сумел проникнуть в запретную для чужестранцев Лхасу — столицу Тибета и дал подробное научное описание буддийских традиций и обычаев страны, отгороженной от внешнего мира неприступной цепью гималайских гор. Так, он приводит наглядные свидетельства подлинной популярности образа Миларайбы, о чем свидетельствуют рассказываемые в уличной обстановке фрагменты из биографии тибетского поэта-отшельника на фоне посвященных его жизни буддийских свитков. Также ученый отмечает статую Миларайбы в главном столичном храме Большого Чжу,

¹ Имя Миларайба (в латинской транслитерации *Milaraspa*), в переводе означающее «отшельник Мила, одетый в рубище», пишется по-разному — Миларайба, Миларайпа, Миларепа, Миларэпа. В трудах российских монголоведов и тибетологов (Б. Я. Владимирцов, Б. Б. Барадийн, Г. Ц. Цыбиков) имя тибетского поэта приводится в форме Миларайба. Мы придерживаемся этого написания, следуя орфографической традиции, сложившейся в России в начале XX столетия.

где она расположена в галерее наиболее почитаемых божеств и выдающихся деятелей истории, религии и культуры Тибета [10, с. 113, 219].

Наиболее полную характеристику жизни и творчества Миларайбы — впервые в отечественной науке — дает академик Б. Я. Владимирцов в своей лекции «Буддизм в Тибете и Монголии» (1919). Опираясь на «Намтар» — основной источник о жизненном пути и духовных поисках гималайского поэта-отшельника, ученый правомерно исследует его буддийский феномен в контексте реалий того времени, в котором довелось жить Миларайбе, когда в Тибете распространяется буддизм и становится доминирующим мировоззрением. «Тогда, — пишет Б. Я. Владимирцов, обращаясь к примеру Миларайбы, — в XI веке, человеческая мысль искала смысла жизни, не довольствуясь старыми формами, и находила его в экстазе мистического созерцания» [2, с. 12].

Касаясь поэзии Миларайбы, ученый рассматривает прежде всего «Гурбум», сборник его песнопений и определяет характерные для них мотивы. Это в первую очередь лирика, пронизанная буддийским мироощущением шуньяты — «пустоты всего мирского» и эфемерности земного существования. Но при этом мир сансары в чудесных образах и явлениях гималайской природы все же волнует сердце поэта-отшельника. «В его гимнах все оживает и одушевляется, — отмечает Б. Я. Владимирцов в комментариях к собственному переводу его песнопений под названием «Из лирики Миларайбы», опубликованному в журнале «Восток» в 1922 году [3, с. 45–47].

Видное место в российской тибетологии занимает Ю. Н. Рерих. В число его наиболее весомых работ, изданных в силу обстоятельств за рубежом, входит переведенное им на английский язык уникальное сочинение по истории буддизма в Тибете под названием «Синяя летопись» (Дэбтэр-онбо), принадлежащая перу Шоннупэла (1392–1481). Эта книга сначала увидела свет в Калькутте в 1949 году, а затем в переводе на русский язык в Москве в 2018 году, она содержит немало ценных сведений о жизни и мировоззрении Миларайбы [11, с. 312–319].

По возвращению на родину Ю. Н. Рерих принял активное участие как редактор в подготовке к изданию фундаментального труда «Тибетская историческая литература» А. И. Вострикова (1904–1937). В этой работе, опубликованной в серии «BIBLIOTHECA BUDDHICA XXXII» в 1962 году, «Намтар» Миларайбы рассматривается автором как оригинальное, тяготеющее к художественной литературе, произведение в ряду множества агиографических, приверженных житийному канону сочинений [4, с. 114, 300].

Поэтические творения тибетского йогина-отшельника, согласно мнению Л. С. Савицкого, обратившего внимание на некоторые особенности песнопений Миларайбы, можно отнести к религиозно-философской или медитативной (в буддийском понимании) лирике. В стихах прослеживается влияние тантрических песен Индии, вместе с тем они несут в себе дыхание устной народной поэзии с ее параллелизмами и повторами,

характерными для тибетского стихосложения [10, с. 43, 44, 46, 50–51].

В завершение краткого очерка исследований отечественных востоковедов по обозначенной теме следует назвать монографию В. С. Дылыковой. «Тибетская литература» (1986), в которой содержится многоаспектный анализ личности Миларайбы, его биографии и поэтического творчества в контексте истории тибетского буддизма. Она оценивает «Намтар» и «Гурбум» Миларайбы как выдающиеся памятники в духовном и культурном наследии Тибета [6, с. 212].

Буддийские мотивы в творчестве Даниила Андреева

Интерес к буддийскому Востоку зародился в России, начиная со второй половины XIX века, под влиянием прежде всего европейских буддологических исследований. Наиболее рельефно ориенталистский дух, в соприкосновении с буддизмом, проявился в творческих исканиях таких поэтов Серебряного века, как К. Бальмонт, И. Анненский, Андрей Белый, М. Волошин, В. Хлебников и др. Их духовным преемником суждено было стать Даниилу Андрееву (1906–1959), поэту и философу, которому выпала судьба жить и творить в непростые времена.

Индо-тибетская культура оказалась необычайно притягательной и духовно близкой ему как источник, питающий его творчество. Об этом свидетельствует стихотворение под названием «Миларайба» (1935), написанное Д. Андреевым в результате его знакомства с песнопениями тибетского поэта-отшельника в переводе академика Б. Владимирцова, сделанном с монгольского текста «Гурбума». Феномен тибетского поэта-отшельника был близок мистическим озарениям Андреева, который придал этому образу собственную авторскую интерпретацию. Ниже приводится полный текст этого интересного стихотворения:

Миларайба

*Позади — горы, белый шёлк снега,
А внизу — пахить и луг зелёный
Там, внизу, — селенье:
Там идет стадо
Пастухи смеются,
Мычат яки,
И с одной чаши — к другой чаше
Перепархивают по цветам пчёлы.*

— Голоса Времени, — друзья сердца!

*Это — лишь узоры, пёстрый шёлк Майи,
Это — только тени моего сознания,
Погружённого, навсегда слитно,
В Вечно-Сущее,
В глубину света...*

— Голоса Времени, — плеск ручьёв жизни!

*Зацвела Юность,
Как бутон мовы.*

*Я ушёл рано с белых гор Дзанга,
Я скитался долго по шумному миру,
Предаваясь страстям и бурям.
В городах — пели, трудились люди,
И купец в дороге понукал мулов...*

— *Голоса Времени! Игра Майи!*

*И в обитель скорбных я ушел, плача,
Бодисатв молил я, заклинал духов,
Духов злых и добрых,
Что в лесах и в реках,
И в порывах ветра снуют шумно...
И постиг ум мой:
Нет врагов у сердца,
Чей исток в небе, в Истинно-Сущем...*

— *Голоса Времени, — голоса братьев!*

*И теперь — только
Душистый ветер
Колыхает ветви над моей пещерой,
Да летят птицы,
Идут люди,
Прибегают волки вести беседу
О путях спасенья, о смысле жизни...*

— *Голоса Времени! Друзья сердца!* [1, с. 352–353]

Приведем для сравнения отрывок из перевода Владимирцова:

*Вот пустынное место Джан-чуб-дзон:
на верху — снежная белая вершина Лха-цзан,
внизу — люди, благие милостынедавцы:*

.....
*На больших и широких долах и лугах,
на душистых милых цветах
жужжащие цикады.*

*душистый ветерок повеет,
и ветви деревьев заплещут.*

.....
*на зеленых, нежных, широких лужайках
разбрелись пасущиеся стада.
Стережущие их пастухи
поют песни, и сладостно звучат их свирели...*

[3, с. 45–46]

Как видим, в сравниваемых текстах описание природы и обитателей этих мест (животных, птиц, насекомых, пастухов, стережущих свои стада) перекликаются, совпадает и название местности Джан / Дзанг. Но если сам Миларайба в тексте Владимирцова предстает как истинный «йогин-отшельник, созерцающий с вершины своей «далеко сияющей, блистательной скалы» и все явления мира рассматривающий как образы «не вечного», воспринимая жизнь как мираж сновидений [3, с. 46], то в стихотворении Андреева он как бы преобразуется. Автор придает образу тибетского поэта-отшельника динамичность, которая отражает

его, андреевское, активное восприятие жизни как ответ на вызовы бытия.

Хотелось бы обратить внимание еще на один фрагмент в стихотворении Андреева, где говорится: «Прибегают волки вести беседу / О путях спасенья, о смысле жизни...». Данные строки отсылают к тексту другой песни Миларайбы в переводе А. О. Ивановского: «Рыси, шакалы и волки: / Эти три — домашние собаки Миларайбы» [7, с. 359–360]. Эта реминисценция еще раз показывает начитанность и осведомленность автора об имеющих отношение к тибетскому поэту-отшельнику публикациях.

Стихотворение Андреева о Миларайбе явилось не просто данью увлечению его буддизмом. Оно стало знаковым на пути постижении им духовных вершин Евразии. Я долго учился у буддийских монахов, — признавался он, имея в виду Миларайбу. В незавершенной поэме Андреева «Песнь о Монсальвате» среди действующих лиц фигурируют брамин Румануджа и буддийский монах Миларайба, которые, по замыслу автора, как «лепестки» разных вер, призваны были соединить Восток и Запад под знаком Грааля [9, с. 188, 196].

Между тем в рассматриваемом стихотворении Андреева о Миларайбе нельзя не услышать эхо «буддийской струны» Серебряного века, отчетливо звучавшей в поэтических произведениях и переводах Д. Мережковского, И. Анненского, К. Бальмонта. Последний, будучи автором перевода на русский язык поэмы Ашвагхоши «Буддхачарита» («Жизнь Будды») — шедевра древнеиндийской литературы, особенно близок Д. Андрееву своей глубокой приверженностью индийской теме. Эта приверженность ярко выразилась и в авторских стихотворениях Бальмонта. Об этом говорят его стихи, составившие цикл под названием «Индийские травы», — цикл, насыщенный древними мотивами духовной и культовой поэзии, в которых переплетаются отголоски различных религий Индии, в том числе буддизма. Показательным в этом плане является стихотворение «Майя», сотканное из образов вселенской иллюзии, исходящих из Упанишад и воспринятые буддийской философией. Вспомним андреевские строки из его «Миларайбы»: «Это — лишь узоры, пёстрый шёлк Майи, — Голоса Времени! Игра Майи!». В них обнаруживается внутренняя перекличка двух поэтов, которых роднило отношение к Индии как истоку истоков, а буддийские мотивы увязывались с «древней памятью».

Заключение

Таким образом, нами в общих чертах рассмотрена рецепция русской культурой творчества буддийского йогина-поэта Миларайбы, начиная с конца XIX столетия. Его жизнь и творчество обладали, безусловно, притягательной силой для исследователей поэзии буддийского Востока в России. С именем Миларайбы связаны труды нескольких поколений ведущих ученых — тибетологов и монголоведов Б. Б. Барадийна, Г. Ц. Цыбикова, Б. Я. Владимирцова, Ю. Н. Рериха, А. И. Вострикова, В. С. Дылыковой и др., оценивших важность и самобытность его поэтического наследия.

Духовный феномен Миларайбы нашел отражение в творчестве Даниила Андреева, поэта и философа, автора книги «Роза Мира». Его стихотворение «Миларайба», созданное по мотивам буддийских песнопений тибетского йогина, является своеобразным откликом на ориенталистские озарения поэзии Серебряного века. Вместе с тем оно представляется знаковым в обретении самим автором собственного евразийского Пути.

Список литературы

1. Андреев Д. Л. Миларайба // Собрание сочинений: в 4 т. Т. 2. Железная мистерия, Стихотворения и поэмы. М.: Русский путь, 2006. С. 352–353.
2. Барадийн Б. Из легенд Тибета // Живая старина. Вып. II–III. 1912. С. 437–444.
3. Владимирцов Б. Я. Буддизм в Тибете и Монголии. Пбг, 1919. 52 с.
4. Владимирцов Б. Я. Из лирики Миларайбы // Журнал «Восток». кн. I. Пбг, 1922. С. 45–47.
5. Востриков А. И. Тибетская историческая литература. М.: Изд-во вост. лит-ры, 1962. 427 с.
6. Дугаров Б. С. «Намтар» Миларайбы и его монгольская версия // Буддизм и литературно-художественное творчество народов Центральной Азии. Новосибирск: Наука, 1985. С. 48–57.
7. Дылькова В. С. Тибетская литература. М.: Изд-во «Наука», Гл. ред. вост. лит-ры, 1986. 239 с.
8. Потанин Г. Н. Тангутско-тибетская окраина Китая и Центральная Монголия (1884–1886). Т. 2. СПб.: Изд. Имп. Рус. геогр. о-ва, 1893. 462 с.
9. Романов Б. Даниил Андреев. Вестник другого дня. М.: Молодая гвардия, 2021. 534 с.
10. Цаньян Джамцо. Песни, приятные для слуха. Издание текста, перевод с тибетского, исследование и комментарий Л. С. Савицкого. М.: изд-во «Наука», гл. ред. вост. лит-ры, 1983. 200 с.
11. Цыбиков Г. Ц. Буддист-паломник у святых Тибета. Пбг., 1919. 472 с.
12. Шоннупэл Гой-лоцава. Синяя летопись. История буддизма. М.: издательство АСТ, 2018. 800 с.

B. S. Dugarov

Institute of Mongolian Studies, Buddhology and Tibetology SB RAS
670042 Russia, Ulan-Ude, Sakhyanovoy, 6

RECEPTION OF THE YOGI-POET MILARAIBA BY RUSSIAN CULTURE OF 1880-S — 1980-S.

The article for the first time examines in chronological order the history of perception and adaptation by Russian culture of such a unique phenomenon in the Buddhist world as the poetic work of the Tibetan yogi and hermit Milaraiba. Thanks to the research works of G. Potanin, B. Baradiyn, G. Tsybikov, B. Vladimirtsov, Yu. Roerich, A. Vostrikov, V. Dylykova and others, a picture of Milaraiba's consistent «entry» into the circle of orientalist interests of Russian culture is revealed. In this regard, it seems important to note the creative searches of Daniil Andreev, symbolically expressed in his poem «Milaraiba» (1935). The comparative method in combination with the textological method allows us to reveal the significance and relevance of this work as a landmark in the context of the continuity of the Eastern (Buddhist) vector, which manifested itself in the work of the poets of the Silver Age.

Keywords: Tibet, Milaraiba, D. Andreev, Buddhist chants, hagiographic genre, orientalism, oriental motifs.

References

1. Andreev D. L. Milarajba [Milaraiba] // *Sobranie sochinenij: v 4 t. T. 2. Zheleznaja misterija, Stihotvorenija i pojemy* [Collected Works: in 4 vols. Vol. 2. Iron Mystery, Poems and Poems]. М.: Russkij put', 2006. pp. 352–353. (in Rus.)
2. Baradiyn B. *Iz legend Tibeta* [From the legends of Tibet] // *Zhivaja starina* [Living antiquity]. Vyp. II–III. 1912. pp. 437–444. (in Rus.)
3. Vladimirtsov B. Ya. *Buddizm v Tibete i Mongolii* [Buddhism in Tibet and Mongolia]. Petrograd, 1919. 52 p. (in Rus.)
4. Vladimirtsov B. Ya. *Iz liriki Milarajby* [From the Lyrics of Milaraiba] // *Journal «Vostok»* [Magazine «Vostok»]. kn. I. Pbg., 1922. pp. 45–47. (in Rus.)
5. Vostrikov A. I. *Tibetskaja istoricheskaja literatura* [Tibetan Historical Literature]. М.: Изд-во вост. лит-ры, 1962. 427 p. (in Rus.)
6. Dugarov B. S. «Namtar» Milarajby i ego mongol'skaja versija [«Namtar» by Milaraiba and its Mongolian version] // *Buddizm i literaturno-hudozhestvennoe tvorčestvo narodov Central'noj Azii* [Buddhism and Literary and Artistic Creativity of the Peoples of Central Asia]. Novosibirsk: Nauka, 1985. pp. 48–57. (in Rus.)
7. Dylykova V. S. *Tibetskaja literatura* [Tibetan Literature]. М.: Изд-во «Наука», Гл. ред. вост. лит-ры, 1986. 239 p. (in Rus.)
8. Potanin G. N. *Tangutsko-tibetskaja okraina Kitaja i Central'naja Mongolija (1884–1886)* [Tangut-Tibetan outskirts of China and Central Mongolia (1884–1886)]. Т. 2. SPb.: Изд. Имп. Рус. геогр. о-ва, 1893. 462 p. (in Rus.)
9. Romanov B. *Daniil Andreev. Vestnik drugogo dnja* [Daniil Andreev. Messenger of Another Day]. М.: Molodaja gvardija, 2021. 534 p. (in Rus.)
10. Tsanyan Jamtso. *Pesni, prijatnye dlja sluha* [Songs that are Pleasing to the Ear]. Izdanie teksta, perevod s tibetskogo, issledovanie i kommentarij L. S. Savickogo. М.: izd-vo «Наука», gl. red. vost. lit-ry, 1983. 200 p. (in Rus.)
11. Tsybikov G. Ts. *Buddist-palonnik u svjatyh' Tibeta* [Buddhist Pilgrim at the Shrines of Tibet]. Petrograd, 1919. 472 p. (in Rus.)
12. Shonnupal Goy Lotsawa. *Sinjaja letopis'. Istorija buddizma* [Blue Chronicle. History of Buddhism]. М.: izdatel'stvo AST, 2018. 800 p. (in Rus.)

МЕДИАКОММУНИКАЦИИ И ЖУРНАЛИСТИКА

УДК: 32.019.51

DOI 10.46418/2079-8202_2023_2_26

К. С. Загоскина¹, Б. Г. Койбаев¹, В. Д. Таказов²¹Северо-Осетинский государственный университет им. К. Л. Хетагурова, 362025 Республика Северная Осетия — Алания, Владикавказ, ул. Ватутина, 44–46²Российский университет дружбы народов 117198 РФ, Москва, ул. Миклухо-Маклая, 6

ОСОБЕННОСТИ ТУРЕЦКОГО МЕДИАЛАНДШАФТА В ПРИЗМЕ ПОЛИТИКИ МЯГКОЙ СИЛЫ

© К. С. Загоскина, Б. Г. Койбаев, В. Д. Таказов, 2023

В статье выявляются особенности медиаиндустрии Турции в качестве инструментов продвижения мягкой силы. Акцентируется внимание на основных направлениях турецкой медиаиндустрии: периодическая печать, телевидение, радио, киноиндустрия, новые медиа. Современные средства массовой информации Турции, которые представляют собой один из базовых инструментов в реализации политики мягкой силы, успешно выполняют поставленные перед ними цели. Так, многие ключевые и крупные турецкие медиа увеличивают масштабы распространения, выпуская контент на турецком и английском языках, а также укрепляя свое присутствие в Интернете. Делается вывод, что турецкие медиа последовательно способствуют глобальному продвижению и распространению ценностей и культуры Турции.

Ключевые слова: мягкая сила, Турецкая Республика, традиционные медиа, новые медиа, медиаиндустрия, средства массовой информации.

На современном этапе многие страны на международной арене отдают предпочтение применению механизмов «мягкой силы» во внешнеполитической стратегии для формирования положительного образа страны, а также для расширения своего влияния. В последние годы Турецкая Республика (далее — Турция) также работает над созданием и развитием положительного имиджа страны, что подтверждается ее внешнеполитической стратегией под названием «Инициативная и гуманитарная внешняя политика», в рамках которой Турция «защищает свои национальные интересы, одновременно внося вклад в общие цели человечества» [12].

Так, важной составляющей современной международной политики является применение инструментов политики мягкой силы в совокупности с традиционными дипломатическими элементами в решении внешнеполитических задач.

Как известно, деятельность культурной дипломатии в основном реализуется государственными и неправительственными структурами, а также такими инструментами, как бизнес, образовательные учреждения, инвестиции, гуманитарная помощь и т. д. Подобные механизмы способствуют знакомству зарубежных стран с турецкой культурой, историей и нематериальными ценностями, развитию турецкой публичной дипломатии как движущей силы политики «soft power». Фонд Юнуса Эмре, ТІКА (Турец-

кое агентство по сотрудничеству и развитию), УТВ (Управление по делам диаспоры и соотечественников за рубежом при правительстве Турции), TÜRKSOY (Международная организация тюркской культуры), TRC (Турецкий Красный Полумесяц) и др. являются наиболее влиятельными институтами публичной дипломатии в области культурной дипломатии и гуманитарной помощи.

Стоит учитывать, что нельзя пренебрегать ролью государственных учреждений, оказывающих гуманитарную помощь, поскольку их усилия очень важны для публичной дипломатии Турции на Балканах, Ближнем Востоке и в Центральной Азии. По мнению исследователей, «в обозримой перспективе Анкара будет продолжать активность на данном направлении, которое позволяет ей расширять отношения с бывшими советскими республиками и принимать участие в формировании национальной идентичности новых поколений тюркских народов» [2, с. 133].

Среди инструментов публичной дипломатии, способствующих развитию культурной дипломатии, стоит отметить роль кинофестивалей, всемирных ярмарок (Экспо Измир, Экспо Анталья и т. д.), телевидения и искусства, турецких телесериалов, туризма и высшего образования (университеты, мозговые центры и т. д.). В условиях глобализационных процессов эти инструменты приобретают важное значение из-за растущего взаимодействия между

различными культурами посредством коммуникационных технологий.

В рамках стратегического партнерства с Россией и другими странами в целях расширения внешнеполитической деятельности Турции важная роль отводится национальным массмедиа и глобальным коммуникациям как инструментам мягкой силы, что обусловило актуальность данного исследования. Именно СМИ «формируют уровень образования массовой аудитории, они также тиражируют произведения высокой культуры для самого широкого распространения, выступая основным организатором досуга людей» [1, с. 188].

Важным ресурсом Турции, в том числе пропагандистским, является сеть средств массовой информации и национальная медиаиндустрия, которая предоставляет услуги с целью обеспечения своевременного, точного и информативного потока информации для обществу.

Несмотря на динамичное медиаразвитие, некоторые исследователи отмечают усиление цензуры на СМИ в последние годы [7]. По версии организации «Репортеры без границ» Турция занимает 153-е место из 180 стран по уровню свободы прессы [10].

В рамках данной статьи не ставится цель выявить особенности влияния политической конъюнктуры на развитие СМИ Турции. Однако, стоит отметить, что тенденции, происходящие в обществе (секуляризация, исламизация), безусловно находят выражение в публицистике, радио и телевидении. В зависимости от социальных и интеллектуально-духовных трансформаций меняется и содержательное наполнение средств массовой информации.

Разработкой целостной коммуникационной стратегии на национальном и международном уровнях, охватывающей все государственные учреждения, занимается Управление коммуникациями, основанное и функционирующее в соответствии с Указом Президента. Управление занимается также отслеживанием и оценкой средств массовой информации и аналитических центров, информированием соответствующих органов власти, а также организацией и проведением соответствующих мероприятий для эффективного управления связью между нацией и государством [5].

Также важно отметить роль Высшего совета радио и телевидения (RTÜK), деятельность которого связана с контролем и регулированием сферы аудиовизуальных медиауслуг, «принимая во внимание права, интересы и ценности заинтересованных сторон на основе свободы слова и информации» [8].

На современном этапе медиаиндустрия в Турции отличается высокой динамичностью, что обусловлено работой сотни телевизионных каналов, тысячи радиостанций, периодической печати, новых медиа и т. д.

Традиционные СМИ представлены периодическими изданиями, которые по типологии делятся на республиканские, региональные и местные. Основные медиацентры, штаб-квартиры национальных газет и телекомпаний, территориально расположены в самых крупных городах Турции — Анкаре и Стамбуле.

Среди национальных газет с ежедневной периодичностью основными являются Sabah, Hürriyet, Sözcü, Milliyet, Posta, Y. Şafak и др. В целом, многие исследователи отмечают низкий показатель интереса граждан к журналам и периодическим изданиям в Турции по сравнению с численностью населения. Согласно Турецкому статистическому институту (TURKSTAT), количество газет и журналов в 2021 году сократилось на 6,0% по сравнению с 2020 годом и составило 4460, а общее количество опубликованных материалов составило 87 тысяч 231, увеличившись на 11,1% по сравнению с 2020 годом [9].

Стоит отметить, что крупные конгломераты в медиaprостранстве Турции представлены медиахолдингами Doğan Group, Turkuvaz, Ciner Group, Çukurova Group, Doğu Group и др.

Крупнейшим и наиболее известным медиаактивом является Doğan Group, который включает в себя Kanal D Romania с его оригинальным контентом, первую в Турции радиостанцию с медленной музыкой Slow Türk, одного из лидеров музыкального сектора DMC, платформу видеоконтента премиум-класса Netd, а также издательский сектор, представленный Doğan Yayınları и Doğan Burda [6].

Турция обладает развитой системой радиовещания, представленного около тысячей радиостанциями: национальными, региональными и местными. В мае 1964 года была создана Турецкая радиотелевизионная корпорация (Türkiye Radyo Televizyon Kurumu, TRT), которая сегодня охватывает вещанием практически всю аудиторию слушателей страны и включает 15 телеканалов, 7 национальных, 6 региональных и 5 международных радиоканалов, trt.net.tr и trt.world.com. Он вещает на более чем 35 языках и диалектах, транслирует телетексты и журналы «TeleVISION», «TRT Kids» и «TRT Haber DD» в Турции и по всему миру [9].

Также популярными частными радиостанциями являются Kral FM, Süper FM, Metro FM, Power Türk, Best FM и др.

Турецкая политика мягкой силы связана с созданием киноиндустрии, которая способствовала широкой популярности турецких сериалов и кинокартин на региональном уровне.

Важно учитывать, что особенностью современного кино как важного сегмента медиасферы и крупной индустрии является получение значительной прибыли. Турецкие телесериалы, которые в настоящее время транслируются более чем в 140 странах, добились большого успеха, достигнув объема экспорта более 350 миллионов долларов в год.

Согласно информации, собранной Министерством культуры и туризма, турецкий сектор телесериалов, совершивший значительный скачок, особенно за последние 10 лет, вышел на второе место сразу после США по экспортным показателям [11].

Новые медиа в Турции охватывают такие медиаформаты, как интернет-СМИ, социальные сети, подкастинг, блогинг и т. д. Согласно статистике, в январе 2022 года в Турции было 69,95 миллиона интернет-

пользователей. В начале 2022 года уровень проникновения интернета в Турции составлял 82,0 процента от общей численности населения. Статистический анализ показал, что количество интернет-пользователей в Турции увеличилось на 3,9 миллиона в период с 2021 по 2022 год. Согласно статистическим данным по социальным сетям, в январе 2022 года в Турции было 68,90 миллиона пользователей социальных сетей. Количество пользователей социальных сетей в Турции также увеличилось на 8,9 миллиона в период с 2021 по 2022 год [3].

В результате цифровизации как современного тренда произошли различные положительные изменения. Все национальные газеты и телеканалы имеют регулярно обновляемые веб-сайты, в том числе и на английском языке. Высокий уровень проникновения Интернета, расширение доступа к мобильному Интернету и увеличение скорости соединения способствовали росту общественного интереса к новым технологиям и спросу на все типы цифровых медиа (электронные тексты, цифровое видео, цифровая музыка). По данным платформы Statista прогнозируется, что выручка на рынке цифровых медиа достигнет 2 359,00 млн долларов США в 2023 году [4].

Таким образом, медиаиндустрия Турции развивается и включает в себя широкий спектр средств массовой информации, который включает национальные телеканалы, национальные газеты, национальные радиоканалы, динамичное онлайн-сообщество с 69 миллионами пользователей. Если медиаиндустрия Турции будет продолжать развивать эти направления, то это несомненно будет укреплять международный имидж государства, обладающего возможностями продвигать свои интересы на мировой арене.

К. С. Zagoskina¹, B. G. Koybaev¹, V. D. Takazov²

¹North Ossetian State University after K. L. Khetagurov, 362025, North Ossetia — Alania, Vladikavkaz, Vatutina 44–46

²Peoples' Friendship University of Russia, 117198 Russia, Moscow, Miklukho-Maklaya str. 6

FEATURES OF THE TURKISH MEDIALANDSCAPE IN THE LIGHT OF SOFT POWER POLICY

The article reveals the peculiarities of the Turkish media industry as tools for promoting soft power. Attention is focused on the main directions of the Turkish media industry: periodicals, television, radio, film industry, new media. Modern Turkish mass media, which represent one of the basic tools in the implementation of soft power policy, successfully fulfill their goals. Thus, many key and major Turkish media are increasing the scale of distribution, releasing content in Turkish and English, as well as strengthening their presence on the Internet. It is concluded that Turkish media consistently contribute to the global promotion and dissemination of Turkish values and culture.

Keywords: soft power, Republic of Turkey, traditional media, new media, media industry, mass media.

References

1. Vartanova E. L. Menyayushhayasya rossijskaya mediaindustriya: teoreticheskie podxody» [The changing Russian media industry: theoretical approaches] // *Vestnik SPbGU. Yazyk i literature* [Bulletin of St. Petersburg State University. Language and literature]. 2018. T. 15. p. 188 (in Rus.)

Список литературы

1. *Вартанова Е. Л.* Меняющаяся российская медиаиндустрия: теоретические подходы // *Вестник СПбГУ. Язык и литература*. 2018. Т. 15. Вып. 2. С. 188
2. *Свистунова И.* Гуманитарная политика в странах постсоветского пространства // *Россия и новые государства Евразии*. № 2. 2022. С. 133
3. Digital 2022: Turkey. URL: <https://datareportal.com/reports/digital-2022-turkey> (дата обращения: 09.04.2023)
4. Digital Media — Turkey. URL: <https://www.statista.com/outlook/dmo/digital-media/turkey> (дата обращения: 09.04.2023)
5. Directorate of Communications. URL: <https://www.iletisim.gov.tr/english> (дата обращения: 30.03.2023)
6. Internet & Entertainment. URL: <https://www.doganholding.com.tr/en/sectors/internet-entertainment/> (дата обращения: 09.04.2023)
7. Mass Media and Public Opinion. URL: <http://www.turkishculture.org/pages.php?SearchID=324> (дата обращения: 25.03.2023)
8. Mission, Vision and Quality Policy. URL: <https://www.rtuk.gov.tr/misyon-vizyon-ve-kalite-politikasi/1839/en> (дата обращения: 09.04.2023)
9. Print Media and International Standard Book Number Statistics, 2021. URL: <https://data.tuik.gov.tr/Bulten/Index?p=Print-Media-and-International-Standard-Book-Number-Statistics-2021-45833> (дата обращения: 09.04.2023)
10. The Reuters Institute Digital News Report 2021. URL: https://reutersinstitute.politics.ox.ac.uk/sites/default/files/2021-06/Digital_News_Report_2021_FINAL.pdf (дата обращения: 25.03.2023)
11. Turkish TV series exceed \$350 million in exports. JAN 04, 2018. URL: <https://www.dailysabah.com/business/2018/01/04/turkish-tv-series-exceed-350-million-in-exports> (дата обращения: 09.04.2023)
12. 2023 Yılına Girerken Girişimci ve İnsani Dış Politikamız. URL: https://www.mfa.gov.tr/site_media/html/2023-yilina-girerken-girisimci-ve-insani-dis-politikamiz.pdf (дата обращения: 09.03.2023)

3. Digital 2022: Turkey. URL: <https://datareportal.com/reports/digital-2022-turkey> (date accessed: 09.04.2023)
4. Digital Media — Turkey. URL: <https://www.statista.com/outlook/dmo/digital-media/turkey> (date accessed: 09.04.2023)
5. Directorate of Communications. URL: <https://www.iletisim.gov.tr/english> (date accessed: 30.03.2023)
6. Internet & Entertainment. URL: <https://www.doganholding.com.tr/en/sectors/internet-entertainment/> (date accessed: 09.04.2023)
7. Mass Media and Public Opinion. URL: <http://www.turkishculture.org/pages.php?SearchID=324> (date accessed: 25.03.2023)
8. Mission, Vision and Quality Policy. URL: <https://www.rtuk.gov.tr/misyon-vizyon-ve-kalite-politikasi/1839/en> (date accessed: 09.04.2023)
9. Print Media and International Standard Book Number Statistics, 2021. URL: <https://data.tuik.gov.tr/Bulten/Index?p=Print-Media-and-International-Standard-Book-Number-Statistics-2021-45833> (date accessed: 09.04.2023)
10. The Reuters Institute Digital News Report 2021. URL: https://reutersinstitute.politics.ox.ac.uk/sites/default/files/2021-06/Digital_News_Report_2021_FINAL.pdf (date accessed: 25.03.2023)
11. Turkish TV series exceed \$350 million in exports. JAN 04, 2018. URL: <https://www.dailysabah.com/business/2018/01/04/turkish-tv-series-exceed-350-million-in-exports> (date accessed: 09.04.2023)
12. 2023 Yılına Girerken Girişimci ve İnsani Dış Politikamız. URL: https://www.mfa.gov.tr/site_media/html/2023-yilina-girerken-girisimci-ve-insani-dis-politikamiz.pdf (date accessed: 09.03.2023)

УДК 070

DOI 10.46418/2079-8202_2023_2_27

Л. В. Кудрина

Ленинградский государственный университет имени А. С. Пушкина,
196605 РФ, Санкт-Петербург, Пушкин, Петербургское шоссе, 10**ИНТЕРНЕТ-СМИ И СОЦИАЛЬНЫЕ СЕТИ: АСПЕКТЫ ВЗАИМОДЕЙСТВИЯ
(НА ПРИМЕРЕ «ВКОНТАКТЕ» И СЕТЕВЫХ РЕСУРСОВ)**

© Л. В. Кудрина, 2023

В статье автор пытается определить точки соприкосновения сетевых средств массовой информации и социальных сетей. Актуальность данной темы связана с ростом популярности соцсетей и их влиянием на журналистику. С помощью элементов контент-анализа на примерах российской социальной сети «ВКонтакте» и Gazeta.ru, Lenta.ru, Kp.ru раскрываются источники публикаций и механизм редакционной работы. Автор приходит к выводам об изменениях в концепции авторства и дистрибуции контента современной медиасферы. Такая инверсия ролей коммуникации «автор — адресат» формирует новый тип отношений между СМИ и пользователем. Кроме того, нелинейность, фрагментарность, дисперсность контента приводят к активному распространению информации на разных каналах, аккаунтах и профилях. В настоящей работе впервые выявляется взаимосвязь между развитием сетевых СМИ и «ВКонтакте». Выделяются также этапы эволюции интернета и соцсети.

Ключевые слова: социальная сеть, интернет-СМИ, сетевые издания, интернет, аудитория, пользователь, автор, контент.

Тема пересечения традиционных средств массовой информации и новых медиа является одной из ведущих в современной научной коммуникации. При этом взаимоотношения сетевых изданий и социальных сетей исследованы гораздо меньше. Одно то, что сетевые СМИ и соцсети технологически родственны, то есть появились в интернете, хоть и в разное время, и продолжают развиваться сегодня, представляет интерес для отдельных научных исследований.

В целом, трансформации редакционных систем и новым принципам производства медиаконтента посвящаются работы А. Амзина [5], Е. Л. Варгановой [2], М. Кастельса [5], А. Г. Качкаевой [12] и др.

Изучению новых форматов и моделей медиакommunikации, в том числе в социальных сетях, посвящены многие научные исследования, в частности Е. Ю. Игумновой [4], К. А. Карякиной [6, 7], С. Г. Машковой [11].

В статье А. В. Колесниченко на основе контент-анализа публикаций исследуются тематические и жанровые пересечения онлайн-СМИ и соцсетей [8]. Работа СМИ со своим контентом в социальных сетях рассматривается в материале Е. Д. Першиной [13], влияние соцсетей на продвижение СМИ изучается С. И. Симаковой [14], Я. В. Солдаткиной [15].

Целью данной статьи является выявление ключевых аспектов взаимодействия социальных сетей и интернет-СМИ с истории их возникновения. Гипотеза заключается в том, что сетевые издания и соцсети с течением времени меняются ролями: во-первых, в качестве источников информации и во-вторых, при дистрибуции контента.

В попытке определения этапов развития Сети необходимо опираться на возникновение отличительных технологических признаков Всемирной паутины. Самая распространенная периодизация, начавшаяся

с концепции Web 2.0 Тима О'Райли, грешит диффузностью границ и определяющих категорий. Поэтому она весьма условна.

В 2004 году Тим О'Рейли и Дейл Догерти на конференции O'Reilly Media заявили о концепции Web 2.0. Первый этап появления интернета приходится в России примерно на 1990-е и начало 2000 годов, его называют периодом статичного интернета. Подразумевается, что тогда пользователь только читал и искал информацию в интернете.

Первыми в Сети появились печатные газеты. Верстка сайтов была горизонтальной и не содержала опций для такой интерактивности пользователей, какая имеется сейчас. В эти годы в России создаются и развиваются такие сетевые издания, как «Вести.ру», «Лента.ру», «Газета.ру», не имеющие печатных прототипов.

«Считается, что начало сетевым изданиям, не имеющим печатных версий, положила американская интерактивная газета «The Electronic Trib», основанная в 1990 году Дэвидом Карлсоном. В 1992 году в российском сегменте интернета появляется электронная версия газеты «Известия» и некоторых других отечественных изданий. Информация в это время распространялась в основном по электронной почте и с помощью сервиса пересылки данных FTP. <...> С 1995 года начинается широкомасштабное проникновение первых российских изданий в сеть» [11, с. 17].

Сетевые СМИ, являясь преемниками печатных изданий, сохранили набор их форматных, дизайнерских, аудиторных, жанрово-функциональных и организационных признаков. Однако производственный цикл интернет-редакции основан на принципиально новой среде, связанной с гипертекстом. Отличительные признаки сетевых изданий — гипертекстуальность, интерактивность, мультимедийность являются родо-

выми чертами интернета, поэтому реализуются также в социальных сетях.

«Большинство специалистов сходятся во мнении, что первой социальной сетью стал сайт “Одноклассники” (Classmates), созданный Рэнди Конрадом в 1995 году. Сайт помогал зарегистрированным пользователям находить и поддерживать связь с друзьями и знакомыми. Однако он имел и недостатки: первые версии сервиса не имели функций по созданию личных профилей, а добавление друзей, ограничивалось возможностью соединения человека с его учебным заведением и поиском по списку» [1, с. 15].

В 2005–2010 годы появляются социальные сети и сервисы YouTube, Facebook, Twitter, Instagram, «Одноклассники», «ВКонтакте», с которыми возникает новый тип коммуникации. «Особенности коммуникации в социальных сетях определяются в первую очередь техническими возможностями платформ, на которых происходит общение и обмен информацией и соответствуют концепции развития Интернета web 2.0» [2, с. 181].

Сначала основной функцией социальных сетей стал обмен фото, видео и текстовыми сообщениями. Однако по мере развития Web 2.0 произошли революционные изменения, связанные с эффектом коллективной информации и перевернутой концепцией авторства. Создателем контента может стать любой пользователь интернета, обратная связь стала быстрой, а СМИ утратили монополию на информацию.

В 2007 году автор современного термина Web 2.0 Тим О’Рейли разграничил понятия Web 3.0 и семантической паутины. Он описал Web 3.0 как взаимодействие интернета с физическим миром с помощью умных устройств — сейчас это называют интернетом вещей. Интернет вещей или IoT (IoT — Internet of things) означает, что предметы физического мира включаются в сетевое взаимодействие с минимальным участием человека. «Если на уровне IoT-гаджетов интернет вещей показал себя как неустойчивая к взломам система, то на уровне коммуникаций распространение технологий интернета вещей ускорило автоматизацию типовых процессов, в том числе подготовки и написания журналистских материалов» [9, с. 171].

Роботизация процессов СМИ началась в некоторых информационно-новостных и аналитических жанрах СМИ, поскольку именно в них присутствуют речевые клише, определенная структура и нулевая модальность текста. Действительно, опыт BBC News, Bloomberg, Reuters, Forbes, The Guardian, The New York Times и других СМИ показывает использование таких программ в новостных лентах, спортивных сводках, финансовой отчетности,

В художественно-публицистических и некоторых информационных жанрах велик удельный вес автора,

широка палитра художественных средств и стилистических приемов, а значит, стандартизировать такие материалы сложнее. Так, искусственный интеллект не сможет брать и оформлять интервью лучше человека, поскольку он не распознает контекст, который здесь очень важен. Также вызывает вопросы стандартизация репортажей и очерков, для которых органичен «эффект присутствия» с помощью авторского восприятия.

Обсуждая последующее развитие сети, специалисты говорят о нейронете, объединяющем живое с неживым на основе нейросетей. «Прогнозируя дальнейшее развитие цифровых технологий и их сближение с физическим миром, специалисты отмечают наступление новой эпохи Web 4.0, что связано с развитием искусственного интеллекта, автоматизацией обработки больших объемов данных и распознаванием образов» [10, с. 115].

Рассмотрим взаимодействие социальных сетей и сетевых СМИ на примере российской сети «ВКонтакте». Созданный в 2006 году для объединения студентов и выпускников отечественных вузов, данный ресурс перерос в открытую популярную экосистему для любых пользователей. Сегодня в нее входят доставка еды, платежные сервисы, приложения по знакомству и поиску работы, голосовой помощник, игры и многое другое, при этом в центре системы — социальная сеть «ВКонтакте».

В 2007 году число подписчиков «ВКонтакте» увеличилось со 100 тысяч до 3 миллионов и выше¹. Спустя пятнадцать лет, «ВКонтакте» остается самой популярной сетью в России. По данным Mediascope, в 2022 году каждый месяц «ВКонтакте» посещает 84% российской интернет-аудитории, и 52% — каждый день. Ежемесячная аудитория сети в России составляет 73,4 миллиона пользователей, а средняя ежедневная аудитория — 47,2 млн. Основной возраст аудитории «ВКонтакте» — 25–45 лет².

По исследованию Brand Analytics за осень 2022 года, по объему контента и количеству авторов (хотя бы одно сообщение) «ВКонтакте» также лидирует, почти 28 миллионов авторов опубликовали свыше 472 миллионов постов и комментариев³.

Сотрудничество сетевых СМИ с социальной сетью «ВКонтакте» началось с создания одноименных аккаунтов. Сначала федеральные, а затем региональные редакции СМИ открывали страницы, группы, публики и изучали инструментарий сети для своей работы. Отследить первые аккаунты СМИ в «ВКонтакте» затруднительно. «Исторически сложилось, что ВКонтакте — эта одна из первых соцсетей, где начали публиковать свои материалы печатные СМИ (с 2010 года). Например, первую публикацию разместили Аргументы и Факты в августе 2010 года. У РБК первая публикация и вовсе появилась лишь в 2016

¹ Дуров П. В Контакте три миллиона, 18.11.2007 <https://vk.com/blog.php?nid=58>

² Главные тренды медиа 2022: Mediascope на Дне бренда <https://mediascope.net/news/1537495/>

³ Социальные сети в России: цифры и тренды, осень 2022 <https://br-analytics.ru/blog/social-media-russia-2022/>

году». Отметим, что в исследовании не участвовали региональные СМИ и специальные проекты⁴.

Достаточно быстро стало понятно, что, во-первых, сетевые издания получают пользовательский трафик для сайтов со своих аккаунтов «ВКонтакте». Во-вторых, в отличие от традиционной обратной связи СМИ со своими читателями, такими как письмо или звонок в редакцию, взаимодействие в социальной сети стало очень быстрым. Все это позволило изданиям активно развивать свои аккаунты «ВКонтакте». По мере развития социальной сети редакции вынуждены были искать и нанимать специалистов новых профессий, таких как администратор сети или специалист по SMM. «Сегодня уже продвижение даже локальных СМИ (в том числе школьных) не может обойтись без взаимодействия с социальной сетью» [14, с. 18].

Лента новостей социальных сетей стала верстаться под форматы этих сетей. В настоящее время практически у каждого сетевого издания существуют свои форматы публикации. При этом для медиаконтента, предназначенного для социальных сетей характерна:

- визуализация (визуальные формы все больше доминируют над текстовыми либо подменяют их);
- информационная конденсация (уменьшение информационной нагрузки сообщения, причем как текстового, так и визуального);
- конвергенция (визуальный и текстовый элемент стремятся к слиянию в единую форму) [3, с. 65].

В эпоху Web 2.0 возникает интерактивность пользователей, подразумевающая влияние адресата на адресанта. «Благодаря цифровой среде Интернета потребитель не только получает медийный продукт, но и участвует в процессе его создания. Именно потому, что пользователь сам взаимодействует с медиа и сам решает, что, где, как, сколько искать и выбирать, как интерпретировать, когда остановиться и кому доверять, «новые медиа» и называют медиа «активными» и «одушевленными» [5, с. 19]. В этой связи возрастает давление на журналиста и редакцию в целом, главным в сети становится простой пользователь. Это влияние так велико, что специалисты констатируют инверсию ролей автор — адресат.

Взаимодействие журналистов и пользователей «ВКонтакте» проявляется по-разному: от комментариев под материалом до личного онлайн-общения. Причем читатели могут как поправлять материал и указывать на ошибки, так и благодарить за публикацию. Нередко их комментарии наводят автора на мысли о следующих материалах.

Другой стороной интерактивности пользователя является распространение материала. Подписчики делятся виральным (от лат. *virus*) контентом, оставляя его на своих страницах или пересылая друзьям и знакомым. В этой связи специалисты фиксируют содержательный и форматный кризис отрасли, связанный с появлением «сетевых авторов», гражданских журналистов, «диванных критиков», которые по своей

тематике, качеству, влиянию на аудиторию конкурируют с контентом СМИ [15, с. 323].

В 2010 году «ВКонтакте» появилась кнопка «Мне нравится», сегодня палитра реакций пользователя гораздо шире, что также можно считать проявлением отношения на редакционный материал.

Благодаря совершенствованию массового загрузчика, в октябре 2010 года фотографии пользователей стали сохраняться в специальный альбом. Также в этом году появляются опросы. Очевидно, что социологи не считают опросы в социальных сетях репрезентативными, однако они позволяют измерить настроение общества. «Функция опросов также доступна для сторонних сайтов в виде социального виджета. На сайтах многих СМИ теперь можно будет принять участие в голосованиях и сразу же рассказать друзьям о своем выборе», — сообщила администрация «ВКонтакте» 30 сентября 2010 года⁵.

Осенью 2010 года был разработан универсальный виджет комментариев «ВКонтакте», который позволил практически всем пользователям Рунета комментировать материалы на его сайтах без дополнительной регистрации. Напомним, до этой опции каждый пользователь должен был обязательно зарегистрироваться на сайте СМИ.

В 2012 году аналогично поисковым запросам в Яндекс, Google стал доступен поиск по записям страницы «ВКонтакте». При этом количество контента пользователей (аудио, видео, фото, опросы) увеличивается в разы, а аудитория пользователей составила 38 миллионов человек. Логично, что среди разнообразного контента пользователей «ВКонтакте» публикуются кадры очевидцев с места событий, которые быстро находят сотрудниками СМИ благодаря опции поиска. Кроме того, технологические возможности социальной сети совместно с открытой и активной позицией автора привели к появлению ньюсмейкеров, с которыми стали взаимодействовать редакции. Аналогичные процессы происходили в других социальных сетях, таких как «Одноклассники», Facebook и др.

Примерно в этот период в российской медиасфере появляется термин «новые медиа». Отличительными признаками «новых медиа» считаются такие признаки как, принадлежность сети, интерактивность, цифровизация и конвергенция. Ключевыми принципами «новых медиа» стали следующие:

- любой может создавать информацию;
- любая история может быть рассказана и услышана;
- любая информация может получить реальную стоимость;
- любая информация превращается в коммуникацию;
- современная информационная среда скорее подконтрольна пользователю, чем создателю медиаконтента [6].

Очевидно, что социальные сети удовлетворяют всем признакам и принципам «новых медиа». остано-

⁴ <https://livedune.ru/pechatnye-smi2021.pdf>

⁵ Опросы и другие нововведения, 30.09.2010 г. <https://vk.com/blog/blog143>

вмися на последнем отличительном признаке «новых медиа», связанном с пользовательским контентом.

Рассмотрим публикации интернет-СМИ, вошедшие по данным Медиалогии в «Топ-30 самых цитируемых Интернет-ресурсов — 2022 год»: Gazeta.ru, Lenta.ru, Kp.ru⁶.

В целом, на сайте Lenta.ru обнаружено 13381, Gazeta.ru — 56927, Kp.ru — 11400 совпадений по запросу «ВКонтакте». Для анализа были выбраны последние на момент анализа публикации, в период от 6 по 10 февраля 2023 года. Это материалы Lenta.ru «Учитель российской школы заставил детей есть бумагу на уроке и попал на видео»⁷, «В Псковской области обнаружили двух брошенных новорожденных медвежат»⁸, Kp.ru «“Жуть полная”: несколько человек погибли в массовом ДТП на Киевском шоссе под Петербургом»⁹.

Новостная заметка «Учитель российской школы заставил детей есть бумагу на уроке и попал на видео» (Lenta.ru) основана на видео, которое изначально было опубликовано в региональном паблике «Черное Белое ТОЛЬЯТТИ». Информационным поводом данного материала стал пользовательский факт, который попал на видео и интерпретируется в заметке журналистом СМИ. При этом в качестве дополнения автор указывает «В комментариях также появилось сообщение от Муниципального центра управления Тольятти, из которого следует, что местный департамент образования начал проверку по факту произошедшего». То есть дополнительная деталь, комментарий ведомства, стала известна журналисту также из социальной сети, а не по запросу или звонку редакции. Публикация сопровождается видеоконтентом непрофессионального качества, которое никогда не могло бы быть опубликовано как материал СМИ, но как материал очевидцев имеет ценность.

В публикации «В Псковской области обнаружили двух брошенных новорожденных медвежат» (Gazeta.ru) сообщается, что в Псковской области охотник нашел двух оставленных новорожденных бурых медвежат. Источником новости стала официальная группа комитета по природным ресурсам и экологии Псковской области. Автор заметки цитирует текст поста: «Медвежата стабильны, неплохо едят. Глазки у них уже открыты, они — “ранние”: родились, предположительно, в конце декабря — самом начале января», — говорится в посте социальной сети.

В публикации сетевого издания «Комсомольская правда» (Kp.ru) «“Жуть полная”: несколько человек погибли в массовом ДТП на Киевском шоссе под Петербургом» источником являются комментарии свидетелей дорожно-транспортного происшествия в группе «ВКонтакте» «Авто Гатчина». Автор использует как прямую речь очевидцев, так и косвенную.

«— Очень сильное смертельное ДТП на Киевской трассе с участием семи автомобилей, — пишут очевидцы в группе «ВКонтакте» «Авто Гатчина».

По словам свидетелей аварии, одна полоса полностью занята разбитыми машинами. Из-за этого в обоих направлениях скопилась пробка. На месте работают спасатели, наряды ГИБДД и бригады скорой помощи».

Очевидно, что на основании сообщений в социальной сети редакция СМИ может получить официальный комментарий ГИБДД и опубликовать еще один материал на данную тему. В анализируемом СМИ такой материал один.

С известной долей обобщения, приведенные примеры новостных заметок интернет-СМИ демонстрируют каким образом редакции сетевых изданий находят в социальной сети информационные поводы и комментарии не только от очевидцев событий (физических лиц), но и организаций (юридических лиц). Также журналисты тщательно следят за страницами соцсетей известных политиков, звезд шоу-бизнеса и пр. Другими словами, социальная сеть «ВКонтакте» выступает в таком случае источником новостей, а пользователи являются авторами.

Отметим, что если вначале своего развития социальная сеть служила площадкой для материалов интернет-СМИ, то в последние годы оригинальный контент соцсети публикуется в СМИ. При этом сообщения пользователей соцсети активно используют и на телевидении, и на радио, и в печатных СМИ.

Таким образом подтверждается гипотеза: в результате эволюции интернета и социальных сетей поменялась концепция авторства. В современной медиасфере ведущую роль играет пользователь социальных сетей. Его позиция дискретна, а роли меняются, он может быть как пассивным пользователем, в контексте классического потребления, так и активным.

Феномен социальных сетей заключается также в том, что в результате их развития трансформировался процесс дистрибуции контента. Пользовательские или журналистские материалы отрываются от канала и легко распространяются в медиасреде, что также продемонстрировано в вышеуказанных примерах. Большую роль в распространении контента играют социальные сети.

Благодаря технологиям и соцсетям, современные СМИ утрачивают монополию на поиск и распространение информации, которые составляют основу журналистской профессии. Другая ее важная часть — обработка информации, то есть фактчекинг, интерпретация, редактирование — остается прерогативой СМИ.

Список источников

1. *Алексеева Е. Н.* Социальная сеть как явление современного общества: история развития и общая характеристика

⁶ Топ-30 самых цитируемых Интернет-ресурсов — 2022 год. Медиалогия <https://www.mlg.ru/~c21vb>

⁷ <https://lenta.ru/news/2023/02/10/bumaga/>

⁸ <https://www.gazeta.ru/family/news/2023/02/08/19691641.shtml?updated>

⁹ <https://www.spb.kp.ru/daily/27461/4716842/>

- ка // Актуальные проблемы социального, экономического и информационного развития современного общества: Всерос. науч.-практ. конф. Башкир. гос. Ун-т. Уфа, 2016. Ч. 2. С. 14–17
2. *Вартанова Е. Л.* Развивая понимание медиа: от технологий к социальному пространству // *Меди@льманах*. 2020. № 5 (100). URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/razvivaya-ponimanie-media-ot-tehnologiy-k-sotsialnomu-prostranstvu> (дата обращения: 23.02.2023).
 3. *Зайцев М. Л.* Распространение медиаконтента посредством социальных сетей // *Медиалингвистика: материалы II Междунар. науч.-практ. конф.* Санкт-Петербург, 2017. С. 64–65.
 4. *Игумнова Е. Ю.* Новые Медиа в современном информационно-коммуникационном пространстве: блогосфера как медиа // *Новые медиа для современной молодежи*. СПбГУПТД, 2021. С. 93–100.
 5. *Амзин А., Кастельс М. и др.* Как новые медиа изменили журналистику. 2012–2016. Екатеринбург: Гуманитарный ун-т, 2016. 303 с.
 6. *Карякина К. А.* Актуальные формы и модели новых медиа: от понимания аудитории к созданию контента // *Медиаскоп*. Вып. 1 2010. URL: <http://mediascope.ru/node/524> (дата обращения: 14.02.2023).
 7. *Карякина К. А.* Особенности журналистского и пользовательского контента в интернете: Автореферат дис.... кандидата фил. наук. Москва, 2011. 24 с.
 8. *Колесниченко А. В.* Журналистика и блогосфера: жанрово-тематические пересечения // *Вестник Московского университета*. Серия 10. Журналистика. 2021. № 1. С. 51–74.
 9. *Коноплев Д. Э.* Интернет вещей как новый канал коммуникации: перспективы и риски // *Знак: проблемное поле медиаобразования*. 2019. № 4 (34). С. 170–178.
 10. *Лисенкова А. А.* Новые медиа: от Web 1. 0 к семантической паутине Web 4. 0 // *Вестник МГУКИ*. 2018. № 1 (81). URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/novye-media-ot-web-1-0-k-semanticheskoy-pautine-web-4-0> (дата обращения: 03.02.2023).
 11. *Машикова С. Г.* Интернет-журналистика: учебное пособие. Тамбов: Изд-во ТГТУ, 2006. 79 с.
 12. *Мультимедийная журналистика: учебник для вузов*. Москва: Изд. дом ВШЭ, 2017. 416 с.
 13. *Першина Е. Д.* Подход российских СМИ к работе со своим контентом в социальных сетях // *Вестник Моск. ун-та*. Серия 10. Журналистика. 2022. № 3. С. 87–105.
 14. *Симакова С. И.* Современная журналистика и социальные сети // *Знак: проблемное поле медиаобразования*. 2012. № 1 (9). С. 16–18
 15. *Солдаткина Я. В.* Проблемы сегментации контента в СМИ и новые возможности мобильных мессенджеров // *Вестник РУДН*. Серия: Литературоведение, журналистика. 2018. № 3. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/problemy-segmentatsii-kontenta-v-smi-i-novye-vozmozhnosti-mobilnyh-messendzherov> (дата обращения: 23.02.2023).

L. V. Kudrina

Leningrad State University named after A. S. Pushkin,
196605 Russia, St. Petersburg, Pushkin, Petersburg highway, 10

MASS MEDIA AND VKONTAKTE: ASPECTS OF INTERACTION

In the article, the author tries to determine the points of contact between online media and social networks. The relevance of this topic is related to the growing popularity of social networks and their impact on journalism. Using the examples of the Russian social network VKontakte and Gazeta.ru, Lenta.ru, Kp.ru the sources of publications and the mechanism of journalistic work are revealed. The author comes to conclusions about the change in the concept of authorship and content distribution of the modern media sphere. This inversion of the roles of author — addressee communication forms a new type of relationship between the media and the user. In addition, the non-linearity, fragmentation, and dispersion of content lead to the active dissemination of information on different channels, accounts, and profiles. In this paper, for the first time, the relationship between the development of online media and VKontakte is revealed. The stages of the evolution of the Internet and the social network are also highlighted.

Keywords: social network, online media, online publications, internet, audience, user, author, content

References

1. *Alekseeva E. N.* Social'naya set' kak yavlenie sovremennogo obshchestva: istoriya razvitiya i obshchaya harakteristika [Social network as a phenomenon of modern society: the history of development and general characteristics] // *Aktual'nye problemy social'nogo, ekonomicheskogo i informacionnogo razvitiya sovremennogo obshchestva: Vseros. nauch.-prakt. Konf Publ.* [Actual problems of social, economic and information development of modern society: BSU]. Ufa, 2016. pp. 14–17. (In Rus.).
2. *Vartanova E. L.* Razvivaya ponimanie media: ot tekhnologij k social'nomu prostranstvu [Developing an Understanding of Media: from Technology to Social Space] // *Medi@l'manah* [Media Almanac]. 2020. № 5 (100). URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/razvivaya-ponimanie-media-ot-tehnologiy-k-sotsialnomu-prostranstvu> (date accessed: 23.02.2023). (In Rus.).
3. *Zajcev M. L.* Rasprostranenie mediakontenta posredstvom social'nyh setej [Distribution of media content through social networks] // *Medialingvistika* [Media Linguistics]; materialy II Mezhdunar. nauch. prakt. konfer. Saint Petersburg, 2017. pp. 64–65. (In Rus.).
4. *Igumnova E. Ju.* Novye Media v sovremennom informacionno-kommunikacionnom prostranstve: blogosfera kak media [New Media in the Modern Information and Communication Space: the Blogosphere as Media Philosophy] // *Novye media dlja sovremennoj molodezhi* [New media for modern youth]. SPbGUPTD, 2021. pp. 93–100. (In Rus.).
5. *Amzin A., Kastel's M. i dr.* *Kak novye media izmenili zhurnalistiku. 2012–2016.* [How new media have changed journalism]. Ekaterinburg: Gumanitarnyj un-t. 2016. 303 p. (In Rus.).

6. Karyakina K. A. Actual forms and models of new media: from understanding the audience to creating content [Current forms and models of new media: from understanding the audience to creating content] // *Mediascope* [Mediascope], 2010. URL: <http://mediascope.ru/node/524> (date accessed: 14.02.2023). (In Rus.).
7. Karjakina K. A. Osobennosti zhurnalistskogo i pol'zovatel'skogo kontenta v internete. [Features of journalistic and user-generated content on the Internet]. Avtoreferat dis... kandidata fil. nauk. M., 2011. pp. 24. (In Rus.).
8. Kolesnichenko A. V. Zhurnalistika i blogosfera: zhanrovo-tematicheskie peresechenija [Journalism and the blogosphere: genre-thematic intersections] // *Vestnik Moskovskogo universiteta. Seriya 10. Zhurnalistika* [Bulletin of Moscow University. Episode 10. Journalism]. 2021. No 1. pp. 51–74. (In Rus.).
9. Konoplev D. E. Internet veshchej kak novyj kanal komunikacii: perspektivy i riski [Internet of Things as a new communication channel: prospects and risks] // *Znak: problemnoye pole mediaobrazovaniya* [Sign: problematic field of media education]. 2019. No 4 (34). pp. 170–178. (In Rus.).
10. Lisenkova A. A. Novye media: ot Web 1. 0 k semanticheskoy pautine Web 4. 0 [New Media: from Web 1. 0 to the semantic web Web 4. 0] // *Vestnik MGUKI*. Publ. 1 (81). 2018. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/novye-media-ot-web-1-0-k-semanticheskoy-pautine-web-4-0> (date accessed: 03.02.2023). (In Rus.).
11. Mashkova S. G. *Internet-zhurnalistika: uchebnoe posobie* [Online journalism: a textbook]. Tambov, TGTU Publ., 2006. p. 79. (In Rus.).
12. Mul'timedijnaya zhurnalistika: Uchebnik dlya vuzov [Multi-media journalism: textbook for universities]. Moscow, HSE Publ., 2017, p. 416. (In Rus.).
13. Pershina E. D. Podhod rossijskih SMI k rabote so svoim kontentom v social'nyh setjah. [The approach of the Russian media to working with their content in social networks] // *Vestnik Mosk. un-ta. Seriya 10. Zhurnalistika* [Vestnik Mosk. un-ta. Episode 10. Journalism]. 2022. No 3. Pp. 87–105. (In Rus.).
14. Simakova S. I. Sovremennaya zhurnalistika i social'nye seti [Modern journalism and social networks] // *Znak: problemnoye pole mediaobrazovaniya* [Sign: problematic field of media education]. № 1 (9), 2012. pp. 16–18. (In Rus.).
15. Soldatkina Ya. V. Problemy segmentacii kontenta v SMI i novye vozmozhnosti mobil'nyh messendzherov [Problems of content segmentation in the media and new features of mobile messengers] // *Vestnik RUDN. Seriya: Literaturovedenie, zhurnalistika* [Bulletin of RUDN University. Series: Literary criticism, journalism]. No 3. 2018. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/problemy-segmentatsii-kontenta-v-smi-i-novye-vozmozhnosti-mobilnyh-messendzherov> (date accessed: 23.02.2023). (In Rus.).

ИСТОРИЧЕСКИЕ НАУКИ

УДК 342

DOI 10.46418/2079-8202_2023_2_28

С. И. Бугашев¹, Я. К. Чепенко^{2,3}¹Санкт-Петербургский государственный университет промышленных технологий и дизайна 191186 РФ, Санкт-Петербург, Большая Морская, 18²Санкт-Петербургский юридический институт (филиал) Университета прокуратуры РФ 191014 РФ, Санкт-Петербург, Литейный пр., 44³Санкт-Петербургский государственный университет аэрокосмического приборостроения 190000 РФ, Санкт-Петербург, Большая Морская, 67, лит. А

ОСОБЕННОСТИ ПРАВОВОГО ПОЛОЖЕНИЯ ИНОСТРАННЫХ ГРАЖДАН В СИСТЕМЕ РОССИЙСКОГО ОБРАЗОВАНИЯ

© С. И. Бугашев, Я. К. Чепенко, 2023

В статье анализируются права и обязанности иностранных граждан, а также лиц без гражданства в системе получения образования в Российской Федерации. На примере статистических данных выявлен рост количества квот, выделяемых Российской Федерацией для получения образования иностранцами, а также условия поступления в высшие учебные заведения Российской Федерации.

Ключевые слова: правовое положение, иностранные граждане, лица без гражданства, право на образование, образовательная организация.

В соответствии с ч. 3 ст. 62 Конституции Российской Федерации иностранные граждане и лица без гражданства пользуются в России правами и несут обязанности наравне с гражданами Российской Федерации. Однако федеральным законом или международным договором Российской Федерации могут быть установлены исключения из этого правила [4, с. 535]. Речь идет о случаях, устанавливаемых лишь применительно к таким правам и обязанностям, которые являются правами и обязанностями именно граждан Российской Федерации, т. е. возникают и осуществляются в силу особой связи между государством и его гражданами [8].

В области образования такие равные права касаются получения на общедоступной и бесплатной основе дошкольного, начального общего, основного общего и среднего общего образования, а также профессионального обучения по программам профессиональной подготовки по профессиям рабочих, должностям служащих в пределах освоения образовательной программы среднего общего образования [6]. Таким образом, все правила, касающиеся получения соответствующих уровней и видов образования, которые действуют в отношении граждан Российской Федерации, распространяются и на иностранных граждан и лиц без гражданства, законно находящихся на территории Российской Федерации. Статья 78 Федерального закона «Об образовании в Российской Федерации» является,

по сути, новацией в образовательном законодательстве, «поскольку ранее образовательные законы лишь содержали упоминание об обучении иностранных граждан в российских образовательных организациях, и эти вопросы регламентировались, в основном, на уровне подзаконных нормативных актов» [9], то теперь соответствующие положения существуют в рамках самостоятельной статьи.

Что касается среднего профессионального, высшего и дополнительного высшего образования, то так называемые лица могут получить на территории Российской Федерации несколькими способами. Один из способов касается получения указанного профессионального образования за счет бюджетных ассигнований федерального бюджета, бюджетов субъектов Российской Федерации или местных бюджетов. Такое образование может быть получено иностранным гражданином (лицом без гражданства) в соответствии с международными договорами Российской Федерации, федеральными законами или установленной квотой. Постановлением Правительства Российской Федерации от 18 декабря 2020 г. № 2150 «Об установлении квоты на образование иностранных граждан и лиц без гражданства в Российской Федерации» определено, что подобная ежегодная квота за счет бюджетных ассигнований федерального бюджета не превышает в 2021 году 18 тыс. человек, в 2022 году — 23 тыс. человек и начиная с 2023 года — 30 тыс. С 2013 года и до 2021

года квота на образование в Российской Федерации иностранных граждан и лиц без гражданства, в том числе соотечественников, проживающих за рубежом не превышала 15 тыс. человек [7].

Для того чтобы иностранным гражданам и лицам без гражданства претендовать на квоту на бюджетное обучение, необходимо пройти отбор, правила и процедуру, которые установлены Приказом Министерства науки и высшего образования Российской Федерации от 03.11.2020 № 1378 «Об утверждении Порядка отбора иностранных граждан и лиц без гражданства на обучение в пределах установленной Правительством Российской Федерации квоты на образование иностранных граждан и лиц без гражданства в Российской Федерации, а также предъявляемых к ним требований».

В целях привлечения иностранных граждан на обучение в Россию в 1995 г. Правительство Российской Федерации установило квоту на прием на бюджетные места в российские учебные заведения трех тысяч иностранных граждан, дающую им право поступать без вступительных экзаменов и получать стипендии Правительства России [2, с. 55–64].

Министерство науки и высшего образования Российской Федерации установило, что к 2023 году Россия увеличит квоту для иностранных студентов до 30 тысяч мест, что позволит еще более интегрироваться в образовательную среду. В 2022 количество квот достигло 23 тысячи [3]. Таким образом, экспорт образовательных услуг с каждым годом растет, что позволяет говорить о качестве российского образования, а также о процессах интеграции и глобализации. Также «привлечение иностранных студентов и, более того, экспорт образовательных услуг является одним из приоритетных направлений развития высшего профессионального образования в России» [2, с. 58].

В соответствии с Приказом Министерства науки и высшего образования Российской Федерации № 1378 конкурс на получение квоты на обучение по программам среднего, высшего и дополнительного профессионального образования осуществляется в два этапа. На первом этапе абитуриенты проходят отбор через комиссию посольства России в стране гражданской принадлежности, на втором этапе документы одобренных кандидатов направляются в Министерство науки и высшего образования Российской Федерации, откуда затем попадают в вузы. Окончательное решение о приеме того или иного кандидата принимают вузы.

Документы на поступление в вуз от иностранных граждан принимаются в те же сроки, которые предусмотрены и для граждан Российской Федерации. Для подачи заявления о приеме на обучение указываются паспортные данные, которые удостоверяют личность, а также иные документы, перечисленные в Приказе Министерства науки и высшего образования Российской Федерации № 1378.

Обучение иностранных граждан по основным профессиональным образовательным программам за счет бюджетных ассигнований федерального бюджета в пределах квоты осуществляется с выплатой указанным иностранным гражданам государствен-

ных академических стипендий и предоставлением им жилых помещений в общежитиях на условиях, установленных для граждан Российской Федерации. Получение денежных вознаграждений и создание благоприятных условий для обучения иностранцев позволяет стимулировать их обучение на территории Российской Федерации, что играет немаловажную роль в экспорте образования.

Если же профессиональное образование в Российской Федерации получается иностранными гражданами (лицами без гражданства) за счет средств физических лиц и юридических лиц в соответствии с договорами об оказании платных образовательных услуг, то правила о квотировании на этот случай не распространяются.

Особые правила получения среднего профессионального образования, высшего образования и дополнительного профессионального образования установлены для иностранных граждан, являющихся соотечественниками, проживающими за рубежом. Согласно ст. 17 Федерального закона от 24 мая 1999 года № 99-ФЗ «О государственной политике Российской Федерации в отношении соотечественников за рубежом». Такие лица имеют право на получение соответствующего образования наравне с гражданами Российской Федерации при условии предоставления ими доказательств принадлежности к категории соотечественников.

Завершение обучения или его прекращение является основанием для сокращения срока временного пребывания иностранного лица в Российской Федерации. Также образовательная организация, в которой происходил процесс обучения гражданина, должна уведомить территориальный орган исполнительной власти миграционной службы в течение трех рабочих дней с момента прекращения образовательного процесса.

Приказом Министерства внутренних дел Российской Федерации от 24.01.2017 «Об утверждении Порядка подачи образовательной организацией уведомления о завершении или прекращении обучения иностранного гражданина (лица без гражданства), обучавшегося по основной профессиональной образовательной программе, имеющей государственную аккредитацию, и формы указанного уведомления» установлены формы и порядок подаваемого уведомления.

Обучение иностранных граждан по очной форме обучения в образовательных организациях Российской Федерации является основанием для неприменения отказа в выдаче либо аннулирования разрешения на временное проживание «в течение трех рабочих дней со дня установления факта самовольного убытия иностранного гражданина из данной образовательной организации направляет информацию об этом в орган исполнительной власти субъекта Российской Федерации, осуществляющий государственное управление в сфере образования, территориальный орган федерального органа исполнительной власти в сфере внутренних дел и территориальный орган федерального органа исполнительной власти, ведающего вопросами безопасности» [6], т. е. обучение иностранных гражд-

дан в Российской Федерации даёт им возможность временного пребывания.

Также обучение иностранных граждан в Российской Федерации влияет на их трудовую деятельность, осуществляемую в Российской Федерации. Так, «обучение иностранных граждан в Российской Федерации в профессиональных образовательных организациях и образовательных организациях высшего образования и выполняющих работы (оказывающих услуги) в течение каникул, а также обучение иностранных граждан Российской Федерации в профессиональных образовательных организациях и образовательных организациях высшего образования и работающих в свободное время от учёбы в этих образовательных организациях, в хозяйственных обществах или в хозяйственных партнёрствах, созданных бюджетными или автономными образовательными организациями высшего образования, в которых они обучаются, влияют на установленный режим привлечения использования иностранных работников работодателем и заказчиками работ (услуг), а также на реализацию права иностранного гражданина осуществлять трудовую деятельность» [1, с. 151–153].

Список литературы

1. Агнянникова А. А., Комаров Н. А. Особенности административно-правового статуса иностранных граждан и лиц без гражданства, обучающихся в образовательных организациях высшего образования Российской Федерации // Закон и право. 2019. № 3. С. 151–153.
2. Докучаева А. В. Российское образование для иностранных граждан // Постсоветский материк. 2015. С. 55–64.
3. К 2023 году Россия увеличит квоту для иностранных студентов до 30 тысяч мест // URL: <https://minobrnauki.gov.ru/press-center/news/mezhdunarodnoe->

sotrudnichestvo/46932/#:~:text=Количество%20мест%2C%20выделяемых%20иностранным%20гражданам,не%20превышала%2018%20тысяч%20мест (дата обращения: 10.03.2023).

4. Комментарий к Конституции Российской Федерации / под ред. В. Д. Зорькина. 3-е изд., пересмотр. М., 2013. С. 535.
5. О правовом положении иностранных граждан в Российской Федерации: федеральный закон от 25.07.2002 № 115-ФЗ // Консультант Плюс: справочно-правовая система. URL: http://www.consultant.ru/document/cons_doc_LAW_37868/ (дата обращения 10.03.2023).
6. Об образовании в Российской Федерации: федеральный закон от 29.12.2012 № 273-ФЗ (ред. от 16.04.2022) // Консультант Плюс: справочно-правовая система. URL: http://www.consultant.ru/document/cons_doc_LAW_140174/ (дата обращения: 10.03.2023).
7. Об установлении квоты на образование иностранных граждан и лиц без гражданства в Российской Федерации: постановление Правительства Российской Федерации от 8 октября 2013 г. № 891 // Гарант: справочно-правовая система. URL: <https://base.garant.ru/70468236/?> (дата обращения: 10.03.2023).
8. По делу о проверке конституционности положения части второй статьи 31 Закона СССР от 24 июня 1981 года «О правовом положении иностранных граждан в СССР» в связи с жалобой Яхья Дашти Гафура: постановление Конституционного Суда Российской Федерации от 17.02.1998 № 6-П // Консультант Плюс: справочно-правовая система. URL: http://www.consultant.ru/document/cons_doc_LAW_17936/ (дата обращения: 10.03.2023).
9. Статья 78. Организация получения образования иностранными гражданами и лицами без гражданства в российских образовательных организациях. URL: <https://zakonobrazovanii.ru/glava-11/statya-78> (дата обращения: 10.03.2023).

S. I. Bugashev¹, Y. K. Chepenko^{2, 3}

1St. Petersburg State University of Industrial Technologies and Design
191186 Russia, St. Petersburg, Bolshaya Morskaya, 18

2St. Petersburg Law Institute (branch) University of the Prosecutor's Office of the Russia
191014 Russia, St. Petersburg, Liteyny ave., 44

3St. Petersburg State University Aerospace Instrumentation
190000 Russia, St. Petersburg, Bolshaya Morskaya, 67, lit. A

FEATURES OF THE LEGAL STATUS OF FOREIGN CITIZENS IN THE RUSSIAN EDUCATION SYSTEM

The article analyzes the rights and obligations of foreign citizens, as well as stateless persons in the education system in the Russian Federation. On the example of statistical data, an increase in the number of quotas allocated by the Russian Federation for foreigners to receive education, as well as conditions for admission to higher educational institutions of the Russian Federation, is revealed.

Keywords: legal status, foreign citizens, stateless persons, the right to education, educational organization.

References

1. Agnjannikova A. A., Komarov N. A. Osobennosti administrativno-pravovogo statusa inostrannyh grazhdan i lic bez grazhdanstva, obuchajushhihsja v obrazovatel'nyh organizacijah vysshego obrazovanija Rossijskoj Federacii [Features of the administrative and legal status of foreign citizens and stateless persons studying in educational institutions

- of higher education of the Russian Federation] // *Zakon i pravo* [Law and Law]. 2019. № 3. pp. 151–153. (in Rus.).
2. Dokuchaeva A. V. Rossijskoe obrazovanie dlja inostrannyh grazhdan [Russian education for foreign citizens] // *Postsovetskij materik* [Post-Soviet continent]. 2015. pp. 55–64. (in Rus.).

3. К 2023 году Россия увеличит квоту для иностранных студентов до 30 тысяч мест [By 2023 Russia will increase the quota for foreign students to 30 thousand] // URL: <https://minobrnauki.gov.ru/press-center/news/mezhdunarodnoe-sotrudnichestvo/46932/#:~:text=Количество%20мест%2C%20выделяемых%20иностранным%20гражданам,не%20превышала%2018%20тысяч%20мест> (date accessed: 10.03.2023).
4. Комментарий к Конституции Российской Федерации [Commentary on the Constitution of the Russian Federation] / pod red. V. D. Zor'kina. 3-e izd., peresmotr. M., 2013. pp. 535. (in Rus.).
5. О правовом положении иностранных граждан в Российской Федерации: федеральный закон от 25.07.2002 № 115-FZ [On the legal status of foreign citizens in the Russian Federation: Federal Law No. 115-FZ of 25.07.2002] // *Konsul'tant Pljus: spravochno-pravovaja sistema* [Consultant Plus: legal reference system]. URL: http://www.consultant.ru/document/cons_doc_LAW_37868/ (date accessed: 10.03.2023).
6. Об образовании в Российской Федерации: федеральный закон от 29.12.2012 № 273-FZ (red. ot 16.04.2022) [About education in the Russian Federation: federal law No. 273-FZ of 29.12.2012 (as amended on 16.04.2022)] // *Konsul'tant Pljus: spravochno-pravovaja sistema* [Consultant Plus: legal reference system]. URL: http://www.consultant.ru/document/cons_doc_LAW_140174/ (date accessed: 10.03.2023).
7. Об установлении квоты на образование иностранных граждан и лиц без гражданства в Российской Федерации: постановление Правительста Российской Федерации от 8 октября 2013 г. № 891 [On the establishment of quotas for the education of foreign citizens and stateless persons in the Russian Federation: Decree of the Government of the Russian Federation of October 8 2013 No. 891] // *Garant: spravochno-pravovaja sistema* [Garant: legal reference system]. URL: <https://base.garant.ru/70468236/?> (date accessed: 10.03.2023).
8. По делу о проверке конституционности положения части второй стат'и 31 Закона СССР от 24 июня 1981 года «О правовом положении иностранных граждан в СССР» в связи с жалобой Ях'я Дашти Гадфур: постановление Конституционного Суда Российской Федерации от 17.02.1998 № 6-П [In the case of checking the constitutionality of the provision of the second part of Article 31 of the USSR Law of June 24, 1981 «On the legal status of foreign citizens in the USSR» in connection with the complaint of Yahya Dashti Gafur: resolution of the Constitutional Court of the Russian Federation of 17.02.1998 No. 6-P] // *Konsul'tant Pljus: spravochno-pravovaja sistema* [Consultant Plus: legal reference system]. URL: http://www.consultant.ru/document/cons_doc_LAW_17936/ (date accessed: 10.03.2023).
9. Стат'я 78. Организация получения образования иностранными гражданами и лицами без гражданства в российских образовательных организациях [Article 78. Organization of education by foreign citizens and stateless persons in Russian educational organizations]. URL: <https://zakonobobrazovanii.ru/glava-11/statya-78> (date accessed: 10.03.2023).

УДК 316.733

DOI 10.46418/2079-8202_2023_2_29

О. Б. Вахромеева,

Санкт-Петербургский государственный университет промышленных технологий и дизайна
191186 РФ, Санкт-Петербург, Большая Морская, 18**ХАРАКТЕР ИЗМЕНЕНИЙ ОСНОВ ГОСУДАРСТВЕННОЙ КУЛЬТУРНОЙ ПОЛИТИКИ
РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ ПО УКАЗУ ПРЕЗИДЕНТА РОССИИ ОТ 25 ЯНВАРЯ
2023 ГОДА (АНАЛИЗ ИСТОЧНИКА НОВЕЙШЕЙ ИСТОРИИ РОССИИ)**

© О. Б. Вахромеева, 2023

Указ Президента России В. В. Путина от 25 января 2023 г. № 35 «О внесении изменений в Основы государственной культурной политики, утверждённый Указом президента Российской Федерации от 24 декабря 2014 г. № 808», призван дополнить действующие Основы культурной политики. Подзаконный правовой акт определяет цели и задачи государственной культурной политики России, обеспечивающей «приоритетное культурное и гуманитарное развитие» страны в качестве основы «экономического процветания, государственного суверенитета и цивилизационной самобытности страны, укрепления общероссийской гражданской идентичности, единства и сплочённости российского общества, повышения качества жизни в Российской Федерации». Государственная культурная политика России является составной частью стратегического планирования страны; она тесно взаимодействует со Стратегией национальной безопасности Российской Федерации. В статье впервые в истории изучения вопроса анализируются изменения Основ культурной политики по Указу Президента России от 25 января 2023 г. Новизна исследования заключается в систематизации изменений Основ государственной культурной политики, в основании которой лежит не структурный, а проблемный принцип. При этом структура Указа Президента РФ от 25 января 2023 г. рассмотрена через внешний анализ источника, а заявленные изменения посредством внутреннего анализа источника.

Ключевые слова: Российская Федерация, государственная культурная политика, российское общество, общероссийская гражданская идентичность, национальная безопасность.

С 2022/2023 учебного года в Санкт-Петербургском государственном университете промышленных технологий и дизайна студентам различных направлений преподаётся курс «Современная культурная политика Российской Федерации». На протяжении трёх лет автором статьи была разработана программа, курс лекций и система практических занятий, а также написан Практикум «Современная культурная политика Российской Федерации (для студентов всех форм обучения всех направлений подготовки)». В основу учебного курса положен Указ Президента России В. В. Путина от 24 декабря 2014 г. № 808 «Об утверждении основ государственной культурной политики» [1, с. 5]. Президентом Российской Федерации 25 января 2023 г. был подписан Указ № 35 «О внесении изменений в Основы государственной культурной политики...», дополняющий действующие Основы. Принятые изменения Основ культурной политики России нуждаются в уточнении и анализе. Первое достигается путём внешнего анализа источника по Новейшему периоду истории России. Анализ характера изменений производится при помощи исследования тех элементов текста (понятий, слов, словосочетаний, абзацев и др.), которые были переработаны или дополнены законодателем.

Внешний анализ источника. Упомянутые подзаконные правовые акты 2014 г. и 2023 г. имеют схожую структуру. Оба Указа состоят из преамбулы (констатирующей части) и восьми разделов, пронумерованными римскими цифрами (постановляющей / распорядительной части). Большинство разделов имеют абзацы. Кроме того, второй и восьмой раз-

делы состоят из пунктов, которые пронумерованы арабскими цифрами. Структура правовых актов 2014 г. и 2023 г. соответствует Приложению № 23 («Требования к оформлению проекта указа и распоряжения Президента Российской Федерации») [2].

Изменения коснулись текста преамбулы, пяти абзацев первого раздела («Введение»). Принципиальным образом был переработан второй раздел («Основания для выработки государственной культурной политики»). В третьем разделе («Общие положения»), в котором даны определения понятий, используемых в Основах культурной политики, впервые были охарактеризованы следующие термины: «государственная культурная политика», «культурный суверенитет», «гражданское общество», а пересмотрены такие понятия, как «субъекты государственной культурной политики», «культурное наследие» и «творческие индустрии». В четвёртом разделе («Цели государственной культурной политики») законодатель расширил определение «основной цели государственной культурной политики», уточнил две иные цели государственной культурной политики («укрепление гражданской идентичности» и «создание условий для воспитания граждан»), а также дополнил раздел двумя новыми абзацами (об обеспечении культурного суверенитета России и повышении её роли в мировом гуманитарном и культурном пространстве). Пятый раздел «Принципы государственной культурной политики» подвергся изменению в шестом абзаце (в нём речь идёт о «делегировании государством части полномочий по управлению сферой культуры общественным институтам»), кроме того, в него включили

два новых абзаца об условиях воспитания и развитии детей на основе традиционных российских духовно-нравственных ценностей, а также о защите традиционных семейных ценностей и института брака. Самый большой по объёму — шестой раздел («Задачи государственной культурной политики») в Указе 2014 г. «Об утверждении основ государственной культурной политики» состоял из девяти подразделов. В редакции 2023 г. данный раздел существенно переработан и дополнен. Он включает в себя десять подразделов: 1) «В области культурного наследия народов Российской Федерации» (два абзаца изменены, один утратил силу, два абзаца включены дополнительно); 2) «В области осуществления всех видов культурной деятельности» (из названия подраздела была исключена вторая часть предложения «и развития связанных с ними индустрий») (шесть абзацев были переработаны, два абзаца были дополнены); 3) «В области социальных и гуманитарных наук» (подраздел был полностью изменён и получил более расширенное название); 4) «В области русского языка, языков народов Российской Федерации, отечественной литературы и фольклора» (устные народные источники были дополнены по Указу 2023 г., в семь абзацев были внесены изменения); 5) «В области расширения и поддержки международных культурных и гуманитарных связей» (текст двух абзацев был изменён и появились два новых абзаца); 6) «В области воспитания» (также изменения коснулись двух абзацев и подраздел был дополнен двумя новыми абзацами); 7) «В области просвещения» (изменения затронули один абзац); 8) «В области детского и молодёжного движения» (были дополнены слова первого абзаца); 9) «В области формирования информационной среды, благоприятной для становления личности» (четвёртый абзац изложен в новой редакции и четыре абзаца были дополнены); 10) новый подраздел — «В области креативных (творческих) индустрий» состоит из семи абзацев. В седьмом разделе («Комплексное совершенствование системы управления») был изменён текст четвёртого и пятого абзацев; кроме того, новая редакция затронула подраздел «Организационное, аналитическое и информационное обеспечение разработки и реализации государственной культурной политики» и подраздел «Ресурсное обеспечение разработки и реализации государственной культурной политики». Восьмого раздела «Ожидаемые результаты реализации государственной культурной политики» изменения 2023 г. коснулись в нескольких аспектах: в первом пункте во втором абзаце изменилось слово, третий абзац предстал в новой редакции, кроме того, первый пункт был дополнен двумя абзацами; третий пункт раздела утратил силу, четвёртый был изменён, а пятый был дополнен пунктом, в котором говорится о корректировке Основ «не реже одного раза в шесть лет») [3].

Главным источником Основ государственной культурной политики Указа Президента России 2014 г. выступила Конституция Российской Федерации [4]. Нормативно-правовую базу подзаконного правового акта 2023 г., помимо Основного закона страны, составили: Федеральный закон от 28 июня 2014 г.

№ 172–ФЗ «О стратегическом планировании в Российской Федерации», Основы государственной политики в сфере стратегического планирования в Российской Федерации, «а также иные нормативные правовые акты Российской Федерации, регулирующие вопросы развития сферы культуры в Российской Федерации» [3]. К «иным нормативным правовым актам» относятся: Указ Президента РФ от 31 декабря 2015 г. № 683 «О Стратегии национальной безопасности Российской Федерации», Указ Президента РФ от 7 мая 2018 г. № 204 «О национальных целях и стратегических задачах развития Российской Федерации на период до 2024 г.», Указ Президента РФ от 5 сентября 2022 г. № 611 «Об утверждении Концепции гуманитарной политики Российской Федерации за рубежом» и Распоряжение Правительства РФ от 29 февраля 2016 г. № 326–р «Об утверждении Стратегии государственной культурной политики на период до 2030 г.» и др. Последний акт инициирует координационную деятельность и взаимодействия субъектов культуры [5, с. 6–7]. Помимо названных актов, источниками Указа 2023 г. служат Основы государственной культурной политики 2014 г. и Проект «Основ государственной культурной политики» от 16 мая 2014 г.

Внутренний анализ источника. Взаимосвязь и преемственность Проекта «Основ государственной культурной политики» от 16 мая 2014 г. и двух подзаконных правовых актов 2014 г. и 2023 г. доказывает наличие чёткой цели государственной культурной политики страны. Термин «государственная культурная политика» был добавлен в III раздел («Общие положения») Основ редакции 2023 г., заменив словосочетание «культурная политика». «Государственная культурная политика — деятельность, осуществляемая органами публичной власти при участии институтов гражданского общества, направленная на поддержку, сохранение и развитие всех отраслей культуры, всех видов творческой деятельности граждан России и формирование личности на основе присущей российскому обществу системы ценностей» [3]. В Проекте цель развития государства и общества была сформулирована как «сильная, единая, независимая во всех отношениях Россия, приверженная собственной модели общественного развития и при этом открытая для сотрудничества и взаимодействия со всеми народами, государствами и культурами» [6, с. 302]. В Указах 2014 г. и 2023 г. среди прочих целей была выделена основная цель культурной политики. В 2014 г. законодатель сформулировал её следующим образом: «формирование гармонично развитой личности и укрепление единства российского общества посредством приоритетного культурного и гуманитарного развития» [4]. А в 2023 г. основная цель была им уточнена и детализирована: «формирование гармонично развитой личности, разделяющей традиционные российские духовно-нравственные ценности, и укрепление единства и сплочённости российского общества посредством приоритетного культурного и гуманитарного развития» [3]. К целям государственной культурной политики в 2014 г. были отнесены: «сохранение исторического и культурного

наследия и его использование для воспитания и образования», «передача от поколения к поколению традиционных для российской цивилизации ценностей и норм, традиций, обычаев и образцов поведения», «создание условий для реализации каждым человеком его творческого потенциала», «обеспечение доступа граждан к знаниям, информации, культурным ценностям и благам» [4]. В 2023 г. им стали предшествовать две новые цели — «укрепление гражданской идентичности» и «создание условий для воспитания граждан» [3].

Законодатель способствует формированию общероссийской гражданской идентичности. Данный факт подтверждается появлением двух важных определений в Указе Президента России 2023 г. в III разделе. «Культурный суверенитет — совокупность социально-культурных факторов, позволяющих народу и государству формировать свою идентичность, избегая социально-психологической и культурной зависимости от внешнего влияния, быть защищённым от деструктивного идеологического и информационного воздействия, сохранять историческую память, придерживаться традиционных российских духовно-нравственных ценностей» [3]. «Гражданское общество — совокупность граждан, принимающих активное участие в общественной жизни, и неформальных гражданских объединений, а также самостоятельных и организационно независимых от государства добровольных объединений (в том числе политических партий, общественных организаций, общественных движений, общественных фондов, профессиональных союзов, религиозных организаций, ассоциаций), созданных в целях реализации политических, профессиональных, культурных и иных общественно значимых интересов граждан» [3].

В приоритете государства находится созданий «условий для воспитания граждан». В Указе 2023 г. четвёртый абзац IV раздела («Цели государственной культурной политики») был изложен в новой редакции: «создание условий для воспитания гармонично развитой и социально ответственной личности» [3]. Шестой подраздел («В области воспитания») VI раздела («Задачи государственной культурной политики») раскрыл данную цель более предметно: «возрождение традиций семейного воспитания, преодоление разрыва между поколениями внутри семьи», «утверждение в общественном сознании традиционных семейных ценностей, повышение социального статуса семьи», «налаживание диалога между поколениями в масштабах общества», «предоставление родителям возможности получения доступной педагогической и психологической помощи по вопросам воспитания детей», «восстановление и развитие системы воспитания и самовоспитания взрослых граждан», «вовлечение в процесс воспитания граждан всех возрастов общественных организаций, научного и культурного сообщества, организаций культуры» [4]. Задачи, упомянутые в Указе 2014 г., были изменены в Указе 2023 г. с применением более актуальных терминов: «подготовка педагогических работников в области воспитания детей и молодёжи»,

«повышение общественного статуса педагогического работника» через «утверждение в общественном сознании представления о педагогическом работнике как эталоне социального поведения, носителя безусловного нравственного и интеллектуального авторитета» [3]. Формируя «условия для воспитания граждан», законодатель дополнил в 2023 г. шестой подраздел VI раздела четырьмя абзацами. 1) «Эффективное использование уникального российского культурного наследия, в том числе литературного, музыкального, художественного, театрального и кинематографического, в целях духовно-нравственного воспитания граждан». 2) «Повышение доступности детской литературы, сохранение и развитие сети детских библиотек, приобщение детей и их родителей к лучшим произведениям отечественной и мировой литературы и искусства». 3) «Сохранение и развитие российских национальных систем, принципов и методов воспитания и обучения детей, подростков и молодёжи в области искусств, в том числе охрана и поддержка уникальной системы образования (дополнительные предпрофессиональные программы в области искусств, образовательные программы высшего образования в области искусств), а также профессионального становления и развития творческих способностей в рамках реализации образовательных программ среднего профессионального образования в области искусств, интегрированных с образовательными программами основного общего и среднего общего образования» 4) «Принятие мер по созданию и распространению произведений искусства, проведению культурных мероприятий, направленных на популяризацию традиционных российских духовно-нравственных и семейных ценностей» [3]. Кроме того, о «воспитании граждан» речь заходит в восьмом подразделе VI раздела, в котором к задачам государственной культурной политики «В области детского и молодёжного движения» законодатель с 2023 г. относит «поддержку детских и молодёжных организаций, объединений, движений, ориентированных на творческую, добровольческую, благотворительную, познавательную деятельность, способствующую гражданско-патриотическому и духовно-нравственному воспитанию детей и молодёжи» [3].

При анализе источника по Новейшей истории России обращает на себя внимание особое отношение законодателя к понятию «творческие (креативные) индустрии», впервые введённому в редакции 2023 г. Под ним понимается: «компании, организации и объединения, производящие экономические ценности в процессе творческой деятельности, а также деятельность по капитализации культурных продуктов и их предоставлению на рынок» [3]. По Указу 2023 г. к креативным индустриям в Российской Федерации следует относить: промышленный дизайн и индустрию моды, музыкальную индустрию и индустрию кино, телевидение и производство компьютерных игр, галерейный бизнес, издательский бизнес и книготорговлю, рекламное производство и средства массовой информации [3]. Важно отметить, что значительная часть перечисленных сфер творческих индустрий до-

ступна студентам СПбГУПТД прежде всего в процессе освоения ими вузовских образовательных программ. В дополнительном подразделе «В области креативных (творческих) индустрий» VI раздела по редакции 2023 г. перечислены насущные задачи государства в данной области: «поддержка народных художественных промыслов и ремёсел», «совершенствование системы образования и компетенций в сфере креативных (творческих) индустрий», «создание условий для производства, распространения и популяризации продуктов отечественных креативных (творческих) индустрий как на внутреннем, так и на глобальном рынках», «формирование благоприятной институциональной среды и расширение инфраструктуры для развития системы креативных (творческих) индустрий», создание новых рабочих мест в указанной сфере и «сохранение и развитие локальной идентичности в Российской Федерации» [3].

Законодатель особо щепетилен в отношении вопроса «культурного наследия», которое в России «находится на особом режиме охраны и использования в соответствии с законодательством» [7, с. 44]. В СССР в 1988 г., а в РФ в 1992 г. была ратифицирована Конвенция об охране всемирного культурного и природного наследия, которая была принята ЮНЕСКО в 1972 г. Отечественная нормативно-правовая лексика тогда пополнилась понятием «культурное наследие» (вместо ушедшего в прошлое словосочетания «памятники истории и культуры»). В начале XXI в. иногда вместо термина «культурное наследие» использовалось понятие «объекты культурного наследия» [7, с. 44–45]. Подзаконные правовые акты 2014 г. и 2023 г. содержат определения понятий: «культурное наследие» и «сохранение культурного наследия». Что касается редакции 2023 г., то к определению термина «культурное наследие» было добавлено лишь несколько уточняющих слов и словосочетаний. «Культурное наследие — совокупность предметов, явлений и произведений, имеющих историческую и культурную ценность»; культурное наследие включает в себя материальное культурное наследие («все предметы материального мира, сохраняющие представление об особенностях жизни людей в прошедшие эпохи») и нематериальное культурное наследие [3]. В области культурного наследия народов России по Указу 2023 г. политика государства направлена на «выявление, сохранение и популяризацию культурного наследия народов Российской Федерации», поддержку «инициатив граждан по участию в этнографических, краеведческих и археологических экспедициях», «сохранение этнических культурных традиций и поддержку основанного на них народного творчества», «сохранение народных художественных промыслов как основы этнокультурной самобытности и источника творческого потенциала народов» России и «сохранение и развитие исторических поселений» [3].

В редакции Указа Президента 2023 г. более детально разработан подраздел «В области расширения и поддержки международных культурных и гуманитарных связей» VI раздела. По мере направленности международного культурного сотрудничества,

Российская Федерация «содействует расширению взаимодействия и сотрудничества российских и зарубежных организаций культуры и организаций, реализующих образовательные программы в сфере культуры». Законодатель расширяет возможности «для популяризации за рубежом российской культуры, русского языка и литературы, в том числе для сохранения общероссийской гражданской идентичности соотечественников, проживающих за рубежом» [3].

Существенным дополнением редакции 2023 г. является постулат о том, что законодатель вправе «принимать меры по защите российского общества от внешней идейно-ценностной экспансии и деструктивного информационно-психологического воздействия» [3]. Психоэмоциональная и информационная составляющие рассматриваются специалистами как технологии «ментальной войны». Этот термин вошёл в научно-политический дискурс пару лет назад и имеет значительный резонанс. Концепцию «ментальной войны» принято рассматривать как метод исследования и обоснования направлений, видов и содержания деятельности, а также как метод практических действий. Кандидат технических наук А. М. Ильницкий, предметно размышляя о стратегии ментальной безопасности России, называет «ментальной войной» — «скоординированную совокупность разномасштабных действий и операций, направленных на «оккупацию» сознания противника в целях парализа воли, изменения индивидуального и массового сознания населения для деморализации армии и общества, уничтожения духовно-нравственных ценностей, традиций и культурно-исторических основ государства, «стирания» национальной идентичности народа» [8, с. 28–29].

С деструктивным идейно-ценностным и информационно-психологическим воздействием помогает бороться с ракурса Основ государственной культурной политики Российской Федерации «формирование безопасной информационной среды», которая складывается «путём популяризации информационных ресурсов, с использованием которых распространяется достоверная информация и которые способствуют культурно-историческому просвещению и воспитанию на основе традиционных российских духовно-нравственных ценностей». Об этом речь идёт в девятом подразделе «В области формирования информационной среды, благоприятной для становления личности» VI раздела редакции 2023 г. [3].

Перед законодателем стоит много насущных проблем, для решения которых мобилизуются ресурсы законодательной, исполнительной и судебной ветвей власти Российской Федерации. Вместе с тем главным ресурсом страны являются её граждане. Поэтому во втором разделе Основ по редакции 2023 г. говорится о «задаче сбережения народа России, сохранения фундаментальных ценностей и принципов, на которых основано единство российского общества, обеспечения дальнейшего развития страны как социального государства, гарантирующего защиту прав и свобод человека, повышение качества жизни граждан» [3]. В историческом источнике речь идёт

об опасности «гуманитарного кризиса» для России; его элементами могут выступать: «ослабление единства многонационального народа Российской Федерации», «деформация исторической памяти», «проявление асоциального поведения», «атомизация общества» и др. [3]. Для преодоления данной ситуации законодатель предлагает усилить «плановые и последовательные инвестиции в человека, в сохранение и укрепление общероссийской гражданской идентичности на основе традиционных российских духовно-нравственных ценностей» [3].

Необходимо помнить, что «Россия — страна великой культуры, огромного культурного наследия, многовековых культурных традиций и неиссякаемого творческого потенциала» [3]. В преамбуле Указа Президента России 2023 г. подчёркнуто, что государственная культурная политика долженствует «обеспечить приоритетное культурное и гуманитарное развитие как основу экономического процветания, государственного суверенитета и цивилизационной самобытности страны, укрепление общероссийской гражданской идентичности, единства и сплочённости российского общества, повышение качества жизни в Российской Федерации» [3]. Тем самым культура постановляется законодателем в ранг национальных приоритетов нашей страны. Культура рассматривается как «важнейший фактор роста качества жизни и гармонизации общественных отношений, залогом динамичного социально-экономического развития, гарантом сохранения единого культурного пространства и территориальной целостности России» [3]. Анализ изменений показал внешнего и внутреннего свойства Основ государственной культурной политики, согласно Указу Президента России от 25 января 2023 г. № 35, показал усиленную деятельность законодателя по сохранению культуры многонационального российского народа, укреплению общероссийской гражданской идентичности и национальной безопасности.

Список литературы

1. Вахромеева О. Б. Современная культурная политика Российской Федерации. Практикум (для студентов всех форм обучения всех направлений подготовки). СПб.: СПбГУПТД, 2023. 73 с. URL: http://publish.sutd.ru/tr_get_file.php?id=202309 (дата обращения: 31.01.2023).
2. Приложение № 23. Требования к оформлению проекта указа и распоряжения Президента Российской Федерации. Приказ Минпросвещения России от 18.03.2019 № 121 «Об утверждении Инструкции по делопроизводству в Министерстве просвещения Российской Федерации» // Судебные и нормативные акты РФ. URL: <https://sudact.ru/law/prikaz-minprosveshcheniia-rossii-ot-18032019-n-121/prilozhenie/prilozhenie-n-23/> (дата обращения: 31.01.2023).
3. Указ Президента Российской Федерации от 25 января 2023 г. № 35 «О внесении изменений в Основы государственной культурной политики, утверждённые Указом Президента Российской Федерации от 24 декабря 2014 г. № 808» // Официальный интернет-портал правовой информации. 25 января 2023 года. URL: <http://publication.pravo.gov.ru/Document/View/0001202301250004> (дата обращения: 25.01.2023).
4. Указ Президента Российской Федерации от 24 декабря 2014 г. № 808 «Об утверждении Основ государственной культурной политики» // Президент России. URL: <http://www.kremlin.ru/acts/bank/39208> (дата обращения: 24.07.2022).
5. Востряков Л. Е., Тургаев А. С. Новая модель государственной культурной политики России // Вестник СПбГИК. 2018. № 3. С. 6–16.
6. Вахромеева О. Б. Правовое поле российских музеев как основа реализации современной культурной политики Российской Федерации // Вопросы музеологии. 2022. Т. 13. Вып. 2. С. 301–313.
7. Фирсова О. Л., Шестопалова Л. В. О термине «культурные ценности» в сфере сохранения культурного наследия. М.: Институт Наследия, 2022. 92 с.
8. Ильницкий А. М. Стратегия ментальной безопасности России // Военная мысль. 2022. № 4. С. 24–35.

О. В. Vakhromeeva

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

THE NATURE OF THE CHANGES IN THE FUNDAMENTALS OF THE STATE CULTURAL POLICY OF THE RUSSIAN FEDERATION BY DECREE OF THE PRESIDENT OF RUSSIA DATED JANUARY 25, 2023 (ANALYSIS OF A SOURCE OF THE MODERN HISTORY OF RUSSIA)

Decree of the President of Russia V. V. Putin of January 25, 2023 No. 35 «On Amendments to the Fundamentals of State Cultural Policy, approved by Decree of the President of the Russian Federation of December 24, 2014 No. 808», is intended to supplement the current Fundamentals of Cultural Policy. A by-law legal act defines the goals and objectives of the state cultural policy of Russia, which ensures the «priority cultural and humanitarian development» of the country as the basis for «economic prosperity, state sovereignty and civilizational identity of the country, strengthening the all-Russian civic identity, unity and cohesion of the Russian society, improving the quality of life in Russian Federation». The state cultural policy of Russia is an integral part of the country's strategic planning; it closely interacts with the National Security Strategy of the Russian Federation. For the first time in the history of studying the issue, the article analyzes the changes in the Fundamentals of Cultural Policy by the Decree of the President of Russia of January 25, 2023. The novelty of the study lies in the systematization of changes in the Fundamentals of State Cultural Policy, which is based not on a structural, but on a problematic principle. At the same time, the structure of the Decree of the President of the Russian Federation of January 25, 2023 was considered through an external analysis of the source, and the announced changes were considered through internal analysis of the source.

Keywords: Russian Federation, state cultural policy, Russian society, all-Russian civic identity, national security.

References:

1. Vakhromeeva O. B. *Sovremennaya kul'turnaya politika Rossijskoj Federacii. Praktikum (dlya studentov vsekh form obucheniya vsekh napravlenij podgotovki)* [Modern cultural policy of the Russian Federation. Workshop (for students of all forms of education in all areas of training)]. Saint Petersburg: SPbGUPTD, 2023. 73 p. URL: http://publish.sutd.ru/tp_get_file.php?id=202309 (date accessed: 31.01.2023).
2. Prilozhenie № 23. Trebovaniya k oformleniyu proekta ukaza i rasporyazheniya Prezidenta Rossijskoj Federacii. Prikaz Minprosveshcheniya Rossii ot 18.03.2019 № 121 «Ob utverzhdenii Instrukcii po deloproizvodstvu v Ministerstve prosveshcheniya Rossijskoj Federacii» [Appendix No. 23. Requirements for the execution of a draft decree and order of the President of the Russian Federation. Order of the Ministry of Education of Russia dated March 18, 2019 No. 121 «On approval of the Instructions for office work in the Ministry of Education of the Russian Federation»] // *Sudebnye i normativnye akty RF* [Judicial and regulatory acts of the Russian Federation] URL: <https://sudact.ru/law/prikaz-minprosveshcheniia-rossii-ot-18032019-n-121/prilozhenie/prilozhenie-n-23/> (date accessed: 31.01.2023).
3. Ukaz Prezidenta Rossijskoj Federacii ot 25 yanvarya 2023 g. № 35 «O vnesenii izmenenij v Osnovy gosudarstvennoj kul'turnoj politiki, utverzhdyonnye Ukazom Prezidenta Rossijskoj Federacii ot 24 dekabrya 2014 g. № 808» [Decree of the President of the Russian Federation of January 25, 2023 No. 35 «On Amendments to the Fundamentals of State Cultural Policy, approved by Decree of the President of the Russian Federation of December 24, 2014 No. 808»] // *Oficial'nyj internet-portal pravovoj informacii. – 25 yanvarya 2023 goda* [Official Internet portal of legal information. – January 25, 2023] URL: <http://publication.pravo.gov.ru/Document/View/0001202301250004> (date accessed: 25.01.2023).
4. Ukaz Prezidenta Rossijskoj Federacii ot 24 dekabrya 2014 g. № 808 «Ob utverzhdenii Osnov gosudarstvennoj kul'turnoj politiki» [Decree of the President of the Russian Federation of December 24, 2014 No. 808 «On approval of the Fundamentals of State Cultural Policy»] // *Prezident Rossii* [President of Russia] URL: <http://www.kremlin.ru/acts/bank/39208> (date accessed: 24.07.2022).
5. Vostryakov L. E., Turgaev A. S. Novaya model' gosudarstvennoj kul'turnoj politiki Rossii [A new model of the state cultural policy of Russia] // *Vestnik SPbGIK* [Bulletin of SPbGIK]. 2018. No. 3. pp. 6–16. (in Rus.).
6. Vakhromeeva O. B. *Pravovoe pole rossijskih muzeev kak osnova realizacii sovremennoj kul'turnoj politiki Rossijskoj Federacii* [The legal field of Russian museums as the basis for the implementation of the modern cultural policy of the Russian Federation] // *Voprosy muzeologii* [in Questions of museology]. 2022. № 2. С. 301–313 (in Rus.).
7. Firsova O. L., Shestopalova L. V. *O termine «kul'turnye cennosti» v sfere sohraneniya kul'turnogo naslediya* [About the term «cultural values» in the field of preservation of cultural heritage]. M.: Institut Nasledija, 2022. 92 p. (in Rus.).
8. Ilitsky A. M. Strategiya mental'noj bezopasnosti Rossii [The strategy of mental security of Russia] // *Voennaja mysl'* [in Military Thought]. 2022. No. 4. pp. 24–35 (in Rus.).

А. С. Минин

Санкт-Петербургский государственный университет промышленных технологий и дизайна
191186 РФ, Санкт-Петербург, Большая Морская, 18**«ПОКА ДЕЛА С АВСТРИЕЙ НЕ ОБЪЯСНЯТСЯ»:
АВСТРИЙСКИЙ ФАКТОР В КРЫМСКОЙ ВОЙНЕ**

© А. С. Минин, 2023

Данная статья посвящена влиянию австрийского фактора на развитие политического кризиса 1853 года и ход военных действий в Крымскую (Восточную) войну 1853–1856 гг. Союзные отношения Российской и Австрийской империй составляли основу стабильности в Центральной Европе. Николай I видел в сохранении венской системы международных отношений основу влияния России в европейской политике и на Ближнем Востоке. Оказав помощь Австрийской империи в подавлении венгерского восстания в 1849 году, он защищал от угрозы революций не только Австрию, но и Россию. Однако его надежды на взаимодействие с Австрией в 1853 году оказались тщетными. В условиях противостояния России не только с Турцией, но с коалицией Англии и Франции, Австрия могла быть не партнером, а только посредником. Опасаясь конфликта с Западными державами и не желая усиления влияния России на Балканах, Австрия заняла недружественную к России позицию. Фельдмаршал И. Ф. Паскевич при разработке военных планов, считал наиболее опасным австрийское вторжение в Царство Польское или на Украину, а не высадку англо-французской армии в Крыму.

Ключевые слова: Крымская война, Николай I, И. Ф. Паскевич, К. В. Нессельроде, Австрийская империя, венгерское восстание, интервенция, консерватизм.

В историографии Крымской (Восточной) войны 1853–1856 гг. при анализе самого хода событий и причин поражения Российской империи традиционно основное внимание уделяется Великобритании и Франции. Военно-техническое превосходство англо-французских войск предопределило падение Севастополя. Военно-политическое взаимодействие ведущих великих держав против России обусловило дипломатическую изоляцию николаевской империи: Османская империя изначально находилась в центре конфликта, ранее союзная России Австрийская империя поддержала ультиматум англо-французов, в том числе опасаясь вмешательства Франции в итальянские дела, прусский король более всего опасался общеевропейской войны. Приоритеты в свое время расставил академик Е. В. Тарле, объясняя ошибки Николая I в расчетах позиций великих держав в возможном русско-турецком конфликте: «В этом расчете были три непоправимые ошибки: относительно Англии, относительно Франции и относительно Австрии... Царское правительство начало и вело эту войну, находясь во власти самых губительных заблуждений и теша себя иллюзиями, обманываясь и относительно своей силы, и относительно силы врагов, и относительно надежности и преданности “друзей”» [1, С. 15–18]. Австрийская империя, несомненно, уступала по военному потенциалу России, австрийская армия не принимала непосредственного участия в конфликте. Вместе с тем, недружественная по отношению к формальному союзнику позиция Австрии сыграла далеко не последнюю роль в цепи трагических событий Крымской войны.

Надежды Николая I на лояльность партнера по консервативному Священному союзу были не беспочвенны. Взаимодействие России и Австрии на фоне европейских революций 1830–1831 гг., польского

восстания и очередной стадии развития восточного вопроса в 1833 г. (русско-турецкий Ункяр-Искелесийский договор) определялись подписанными в Берлине и Мюнхенграце конвенциями. В целом, данные соглашения, при фразе о сохранении статус-кво на Востоке и создании оборонительной системы «против революционных агитаций», основывались на сближении объективных интересов России и Австрии [2, С. 517]. Обе державы нуждались в сохранении стабильной Венской системы, сдерживании Англии и Франции, урегулирования интересов в Восточном вопросе.

Мюнхенграцкие конвенции по восточному и польскому вопросам были заключены после 10-ти дневных переговоров Николая I и Франца II. Россия и Австрия обязались сохранять Османскую империю, в секретных статьях определялось военное взаимодействие против египетского паши Мухаммеда-Али в случае очередного мятежа. Конвенция по польскому вопросу фиксировала соглашение держав о совместном подавлении возможного восстания в польских губерниях России и Австрии, выдачи арестованных польских революционеров. Берлинская конвенция уточняла провозглашенное еще в эпоху Священного союза право консервативных держав на интервенцию «во время смут внутренних». Теперь для дружественной интервенции было необходимо соответствующее обращение легитимных властей охваченной смутами страны. По мнению современного историка Л. В. Выскочкова, данные конвенции не только оформили противопоставление консервативных континентальных держав морским, но и отразили возросшее влияние России на Востоке. Стабильность в Центральной Европе и взаимодействие на Востоке, при том, что в этот период Николай I считал наилучшим сохранить Османскую империю как слабого соседа, соответствовали интере-

сам Российской империи, международное положение которой в 1830-е г. можно охарактеризовать как весьма стабильное [2, с. 518].

Со своей стороны, Австрия была заинтересована как в сохранении статус-кво на Балканах и Ближнем Востоке (соответствующие конвенции были подтверждены в Теплице в 1835 и 1838 гг.), так и в «охранительном» сотрудничестве с Россией в Европе [3, с. 301–302]. Опасаясь противостояния России и Англии с Францией на Ближнем Востоке, Австрия старалась сглаживать их противоречия. В 1840 г., во время очередного мятежа египетского паши Мухаммеда-Али, австрийская дипломатия выступила вместе с морскими державами и Россией, австрийские войска были введены в Сирию для замирения сторон.

В конвенциях по польскому вопросу особо оговаривалось право трех держав на интервенцию в Краковскую республику в том случае, если ситуация в «вольном городе» создаст угрозу «безопасности или спокойствию». В 1835 г. Россия, Австрия и Пруссия выступили единым фронтом против стремления Англии открыть свое консульство в Кракове, который, по мнению К. В. Нессельроде, превратился «в центр революционной агитации» [3, с. 303]. Осенью 1835 г., во время встречи Николая I, нового австрийского императора Фердинанда I и прусского короля Фридриха-Вильгельма III, приуроченной к возведению памятника русской гвардии за битву при Кульме 1813 г., сопровождаемой помпезными парадами в честь союзного боевого братства, было принято решение о ликвидации Краковской республики. 14 октября в Берлине был подписан соответствующий протокол о присоединении Кракова к Австрийской империи, с осторожной формулировкой о недопущении тяжких политических осложнений. Краковская республика была оккупирована союзными войсками под австрийским командованием, но из-за протестов Пруссии, Англии и Франции, Австрия, даже при поддержке России, не решилась на аннексию. Конституция Краковской республики была скорректирована, хотя австрийская оккупация сохранилась. После восстания 1846 г. Краков был присоединен к Австрии [4].

В этот период русско-австрийские отношения, казалось, не содержали непримиримых противоречий, причем не только из-за болезненной пассивности Фердинанда I. Пруссия же начала выстраивать Германский таможенный союз, который объективно угрожал традиционной гегемонии Австрийской империи в германском мире. Требования прусских властей к России распространить льготные таможенные пошлины на все страны Союза препятствовали подписанию русско-прусского торгового договора [3, с. 303].

Поворотным пунктом стали европейские революции 1848–1849 годов. Несмотря на распространенную характеристику внешней политики Николая I как явного господства идеологических конструкций над национальными интересами («отвлеченные начала окончательно берут верх над соображениями практической политики» — С. С. Татищев [5, с. 634]), следует признать известную «приземленность» взглядов Нико-

лая Павловича по сравнению со своим увлекающимся старшим братом. Во-первых, Николай I считал возможным проведение только совместных интервенций в охваченные революционными беспорядками страны. При пассивности Австрии и Пруссии, признании с их стороны Бельгии или очередной республики во Франции, российский император не желал жертвовать ни интересами своего государства, ни проливать кровь только русских солдат «за этих бездельников французов» [6, с. 293]. Во-вторых, понимая преимущества для Российской империи в рамках венской системы, Николай I принципиально выступал против ревизии итогов наполеоновских войн. В-третьих, будучи самодержцем, столкнувшимся с восстанием в облагодетельствованном конституционным правлением Царстве Польском, Николай I хорошо понимал взаимопроникновение внутренней и внешней политики. Консервативно-охранительное начало во внешней политике николаевской России было скорее практичным, чем идеологическим: «Политику Николая I по отношению к европейским революциям следует признать по-своему логичной. Очевидная связь внешней и внутренней политики с учетом социально-экономических, политических и идеологических особенностей Российской империи делала ее неизбежной. Как император великой державы, особое преимущество которой в европейских делах было завоевано в наполеоновских войнах, Николай I не мог пойти на ревизию венской системы международных отношений. Неслучайно до военной интервенции дело дошло только в 1849 г., когда стало заметно умаление российского влияния как в Европе, так и на Востоке. Спасая Австрию, Николай I искренне считал, что спасает Россию» [7, с. 144–145].

В начале очередной революционной волны могло показаться, что события развиваются по сценарию 1830 г. Николай I с известным злорадством отметил закономерность падения Луи-Филиппа во Франции, предложил союзную интервенцию, но, видя нерешительность Австрии и Пруссии, не стал настаивать на односторонних действиях. Российского императора беспокоила уступчивая к внутренней оппозиции политика нового прусского монарха Фридриха-Вильгельма IV, который, несмотря на предупреждения из Петербурга об опасности возбуждения «ложных надежд», собрал ландтаги. Но в марте 1848 г. революционные потрясения докатились до австрийской столицы: 13 марта ушел в отставку и фактически бежал из Вены многолетний канцлер Меттерних, живой символ Священного союза. Николай I внезапно оказался в изоляции. «Приходилось признать, что действия в духе “эпохи конгрессов” невозможны ... Царь опасался, и не без оснований, как бы революционный пожар не вспыхнул и в его империи» [3, с. 351]. Составленный лично императором Манифест 14 марта 1848 г. (со знаменитой концовкой: «Разумеете языцы, и повинуйтесь, яко с нами Бог!») был проникнут духом национального изоляционизма и противостояния революции. Россия представлялась нерушимой глыбой среди все возрастающего разрушения.

В марте 1848 г. революция охватила не только Вену, но и Пешт. Если выступления в столице осенью

были подавлены, то в Венгрии события развивались по крайне опасному для австрийских властей сценарию: власть захватил Комитет общественного спасения, который начал формировать национальные венгерские войска. Венгрия привлекла и польских инсургентов, польский генерал Ю. Бем стал главнокомандующим венгерской армией, очистив от австрийской армии Венгрию и Трансильванию. Весной 1849 г. военное превосходство оказалось на стороне венгерского правительства. Новый император, Франц-Иосиф, 9 апреля 1849 г. обратился к России за военной помощью. По воспоминаниям великой княжны Ольги Николаевны, Николай I сразу подписал приказ о походе русских войск, «дипломатические и финансовые формальности были согласованы во время встречи Николая I с молодым Францем-Иосифом в Варшаве 8 мая» [2, с. 527].

Российский император действовал не только исходя из пресловутых консервативно-охранительных начал. Он опасался проникновения революционных настроений из Венгрии в Россию, прежде всего — через Царство Польское и дунайские княжества, уже оккупированные русско-турецкими силами вследствие беспорядков. В сохранении Австрийской империи виделось сохранение венской системы. В целом, по словам В. Н. Виноградова: «Не только монархическая солидарность, но и тревога за состояние умов собственных верноподданных подвигнула Николая I на принятие решения об интервенции» [8].

При этом, как следует из письма императора фельдмаршалу И. Ф. Паскевичу, Николай I не испытывал иллюзий по поводу лояльности венского кабинета, но считал, что, спасая от революции Австрию, он спасает от той же беды Россию: «По примеру прежнего предвижу одну зависть, злость и неблагодарность и верно не вмешался бы, ежели б своя рубашка не была ближе к телу, то есть ежели бы не видел в Беме и прочих мошенниках в Венгрии не одних врагов Австрии, но врагов всемирного порядка и спокойствия... которых истребить надо для нашего же спокойствия» [3, с. 357]. Любопытно, что правительство Великобритании тоже осознавало опасность крушения Австрийской империи для европейской политики, Пальмерстон даже выступил в парламенте с соответственной речью [8].

У российских военных был большой исторический опыт взаимодействия с австрийцами, поэтому Николай I, который не высоко ценил австрийскую армию, сразу определил довольно жесткие условия: русские войска должны быть достаточно многочисленными для самостоятельного выполнения задачи и ни в коем случае не должны подчиняться австрийскому командованию. На случай срыва австрийскими властями снабжения русских войск выделялось денежное довольствие для закупки необходимого у местных жителей. Трения начались с самого начала. Уже в мае 1849 г., в ответ на просьбу австрийского представителя, фельдмаршал-лейтенанта (соответствует русскому генерал-лейтенанту) Б. Кабоги направить воинский контингент для спасения Вены от армии мятежников (по сообщениям очевидцев, Б. Кабога «став на колени,

поцеловал руку князя Варшавского, со слезами умоляя его спасти Австрию»), фельдмаршал И. Ф. Паскевич без санкции Николая I отправил по железной дороге, «самым современным и быстрым по тому времени способом передвижения, чтобы оказать как можно более скорую поддержку венскому двору», дивизию генерал-лейтенанта Ф. С. Панютин (16 батальонов и 48 орудий, 14 000 чел.) для оперативной поддержки Вены до ввода главных сил русской армии. Это был первый опыт такого международного взаимодействия в истории европейских железных дорог (Россия, Пруссия, Австрия). Войска Панютин проехали поездом около 350 км и вместо Вены были остановлены австрийцами в Унгариш-Градише (Моравия). Дивизия дождалась обоза и после этой неожиданной передышки, примерно через две недели, пешим порядком двинулась в направлении Венгрии. Она стала единственным соединением русской армии, непосредственно подчиненным австрийскому командованию — фельдцейхмейстеру Ю. фон Гайнау. В момент отправки дивизии из Кракова австрийское командование получило информацию, что вместо Вены венгерская армия осадил Буду и перенаправило дивизию Панютин в Моравию. Николай I был вынужден написать Паскевичу: «Все это предвидел и не удивляюсь этому, повторяю мое крайнее сожаление о посылке дивизии» [9].

Получив этот урок, И. Ф. Паскевич, когда основные русские силы вошли в Венгрию и Трансильванию, старался не форсировать события. Это позволило генералам Бему и Гергею при отступлении продолжать сопротивление, хотя и не могло повлиять на результат кампании. 13 августа 1849 г. армия Гергея сдалась русским войскам. Кроме военного превосходства следует отметить и внутренние противоречия в венгерском лагере — как социальные, так и национальные. Например, в Трансильвании «армия Паскевича была встречена сочувственно румынским и немецким населением края, т. е. большинством жителей». При этом русские генералы испытывали уважение скорее к венграм, чем к австрийцам: «Австрийского командующего Ю. Гайнау ненавидели все, начиная с царя, за его высокомерие, крайнюю жестокость, постоянное стремление подставить ножку союзнику, срыв поставок продовольствия и фуража, которые он аккуратно забирал для своих войск. «Про действия австрийцев мы с тобой одних мыслей, — признавался царь Паскевичу. — Но их не переделаешь; итак, надо терпеливо сносить зло, лишь бы общий результат был нами желанный» [8].

Николай I находился в зените славы. Европейские державы были удивлены «умеренностью и великодушием» [3, с. 358] российского императора, не пожелавшего присоединить Галицию, Дунайские княжества или другие территории. Только Турция, опираясь на поддержку Англии и Франции, отвергла требование России и Австрии о выдаче венгерских, польских и итальянских эмигрантов, британский флот вошел в Дарданеллы для оказания давления.

Хотя в 1851 году России удалось добиться заключения прусско-австрийского союзного договора,

сохранив роль арбитра в германских делах, и, казалось, консервативная монархическая солидарность окончательно восторжествовала, дружественными отношения России и Австрии считать было нельзя. Как констатировал Л. В. Высокочков: «Помощь Австрии не снискала благодарности австрийского правительства, а скорее вызвала раздражение в ее необходимости. Европейское общественное мнение негодовало. Венгры стали врагами России, а австрийцы не переставали ими быть» [2, с. 529]. В ходе Крымской войны, когда ранее союзная Австрия поддержит англо-французский ультиматум, Николай I назовет себя «самым глупым из российских государей» за спасение неблагодарного соседа в 1849 г.

Разумеется, подавление венгерского восстания российской армией на фоне крайне неудачных действий австрийских войск граничило с тяжелым чувством национального унижения, а не благодарностью. Не случайно, при первых известиях о том, что венгерский марш на Вену не состоялся, австрийский генералитет, вопреки только что достигнутой договоренности, не допустил прибытия в австрийскую столицу русских войск. По словам Е. В. Тарле, развитие политического кризиса в начале 1850-х гг. вызывало в правящей австрийской элите тревогу: «А что, если австрийским генерал-адъютантам придется опять ползать на коленях по паркету Лазенковского дворца перед Паскевичем и с плачем целовать руки пасмурного, молчаливого фельдмаршала?» [1, с. 469]. На этом фоне очередное обострение восточного вопроса с явным вовлечением Англии и Франции поставило Австрийскую империю в крайне уязвимое положение между Россией и Францией Наполеона III. Австрию равно беспокоили как попытки России упрочить свое влияние в Сербии и Греции, ввод войск в Дунайские княжества, так и взаимодействие Наполеона III с Пьемонтом против австрийских владений в Италии. Можно сказать, что в начале кризиса Австрийская империя, чувствуя свою уязвимость, скорее стремилась равно отдалиться от обеих сторон, желание вытеснить Россию с Балкан, Молдавии и Валахии было спровоцировано осознанием очевидной слабости бывшего союзника в 1854 г.

Понимал ли эти объективные факторы Николай I, когда петербургский кабинет пошел на обострение отношений в споре о палестинских святынях? С одной стороны, в доверительной переписке Николая I с фельдмаршалом И. Ф. Паскевичем в начале 1850-х гг. Австрия характеризуется как надежный союзник не только против европейских революций, но и в восточном вопросе [1, с. 113]. С другой стороны, излишне доверительный разговор о возможных изменениях на Балканах и в Проливах в случае распада Османской империи российский император позволил себе с английским, а не австрийским послом в январе 1853 г. [2, с. 881]. Очевидно, Николай I считал, что договариваться следует с наиболее сильной стороной. И только когда стало понятно, что английские дипломаты могут дезавуировать молчаливое «джентельменское соглашение» с российским монархом, Николай I обратился к Австрии, заявив о безусловном учете ее интересов в случае раздела Турции и пообещав поддержку шести

армейских корпусов в случае конфликта в Италии. 18 мая 1853 г. он велел передать императору Францу-Иосифу, что всецело рассчитывает на его дружбу, «убежденный, что он припомнит, чем я для него был в деле с Венгрией» [1, с. 232].

При разработке планов войны с Турцией весной 1853 г. и фельдмаршал И. Ф. Паскевич и император Николай I, после признания плана быстрого захвата морским десантом Босфора нереалистичным, заявляли о желательности совместных военных действий с Австрией. Князь И. Ф. Паскевич во Всеподданнейшей записке от 24 марта 1853 г., рассуждая о перспективах занятия Адрианополя силами наличных 5 пехотных дивизий, заявлял, что если турецкие крепости вдруг решили бы защищаться, то только взаимодействие с Австрией сможет отвлечь пашей Боснии и Далмации, обеспечив правый фланг российской группировки: «Положим, однако, что сии паши будут заняты Австрией, и мы можем взять Адрианополь и Кирклиссе» [10, с. 920]. Именно в этой «Записке...» Паскевич предложил Николаю I в качестве более безопасного решения занятие Дунайских княжеств в качестве средства давления на Турцию. Император в Собственноручной записке от 16–17 мая 1853 года конкретизировал условия совместных русско-австрийских действий против Турции, определив Дунай границей сфер интересов соседних империй: только если занятие Дунайских княжеств не заставит Турцию принять российские требования, «тогда наступит время к усилению принудительных мер. Желательно, чтобы австрийцы приняли в них участие, заняв Герцеговину и Сербию; переходить же Дунай я и тогда не намерен». При этом Николай I заявил о возможном провозглашении независимости Сербии, к чему Австрия относилась с большой настороженностью. [10, с. 924]

В свою очередь министр иностранных дел канцлер К. В. Нессельроде, опытный, но покорный воле императора дипломат, еще в начале января 1853 г. в письме к российскому послу в Лондоне Ф. И. Брунову замечал, что в потенциальном русско-турецком конфликте Австрия в лучшем случае будет нейтральна, а скорее всего благожелательна к Турции [2, с. 880]. До появления англо-французского флота в Дарданеллах петербургский кабинет рассматривал вероятную войну только как конфликт России и Турции, не сразу распознав, что Турция выступает инструментом в руках Англии и Франции, вмешательство которых окажет влияние на позицию Австрии и Пруссии.

Мнение профессиональных военных совпадало с мнением профессиональных дипломатов. Иностранные авторы при описании русско-турецкой войны 1828–1829 гг. обращают внимание на то, что некоторый недостаток числа воинских соединений на Балканском фронте объяснялся необходимостью сохранить силы для контроля Царства Польского и на случай австро-турецкого совместного выступления [11]. Несмотря на в начале бравурный тон писем Николаю I, наместник в Царстве Польском фельдмаршал И. Ф. Паскевич опасался именно общеевропейского конфликта, понимая, что войной только с Турцией дело не закончится. Еще

в 1834 году на случай общеевропейской войны, предположительно, России, Австрии и Пруссии против Франции, в западных областях Российской империи была сформирована Большая Действующая армия численностью до 250 000 чел. Наличие столь мощной группировки под началом фельдмаршала И. Ф. Паскевича должно было обеспечить выполнение союзного долга, а в крайнем случае — защиту западных рубежей империи [12]. Напомним, что в ходе Крымской войны в российскую армию было мобилизовано около 2,5 млн. чел., что, например, Фредерик Каган считает крупнейшим военным достижением России этого периода [13, с. 243].

Интересно, что хотя потенциальным противником России в Европе в 1840-е гг. считалась Франция, И. Ф. Паскевич разрабатывал и другие варианты: например, в 1845 г. он составил для Николая I «Сравнительное соображение сосредоточения русских и прусских войск», посвященное возможной обороне Царства Польского от вторжения Пруссии [14, с. 12].

Понимая настроение императора, И. Ф. Паскевич, опасаясь за уязвимость вверенного ему Западного края в случае большой войны, в 1853 г. пытался убедить Николая I в невозможности решительных действий против Турции. Это привело к фактическому саботажу Дунайской кампании. По словам Е. В. Тарле: «У Николая не нашлось также и проницательности понять, что фельдмаршал уже с самого начала Дунайской кампании, с лета 1853 г., не хотел этой кампании и уже наперед шел на ее провал, считая достижением не приобретение турецких провинций, а удержание Варшавы в русских руках» [1, с. 250]. Письма российского посла в Вене Мейендорфа о неблагоприятном изменении позиции Австрии, а главное — подписанная в австрийской столице 5 декабря 1853 года внешне вполне безобидная нота Англии, Франции, Австрии и Пруссии с предложением к Турции вступить в переговоры с Россией при посредничестве великих держав показали углубляющуюся изоляцию Российской империи. «В первый раз Австрия и Пруссия определенно выступили на стороне западных держав, изолируя этим Россию. Впечатление, произведенное этим на русскую дипломатию, было подавляющее» [1, с. 342].

Дипломатически война была проиграна. Австрийский канцлер К. Буоль понимал, что влияние России на Балканах и Ближнем Востоке подорвано, зато Австрийская империя оказалась в выгодном положении вероятного арбитра. Это поняли и в Петербурге. Николай I направил в Вену генерал-адъютанта А. Ф. Орлова, часто выполнявшего важные дипломатические поручения, для урегулирования отношений держав с условием австрийского нейтралитета. К. Буоль потребовал гарантий неприкосновенности турецких владений, на что Орлов не был уполномочен. Несмотря на доверительную атмосферу дворцового приема и двухчасовую аудиенцию у Франца-Иосифа, переговоры окончились провалом. Австрия отказалась выступать с декларацией о нейтралитете, что произвело гнетущее впечатление в Зимнем дворце. Е. В. Тарле приводит пересказ австрийского сообщения о ключе-

вом моменте разговора Орлова с Францем-Иосифом: «Уполномочены ли вы, — спросил Франц-Иосиф, — подтвердить предшествующие заявления вашего императора: во-первых, что он будет уважать независимость и целостность Турции; во-вторых, что он не перейдет через Дунай; в-третьих, что он не слишком надолго продлит оккупацию княжеств; в-четвертых, что он не будет стараться изменить отношения, существующие между султаном и его подданными?» Орлов молчал. Тогда Франц-Иосиф сказал: «Я вижу, что вы не уполномочены на это; следовательно, мне остается лишь ограждать интересы моего государства». И тотчас после этого разговора австрийский император приказал сосредоточить в Трансильвании тридцать тысяч человек» [1, с. 398]. К. В. Нессельроде сразу оценил влияние новой австрийской угрозы на ход военных действий: «Это положение неизбежно должно влиять на военные операции. Фельдмаршал только что назначен главнокомандующим Дунайской армией. Он будет осторожен, ничего не предоставит случаю и не ускорит никакого продвижения вперед, пока мы не будем вполне успокоены относительно позиции Австрии» [1, с. 399].

Николай I, получив удар от, как ему казалось, союзной и обязанной своим существованием России Австрии, отреагировал весьма эмоционально. Он не только в сердцах назвал себя «самым глупым из российских государей», но и высказал мысль о «возбуждении» возможных бунтов в Венгрии, которые заставят Австрийскую империю вести себя поуступчивей. Император, который ранее старался никогда не использовать национально-освободительные движения, даже стал составлять некую прокламацию, но только этим дело и ограничилось [2, с. 537].

А. А. Кривопапов констатировал, что именно неудача переговоров в Вене привела к смене стратегии в Крымской войне: «Февраль 1854 г. для Паскевича, Николая I и всей русской стратегии стал переломным моментом. Князь Варшавский начал отчетливо понимать, что вырисовывающиеся масштабы конфликта превышают реальные возможности вооруженных сил России. ... В подобном контексте решающее значение приобретало удержание Австрии от открытого вступления в войну при помощи широкомасштабного развертывания главных сил Действующей армии в Польше и на Волыни» [14, с. 22–23]. Продолжение кампании на Дунае в этих условиях потеряло смысл. Следует учитывать, что И. Ф. Паскевич сумел создать в Центральной Европе развитую агентурную сеть, поэтому он получал достоверную информацию о мобилизации и развертывании австрийской армии вдоль русских границ. Если весной 1854 г. речь шла о мобилизации примерно 180 000 чел. для подготовки операции по очищению Дунайских княжеств от русских войск, то в июле ему донесли о развертывании пяти австрийских корпусов численностью до 300 000 чел. вдоль всей линии границы: 70 000 чел. у Кракова, 50 000 чел. в Трансильвании, 70 000 чел. в Галиции, 90 000 чел. на Буковине и т. д. Николай I разрешил Паскевичу отвести армию за Дунай [15]. Дунайские

княжества по соглашению с Турцией были заняты австрийской армией.

Хотя основные боевые действия развернулись в Крыму и точкой приложения военных усилий стал героический Севастополь, И. Ф. Паскевич и в 1854, и в 1855 гг. больше беспокоился за оборону западной границы от австрийского, а быть может и австро-прусского вторжения, считая Крым второстепенным участком. Наиболее уязвимым районом он считал Волинь: стратегическое шоссе Брест — Киев проходило поблизости от границы, в отличие от Царства Польского, на Волини не успели построить серьезные крепости. Желая развернуть не две, как предполагалось ранее, а три армии (по плану генерал-адъютанта Г. В. Жомини): в Польше, на Волини и в Бессарабии, именно туда Паскевич отвел войска из Дунайских княжеств. Теоретически такая дислокация позволяла нанести фланговый удар по австрийской группировке независимо от направления атаки (севернее или южнее стыка Волини и Галиции). Вскоре часть резервов пришлось отправить под Севастополь. «Несмотря на неудачное для России начало боевых действий в Крыму, фельдмаршал достаточно оптимистично подводил итоги весенне-летней кампании 1854 г.: «Кампания эта кончилась лучше, чем ожидать было можно: турки и союзники их понесли потери более нас; мы удержали Германию, остановили Австрию, сохранили армию и выиграли время, которое даст нам возможность усилиться для будущего» [15].

К осени 1854 г. австрийская армия достигла пика своего могущества, затем ее боевые возможности будут неуклонно снижаться, но в Петербурге не имели об этом точной информации. На военных совещаниях в декабре 1854 года с участием срочно вызванного в столицу Паскевича именно западное направление считалось наиболее уязвимым. Если Царство Польское было насыщено войсками, опирающимися на систему современных крепостей, то на Украине русских войск было мало, в районе Дубно зияла 400-километровая брешь, прикрытая только кавалерией. Рассматривались предполагаемые удары австрийских войск или вдоль Черного моря к Николаеву, или через Волинь к Житомиру, а в перспективе — к Киеву. Западное направление нуждалось в резервах, для парирования возможного австрийского наступления предполагался фланговый удар вдоль Припятских болот. В этих условиях И. Ф. Паскевич недооценивал сложности обороны Севастополя и Крыма. Летом 1855 г. он возражал против отправки максимального числа войск под Севастополь: «Отстоять Севастополь можно и с меньшими средствами. Крым же нечего и отстаивать, а стремление к обратному и посылка туда такой массы войск, ослабляя другие пункты, могут стоить России страшной и невыгодной войны» [15]. После падения Севастополя часть войск из Крыма была направлена на прикрытие западного направления. По мнению И. Ф. Паскевича, Австрия была удержана от войны только развертыванием армии в Царстве Польском.

По оценке А. А. Кривопалова, к концу 1855 г. Россия была готова к войне с Австрией на Западе лучше, чем год назад [15]. Однако боевые действия в Крыму подошли к своему логическому концу. В ноябре началась демобилизация австрийской армии. Скоро в Париже начнутся мирные переговоры, которые зафиксируют новую ситуацию в международных отношениях.

Список литературы:

1. *Тарле Е. В.* Крымская война. Т. 1. / Собр. Соч. в 12 т. Т. 8. М.: Изд-во Академии Наук СССР, 1959. 561 с.
2. *Высочков Л. В.* Николай I и его эпоха. Очерки истории России второй четверти XIX века. М.: Академический проект, 2018. 999 с.
3. *История внешней политики России. Первая половина XIX века* (От войн России против Наполеона до Парижского мира 1856 г.). М.: Междунар. отношения, 1995. 448 с.
4. *Соколов А. Р.* Гибель Краковской республики // Военно-исторический журнал. 2016. № 3. С. 43–49.
5. *Татищев С. С.* Внешняя политика императора Николая Первого: Введение в историю внешних сношений России в эпоху Севастопольской войны. СПб.: тип. И. Н. Скороходова, 1887. 639 с.
6. *Высочков Л. В.* Император Николай I: Человек и государь. СПб.: Изд-во С.-Петербургского университета, 2001. 644 с.
7. *Минин А. С.* Диалектика истории и охранительные начала во внешней политике Николая I // Вестник Санкт-Петербургского государственного университета технологии и дизайна. Серия 2. Искусствоведение. Филологические науки. 2022. № 1. С. 143–149.
8. *Виноградов В. Н.* Венгерский поход И. Ф. Паскевича 1849 г.: легенда и действительность // Новая и Новейшая история. 2000. № 3. URL.: <http://vivovoco.astronet.ru/VV/PAPERS/HISTORY/PASK.HTM>
9. *Рошонци И.* Роль железнодорожного сообщения в оказании Россией военной помощи Австрии в мае 1849 г. // Славянский мир в третьем тысячелетии. 2018. № 3–4. URL.: <https://cyberleninka.ru/article/n/rol-zheleznodorozhnogo-soobscheniya-v-okazanii-rossiey-voennoy-pomoschi-avstriei-v-mae-1849-g/viewer>
10. *Зайончковский А. М.* Восточная война, 1853–1856. В 2 т. Т. 1. СПб.: Издательство «Полигон», 2002. 922 с.
11. *Бэдкок С.* Обзор Каган, Фредерик В., Военные реформы Николая I; Истоки современной российской армии. Н-Россия, Обзоры H-Net. Октябрь 1999 г. URL.: <http://www.h-net.org/reviews/showrev.php?id=3525>
12. *Кухарук А. В.* Реформирование армии правительством Николая I в 1830-е годы // Наша среда. URL: <https://nashasreda.ru/reformirovanie-armii-pravitelstvom-nikolaya-i-v-1830%E2%80%91e-gody/>
13. *Kagan F. W.* The military reforms of Nicholas I. The origins of the modern Russian army. New York, 1999. 349 p.
14. *Кривопалов А. А.* Фельдмаршал И. Ф. Паскевич и русская стратегия в 1848–1856 гг.: Автореф. дис.... канд. ист. наук. М., 2014. 27 с.
15. *Кривопалов А. А.* Фельдмаршал И. Ф. Паскевич и проблема стратегии России в Восточной войне 1853–1856 гг. // Русский сборник. Исследования по истории России. Т. 7. Военная политика императора Николая I. М., 2009. С. 238–272. URL.: <http://zapadrus.ru/rusmir/istf/247-1853-1856.html>

A. S. Minin

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

«UNTIL THINGS WITH AUSTRIA ARE EXPLAINED»: THE AUSTRIAN FACTOR IN THE CRIMEAN WAR

This article is devoted to the influence of the Austrian factor on the development of the political crisis of 1853 and the course of military operations in the Crimean (Eastern) War of 1853–1856. The allied relations of the Russian and Austrian Empires formed the basis of stability in Central Europe. Nicholas I saw in the preservation of the Vienna system of international relations the basis of Russia's influence in European politics and in the Middle East. Having assisted the Austrian Empire in suppressing the Hungarian uprising in 1849, he defended not only Austria, but also Russia from the threat of revolutions. However, his hopes for cooperation with Austria in 1853 were in vain. In the conditions of Russia's confrontation not only with Turkey, but with the coalition of England and France, Austria could not be a partner, but only a mediator. Fearing a conflict with Western powers and not wanting to strengthen Russia's influence in the Balkans, Austria took an unfriendly position towards Russia. Field Marshal I. F. Paskevich, when developing military plans, considered the most dangerous the Austrian invasion of the Kingdom of Poland or Ukraine, and not the landing of the Anglo-French army in the Crimea.

Keywords: The Crimean War, Nicholas I, I. F. Paskevich, K. V. Nesselrode, the Austrian Empire, the Hungarian uprising, intervention, conservatism.

References:

1. Tarle E. V. *Krymskaja vojna*. [The Crimean War]. Vol. 1. / Sobr. Soc. in 12 vol. Vol. 8. M.: Publishing House of the Academy of Sciences of the USSR, 1959. 561 p. (in Rus.).
2. Vyskochkov L. V. *Nikolaj I i ego jepoha. Oчерki istorii Rossii vtoroj chetverti XIX veka*. [Nicholas I and his epoch. Essays on the history of Russia in the second quarter of the XIX century]. M.: Academic project, 2018. 999 p. (in Rus.).
3. *Istorija vneshnej politiki Rossii. Pervaja polovina XIX veka (ot vojn Rossii protiv Napoleona do Parizhskogo mira 1856 g.)*. [The history of Russia's foreign policy. The first half of the XIX century (from the wars of Russia against Napoleon to the Peace of Paris in 1856).] M.: Mezhdunar. relationships, 1995. 448 p. (in Rus.).
4. Sokolov A. R. Gibel' Krakovskoj respubliki [The death of the Krakow Republic] // *Voенно-istoricheskij zhurnal* [Military History magazine]. 2016. No. 3. pp. 43–49. (in Rus.).
5. Tatishhev S. S. *Vneshnjaja politika imperatora Nikolaja Pervogo: Vvedenie v istoriju vneshnih snoshenij Rossii v jepohu Sevastopol'skoj vojny*. [The Foreign policy of Emperor Nicholas I: An Introduction to the History of Russia's Foreign Relations in the Era of the Sevastopol War]. St. Petersburg: printing house of I. N. Skorokhodov, 1887. 639 p. (in Rus.).
6. Vyskochkov L. V. *Imperator Nikolaj I: Chelovek i gosudar'*. [Emperor Nicholas I: A Man and a sovereign]. St. Petersburg: Publishing House of St. Petersburg University, 2001. 644 p. (in Rus.).
7. Minin A. S. Dialektika istorii i ohranitel'nye nachala vo vneshnej politike Nikolaja I [Dialectics of history and protective principles in the foreign policy of Nicholas I] // *Vestnik Sankt-Peterburgskogo gosudarstvennogo universiteta tehnologii i dizajna. Serija 2. Iskuststvovedenie. Filologicheskie nauki* [Bulletin of the St. Petersburg State University of Technology and Design. Series 2: Art Criticism. Philological sciences]. 2022. No. 1. pp. 143–149. (in Rus.).
8. Vinogradov V. N. Vengerskij pohod I. F. Paskevicha 1849 g.: legenda i dejstvitel'nost' [I. F. Paskevich's Hungarian campaign of 1849: legend and reality] // *Novaja i Novejshaja istorija* [New and Modern history]. 2000. No. 3. URL.: <http://vivovoco.astronet.ru/VV/PAPERS/HISTORY/PASK.HTM>
9. Roshonzi I. Rol' zheleznodorozhnogo soobshhenija v okazanii Rossiej voennoj pomoshhi Avstrii v mae 1849 g. [The role of railway communication in Russia's military assistance to Austria in May 1849] // *Slavjanskij mir v tret'em tysjacheletii* [Slavic world in the third millennium]. 2018. № 3–4. URL.: <https://cyberleninka.ru/article/n/rol-zheleznodorozhnogo-soobscheniya-v-okazanii-rossiej-voennoj-pomoschi-avstrii-v-mae-1849-g/viewer>
10. Zaionchkovskij A. M. *Vostochnaja vojna, 1853–1856* [The Eastern War, 1853–1856]. In 2 vols. 1. St. Petersburg.: «Publishing House «Polygon», 2002. 922 p. (in Rus.).
11. Badcock S. Review Kagan, Frederick V., Military reforms of Nicholas I; The origins of the modern Russian army. H-Russia, Reviews of H-Net. October 1999. URL.: <http://www.h-net.org/reviews/showrev.php?id=3525>
12. Kuharuk A. V. Reformirovanie armii pravitel'stvom Nikolaja I v 1830 e gody [Reforming the army by the government of Nicholas I in the 1830s] // *Nasha sreda* [Our environment]. URL.: <https://nashasreda.ru/reformirovanie-armii-pravitel'stvom-nikolaya-i-v-1830%E2%80%91e-gody/> (in Rus.).
13. Kagan F. W. The military reforms of Nicholas I. The origins of the modern Russian army. New York, 1999. 349 p.
14. Krivopalov A. A. *Fel'dmarshal I. F. Paskevich i russkaja strategija v 1848–1856 gg.: Avtoref. dis....kand. ist. nauk* [Field Marshal I. F. Paskevich and Russian strategy in 1848–1856: Abstract. dis....cand. ist. Sciences]. M., 2014. 27 p. (in Rus.).
15. Krivopalov A. A. Fel'dmarshal I. F. Paskevich i problema strategii Rossii v Vostochnoj vojne 1853–1856 gg. [Field Marshal I. F. Paskevich and the problem of Russia's strategy in the Eastern War of 1853–1856] // *Russkij sbornik. Issledovanija po istorii Rossii. T. 7. Voennaja politika imperatora Nikolaja I*. [Russian collection. Studies on the history of Russia. Vol. 7. Military policy of Emperor Nicholas I. M., 2009. pp. 238–272. URL.: <http://zapadrus.su/rusmir/istf/247-1853-1856.html>

Е. Э. Платова

Петербургский государственный университет путей сообщения Императора Александра I
192148 РФ, Санкт-Петербург, Московский пр., 9**РОССИЙСКОЕ СТУДЕНЧЕСТВО И РУССКАЯ ВЫСШАЯ ШКОЛА ЗА РУБЕЖОМ
В 1920-Х ГГ. КАК УНИКАЛЬНЫЙ ИСТОРИЧЕСКИЙ ФЕНОМЕН**

© Е. Э. Платова, 2023

Исследование образа жизни российского студенчества в эмиграции в период активной деятельности Русской высшей школы за рубежом вызывает неослабевающий научно-исторический интерес. На фоне формирования качественно нового образа жизни студенческой молодежи в советской России, устремленного в будущее на созидательное строительство социалистического общества, образ жизни студенчества в эмиграции обращен в прошлое, к дореволюционной России. Русская высшая школа и студенчество за границей в качестве автономной среды со своими неотъемлемыми характеристиками с трудом продержались только одно десятилетие и ушли с исторической арены. Модель жизни советского студенчества, сформировавшаяся в эти же годы, частично сохранилась до настоящего времени в современной высшей школе.

Ключевые слова: Высшая школа, эмиграция, студенчество, профессура, преподаватели, учебный процесс, русская высшая школа за границей.

В период установления нового строя в России в 1920–1925 гг. страну покинуло свыше миллиона русских людей они хотели мыслить и творить независимо от советского государственного плана. Так сформировалось Русское зарубежье. В нем были представлены и общественные деятели, и военные, профессора, студенты, инженеры, художники, промышленники, предприниматели... Их всех объединяла русская культура, они несли свой культурный дар, свой генофонд в мировую цивилизацию. Эти русские оказались в совершенно новых исторических условиях и правовых отношениях, не имевших прецедентов в международном праве. В нашем случае это феномен Русской высшей школы за рубежом, которая стала важным каналом социализации и адаптации эмигрантской молодежи, фактором сохранения национальной идентичности и культуры. В настоящее время значение зарубежной русской школы возрастает в связи с развитием международных русско-национальных университетов на постсоветском пространстве.

Высшая школа была важной частью дореволюционного культурного наследия России [7, с. 12–16]. В 1913/14 учебном году в 63 государственных вузах обучалась 17 379 студентов, в 54 частных вузах — 42 153 студента [19, с. 346–347]. К 1916 г. в 100 высших учебных заведениях работало 6 655 профессоров и преподавателей, а училось 135 842 студента [3, с. 192]. После революции, с переходом страны к новой экономической политике перед российским обществом остро встала проблема идеологических ценностей. При формировании социалистического образа жизни в стране высшей школе властью отводилась особо значимая роль. Всей старой интеллигенции и студенчеству был предъявлен жесткий выбор: кто не с нами, тот против нас. Значительная часть профессуры и студенчества приняла новые «правила игры». Но были и противники реформ партийного контроля в области культуры и об-

разования, стоявшие на позициях неприкосновенности «автономии» высшей школы. Им пришлось бороться за свои идеалы за пределами страны, в эмиграции [8, с. 105].

После революции большинство россиян оказалось за границей по политическим причинам. За границу уехало меньшинство и интеллигенции, и студенчества. Дело в том, что большинству рядовой интеллигенции (учителя, медицинские работники) и большинству студенчества жизнь вдали от Родины казалась невыносимой, а с началом нэпа многим показалось, что все не так уж плохо и может быть все «еще образуется». Учебная коллегия при комитете по образованию русских студентов на 23 декабря 1921 г. приводила следующие данные распределения по странам русского эмигрантского студенчества (в скобках указывается число студентов, реально обучавшихся в тот момент в вузах страны пребывания): Болгария — 3100 (55), Германия — 2000 (500), Югославия — 2000 (700), Константинополь — 700 (нет), Чехословакия — 1600 (1600), Польша — 1000 (100), Франция — 450 (70), Тунис — 600 (нет), Египет — 300 (нет), Австрия — 200 (60), Греция — 195 (нет), Румыния — 150 (нет), Латвия — 100 (25), Корсика — 10 (нет). Всего насчитали 12265 студентов, из которых учились в вузах 2970 человек [3, л. 33]. Союз русских академических организаций за границей имел свои группы в Берлине, Болгарии, Великобритании. Комитеты имелись в Париже, Риге, Польше, Швеции, Швейцарии, Финляндии, Эстонии, Чехословакии. Забота об охране русских высших учебных заведений, помощь учащимся и студентам за границей была одной из главных задач организации. Для восполнения пробелов в знаниях у студентов-эмигрантов профессорами было организовано преподавание элементарных повторных курсов по некоторым предметам [3, л. 165]. По данным Объединения русских эмигрантских студенческих органи-

заций, образовавшегося в ноябре 1922 г., в эмиграции к 15 ноября 1923 г. оказалось около 12 тыс. студентов из России [11, с. 1–3]. По другим данным, за границей оказалось более 21 тыс. студентов, что составило 15% от их общей численности (135 тыс. в 1917 г.) [5, с. 254]. Провести абсолютно точный подсчет по данному вопросу представляется весьма затруднительным, так как исходная база для расчетов может определяться по разным методикам. В 20-е годы большинство российских эмигрантов оказалось в Германии, Франции, Югославии, Чехословакии. Правовое положение бывших российских подданных было трудным. Они, не имея гражданства, были лишены государственной и юридической защиты.

В 1921 г. по предложению Международного комитета Красного Креста Совет Лиги наций назначил комиссаром по делам русских беженцев известного полярного исследователя и общественного деятеля Ф. Нансена. Он выдвинул проект создания временных удостоверений личности для выходцев из России. В 1926 г. более 30 государств согласились на выдачу так называемых «нансеновских паспортов». Стоит сказать, что в большинстве стран русские эмигранты, включая студентов, были поставлены в достаточно жесткие условия. В этом плане можно утверждать, что студенчество переставало быть самим собой, так как студенчество, изолированное от политики и согласившееся с такой изоляцией, слишком многое теряло в своей первоначальной сущности. В Праге в 1920-е годы было создано несколько русских высших учебных заведений: Русский юридический институт, Русский педагогический институт имени Яна Амоса Коменского, Коммерческий институт, Институт сельскохозяйственной кооперации, Высшее училище техников путей сообщения. Все они готовили специалистов для будущей, свободной России. В 1923 г. в Праге открылся Русский народный университет, который проводил вечерние занятия для эмигрантов, не имевших возможности учиться на дневном отделении [4, с. 266–272]. При открытии Русского юридического факультета (18 мая 1922 г.) председатель Союза русских академических организаций профессор А. С. Ломшаков говорил о важности восстановления прерванного русского юридического образования: «Юридическое преподавание совершенно прекращено в Советской России, юридические факультеты закрыты и бывшие студенты этих факультетов, оставшиеся в России, до сих пор не только не получили возможности закончить свое образование» [13, с. 197]. Выступавшие на открытии факультета говорили о важности сохранения национальной юридической науки, о хорошем педагогическом (13 профессоров) и студенческом составе, благодарили чехословацкое правительство. Деканом факультета стал бывший профессор Московского университета и директор Московского Коммерческого института профессор П. И. Новгородцев [16, с. 23–25].

В Берлине Русская академическая группа основала Русский институт, связанный с Берлинским университетом, Высшей технической школой и другими научными учреждениями. Группа русских философов,

высланных в 1922 г. из Советской России, организовала в Берлине Свободную духовную и философскую академию. Здесь проводились лекции и дискуссии на религиозные и философские темы. В центре этой работы находился Н. А. Бердяев. Русский институт из-за ухудшения финансовой ситуации в стране, из-за сокращения русской диаспоры проработал недолго [14, с. 98–99]. В Париже в 20-е годы русские эмигранты на русском языке могли получить образование в Технологическом институте (дневное и заочное обучение), в Православном богословском институте, Франко-русском институте, Коммерческом институте, Русской консерватории им. С. Рахманинова [23, с. 68–79]. Во Франко-русском институте весной 1926 г. числилось 153 студента. Совет профессоров возглавлял П. Н. Миллюков [6, с. 85–87]. Отбор молодых людей для учебы во Франции осуществлял Комитет по обеспечению высшего образования русского юношества за границей. К осени 1924 г. было подано 2500 прошений. В первую категорию относили студентов последних курсов. Во вторую — абитуриентов и студентов первого курса. В третью — всех остальных. При составлении списка стипендиатов в их число 50% попадало из первой группы, 20% — из второй и 30% — из третьей. Учитывались способности и знание иностранных языков. В 1923 и 1924 годах французское правительство вносило по ходатайству Комитета по 475 тыс. франков на помощь русскому студенчеству. Комитетом было устроено 325 студентов, из которых 191 получал правительственные стипендии, а 134 — от частных лиц и организаций. Размер стипендий колебался от 100 до 300 франков. Комитет имел свой филиал в Бельгии, где 82 студента получали помощь через Комитет, а 138 — от частных лиц. Всего же в бельгийских вузах училось около 360 русских студентов [24, с. 37].

В США к 1923 г. находилось до тысячи русских студентов [13, с. 12–14]. В основном они прибывали из Сибири и Китая и поселялись в Сан-Франциско, Сиэтле и Лос-Анжелесе. Единственной организацией, помогавшей материально русским студентам (100 человек), был Фонд при Русском студенческом христианском союзе. Фонд оказывал помощь выдачей беспроцентной ссуды, которая должна была погашаться окончившим вуз помесечными взносами в зависимости от заработка. На западном побережье русскому студенту требовалось в среднем 200–250 долларов в год, в других местах — 450–500 долларов. Совмещать работу с учебой было трудно. Летом студенты зарабатывали до 100 долларов, зимой работали уборщиками, мойщиками посуды и т. д. Не знавшие английского языка на фабриках и заводах получали от 18 до 23 долларов в неделю. Самой серьезной проблемой для тех, кто хотел получить работу высококвалифицированного специалиста в США, было хорошее знание английского языка [1, с. 165–177]. Следует учесть, что после первой мировой войны отношение к эмигрантам в Америке стало более жестким и русские студенты отнюдь не имели режима наибольшего благоприятствования. Основные центры высшего образования были созданы и действовали в Европе.

В Азии, точнее — в Китае, вузовским городом для русских эмигрантов был Харбин [9, с. 10–20]. Большой популярностью пользовался юридический факультет, который по численности учащихся, квалификации преподавательского состава представлял собой настоящий институт. В нем преподавали юриспруденцию, русское и китайское право, социологию, историю, экономику. Преподавание велось на русском и частично английском языке. Во главе факультета стоял декан профессор Н. И. Миролубов. Лекции читали профессора В. В. Энгельфельд, Н. И. Никифоров, Н. В. Устрялов и другие преподаватели. Учились как русские, так и китайские студенты. На факультете состояли 150 студентов, из которых 70% были совершенно не обеспечены и не могли вносить платы за право учения. В Русско-китайском политехническом институте действовало пять курсов дорожно-строительного отделения и четыре курса электромеханического. Директором института был профессор А. А. Щелков. Чтение лекций чередовалось с практическими занятиями в мастерских. Летом студенты проходили практику по линии Китайско-Восточной железной дороги. В 1923/24 учебном году в Политехническом институте состояли 301 студент и 20 студенток. Необеспеченные студенты китайской национальности получали от китайского правительства ежемесячное вспомоществование [17, с. 35]. В Институте восточных и коммерческих наук также готовились инженерные и административные кадры для Китайской восточной железной дороги. Кроме того, действовали Высшая богословская школа и Высшее медицинское училище.

Многие студенты оказывались в эмиграции после череды тяжелых моральных и материальных испытаний. Большинство прервало обучение вследствие призыва на первую мировую войну в период 1914–1917 гг., остальные — в обстановке гражданской войны в 1919–1920 гг. Многие студенты появились в эмиграции без сбережений, без необходимой одежды, не имея крова, поддержки, каких-либо источников существования, в состоянии тяжелой психологической депрессии. «Нужно бережно относиться к таким людям. Их нужно материально и интеллектуально поддержать, открыть широко двери высшей науки, дать почувствовать этому нравственно разбитому, изголодавшемуся юношеству под ногами почву, дать понять, что сегодняшний и завтрашний день для него обеспечен, что он не одинок, не выброшен на произвол на улицу, ибо давимое мыслями о заработке, не уверенное в завтрашнем дне, принужденное жить случайной работою, не соответствующей интеллектуальному уровню, студенчество фактически не может посещать лекции и вести занятия», — говорил в своем докладе на съезде представителей Академических групп в Праге 17 октября 1921 г. профессор А. С. Ломшаков [3, л. 54]. В эмиграции профессорско-преподавательский состав и студенчество оказались в самых разных условиях. Многие зависело от страны, от отношения ее властей к русским беженцам. Разными были материально-бытовые условия и финансовые возможности. Первоначальные расчеты на открытие вузов в ряде стран, на более значительную

помощь со стороны США и ряда ведущих европейских стран в целом не подтвердились. Существенным фактором было мировосприятие эмигрантов. Можно предположить, что педагогический состав рассчитывал на перемену власти в Советской России, и поэтому старался сохранить традиции русской высшей школы «до возвращения на родину». Студенчество же, если и придерживалось более прагматических взглядов, то было вынуждено подстраиваться под старших.

В организации академической жизни в эмигрантской высшей школе существовали значительные отличия от советских вузов. Желание хорошо учиться и получить качественное образование у студентов в эмиграции было связано со стремлением найти свое место в жизни. Возможности у студентов-эмигрантов были зачастую лучшими, чем у советских студентов. Занятия вели по преимуществу опытные вузовские профессора и преподаватели, которые использовали проверенные, отработанные методы. К услугам студентов были библиотеки, налаженные лаборатории. Приобретение учебной литературы не было проблемой. Естественная нехватка учебной литературы на русском языке по каким-то дисциплинам восполнялась изданием и переизданием учебников работавшими русскими преподавателями. Большинство русских студентов-эмигрантов владело иностранными языками, что представляется значительным преимуществом перед советскими студентами. Так, программа Русского юридического факультета, находившегося под протекторатом Карлова университета в Праге, полностью соответствовала программам юридических факультетов университетов дореволюционной России. Организаторы Русского юридического факультета полагали, что при возвращении России к правовому строю ей понадобятся кадры хорошо подготовленных юристов. «Наши лекции... не представляют собой ни курсов революции, ни курсов контрреволюции, они будут держаться на почве истории, на почве науки», — утверждал П. И. Новгородцев [20, с. 125–126]. На Русском юридическом факультете в Праге действовали следующие «Правила прохождения учебного курса». Каждый студент в течение учебного года был обязан сдать в качестве необходимого минимума не менее 3-х экзаменов по прослушанным им предметам и представить курсовое сочинение по соглашению с соответствующим преподавателем. Студенты 4-го курса от представления курсового сочинения освобождались. Они должны были получить зачеты по практическим занятиям по гражданскому и уголовному праву и успешное участие в практических занятиях приравнивалось к курсовому сочинению. Каждый студент, поступивший после 1 марта 1923 г., был обязан сдать экзамен по чешскому языку. Сверх основного учебного плана каждый студент должен был выбрать и сдать один из следующих предметов: русская история, логика, психология, судебная медицина. В зачетную ведомость (свидетельство) вносились также отметки по другим необязательным предметам [4, л. 49]. Для организации академической и внеучебной жизни студенчества избирались старосты по группам

и курсам. В состав старостата юридической секции Русского юридического факультета в Праге входили: староста, казначей, секретарь, председатель комиссии по выдаче ссуд, председатель издательской комиссии [4, л. 26]. На старостаты ложилась значительная часть текущей, повседневной работы. Так, в ноябре 1924 г. при передаче дел от одного старосты юридической секции Русского юридического факультета в Праге вновь избранному старосте в «акт» попали следующие документы: протоколы пленарных собраний старостата; протокол ревизионной комиссии и дела, касающиеся бала юристов, устроенного 29 декабря 1923 г.; папка входящих дел; папка исходящих дел; папка текущих дел; печать старостата; угловой бланк старостата; приходно-расходная тетрадь; журнал исходящих бумаг; папка с удостоверениями; регистрационные книги членов секции; инструкции старостам; папка с заявлениями студентов секции; наличные деньги в размере 200 крон и счета на сумму 300 крон. Работа старост оплачивалась [4, л. 17, 26]. В 1922–1924 гг. количество студентов факультета доходило почти до 500. Позднее их число стало уменьшаться и к 1927 г. обучалось лишь 132 студента. В конце 20-х годов факультет был вынужден постепенно «свернуть» свою деятельность, так как его выпускники не могли устроиться на работу по специальности. Всего Русский юридический факультет окончили 289 человек [20, с. 126].

В общественной жизни студентов главной проблемой было самоопределение. Возникли различные по политической ориентации студенческие организации. Существовало немало возможностей для того, чтобы найти «своих». Своей сверхзадачей наиболее активные лидеры студенческих организаций считали организационно-политическое сплочение эмигрантского студенчества безотносительно к идейным предпочтениям. «Единственной нашей задачей является подготовка к работе в современной России по возрождению ее культурных и экономических сил. Только на этой основе может быть создано широкое объединение всего русского студенчества за границей, студенчества, не желающего терять связи с родиной... Раздробленное русское студенчество потеряло свой студенческий облик. Для его оздоровления необходимо наладить нормальную жизнь за границей и в то же время немедленно восстановить утерянную связь с Россией и русским студенчеством... Мы призываем все солидарные с нами студенческие организации и группы к немедленному установлению тесной взаимной связи для совместной успешной работы и объединения русского студенчества за рубежом на здоровых началах», — говорилось в «Открытом письме к русскому студенчеству» Объединения российских студентов в Германии [10, с. 1]. Студенческие эмигрантские объединения проводили самую разнообразную работу. В Праге вело свою работу Объединение русских эмигрантских студенческих организаций (сокращенно — ОРЭСО), созданное на Первом общестуденческом эмигрантском съезде в Праге 20–27 октября 1921 г. ОРЭСО видело своей главной целью объединение русских эмигрантских студентов и студенческих организаций за границей

и защиту их интересов в академическом, правовом, религиозном, культурно-национальном и материальном отношении. ОРЭСО сотрудничало с Союзом русских академических организаций и другими эмигрантскими объединениями. ОРЭСО провело еще два студенческих съезда в Праге и один — в Париже. В него входили 37 студенческих союзов из различных стран. Первым председателем ОРЭСО был П. В. Врезков, затем — Б. Н. Неандер. Много делалось для материального обустройства студенческой молодежи за рубежом. ОРЭСО в первой половине 20-х годов издавало ежемесячный журнал «Студенческие годы» [5, с. 24].

Русское студенчество в эмиграции не представляло собой сплошную однородную массу. Студенческие организации в первую очередь объединялись по странам пребывания. Многие студенты в той или иной форме сплачивались в соответствии с испытанным принципом землячества. Самой серьезной проблемой были различия в идейно-политических взглядах. Социалисты, либералы, монархисты как в эмиграции в целом, так и в студенческих эмигрантских кругах продолжали искать виноватых в бедах России в лице ближних оппонентов. С началом новой экономической политики среди русской эмиграции появилось идейное течение, которое получило свое наименование — «сменовеховство» — от названия газеты «Смена веков», которую издавала группа сторонников пересмотра взглядов на В. И. Ленина и большевиков.

В студенческой среде внимательно следили за изменениями, происходившими на родине. Эмигрантская студенческая пресса пестрит сообщениями о состоявшихся докладах лиц, которые прибыли из России или смогли в ней побывать с какими-то деловыми целями. Так, писатель М. А. Осоргин в докладе на тему «Трагедия молодежи» в марте 1924 г. в Праге утверждал, что молодежь как носительница искусства, литературы и науки в России не нужна, что это недоступная роскошь для страны. По мнению докладчика, России были не нужны дипломированные особы, а обычные люди технического труда, да народные учителя. Нужны маляры, а не художники. Докладчик не ожидал скорых перемен в разоренной, обнищавшей и деморализованной стране [с. 21, 12]. Для большинства эмигрантского студенчества отнюдь не возвращение на родину было главной темой. Многие понимали, что пребывание в высшей школе в той или иной стране представляет собой всего лишь временную передышку. Ситуация на рынке высококвалифицированного труда в Европе была достаточно напряженной. Существовала значительная безработица среди лиц интеллигентного труда, о чем постоянно и не без удовольствия писала советская пресса. Не только полковники русской гвардии работали таксистами, а княгини — посудомойками. Многим инженерам приходилось довольствоваться работой у станка, киркой и лопатой. Правда, выше упоминавшийся профессор А. С. Ломшаков считал, что даже юрист, поступающий рабочим на завод, может считать себя работающим по специальности, потому что технические знания могли пригодиться ему в дальнейшей работе в своей области. Однако, для

многих студентов такая перспектива казалась весьма неутешительной.

Эмигрантское студенчество было весьма пестрым, разношерстным по составу. Объединяли студентов сам процесс обучения, преобладающее отрицательное отношение к большевистскому режиму, из-за которого им пришлось покинуть Россию, а также то, что можно назвать традициями русской высшей школы. «Традиция Татьянина дня была соблюдена в Праге и ознаменована торжественным собранием, устроенным по инициативе профессоров московского университета и студентов русского юридического факультета в Праге. Вступительное слово было сказано профессором М. М. Новиковым, остановившимся на положении высшей школы и, в частности, Московского университета в советской России. Староста студентов юристов С. В. Шпанов отметил в своем приветственном слове ту огромную роль в развитии русской культуры, которую играл московский университет в течение 170 лет своего существования. О традициях Московского университета говорил профессор А. А. Кизеветтер. В тот же день по инициативе студенческих демократических организаций был устроен юбилейный вечер, прошедший весьма оживленно» [23, с. 38]. Информация подобного рода регулярно появлялась на страницах эмигрантских изданий.

В эмигрантских кругах по мере укрепления Советской власти и возрождения экономики страны рассеивались иллюзии по поводу возможной будущей миссии русской интеллигенции, оказавшейся в изгнании. «Без нас не обойдется... Это, в сущности, и лежит в основе всех надежд эмиграции по возвращению ее в Россию... но я думаю, что это глубокое заблуждение. Без нас обошлись, обходятся, а дальше и того скорее, пожалуй, обойдутся», — писал известный публицист А. Пешехонов [15, с. 33].

Студенчество и профессорско-преподавательский состав, оказавшись за границей, пытались восстановить и сохранить все то, чем они дорожили до 1917 г. Учебный процесс строился в соответствии с отработанными до революции учебными планами и программами, по старым учебникам. Сохранялись традиции самоуправления профессорско-преподавательского и студенческого составов в духе Устава университетов 1863 г. О полноценной «автономии» говорить не приходится ввиду того, что в финансовом отношении вузы зависели от определенных государственных органов и общественных организаций, но видимость «возрождения русской высшей школы за границей» грела сердца учащихся и учащихся. Студенты регулярно отмечали Татьянин день, другие традиционные студенческие праздники, занимались в научных обществах, участвовали в благотворительных акциях, в дискуссиях. Эмигранты из числа профессоров и студентов ощущали себя хранителями тех ценностей, которые были уничтожены на родине, рассчитывали на скорое возвращение. Своеобразный мир «русской высшей школы за рубежом» был одним из многих уникальных явлений той переходной эпохи. Вместе с завершением этого переходного периода, укреплением Советской

власти этот феномен был обречен на постепенное вырождение.

С конца 20-х годов русское студенчество в эмиграции постепенно исчезает. Это было обусловлено экономическими, внутривосточными и внешними факторами. Главным фактором было быстрое экономическое развитие СССР, очевидное укрепление сталинского режима, отсутствие реальных перспектив возвращения на родину, что с самого начала было главной целью возрождения и сохранения островков русского высшего образования за рубежом. Особый образ жизни русского эмигрантского студенчества потерял почву и из реальности превратился в достояние памяти российских эмигрантов. Несмотря на исчезновение из реальной жизни, эмигрантская студенческая повседневность 20-х годов представляет исследовательский интерес. Очевидной представляется невозможность оторванности вузов от среды, для которой должна быть предназначена их продукция — специалисты. Так, расчеты «русских» вузов на востребованность их продукции на родине оказались в конечном счете эфемерными. Советская же интеллигенция успешно обеспечивала функционирование советского общества. Только высшая школа, органически связанная с национальным хозяйством, с определенными запросами государства, может рассчитывать на успех своей деятельности.

Список литературы

1. Баландина О. В. Проблемы социальной адаптации русских эмигрантов в США (1917-1930) // Американский ежегодник. М., 2000. С. 165–177.
2. Варшавский В. С. Русское студенчество // Борьба за Россию. Прага, 1927. № 46. С. 11–12.
3. Государственный архив Российской Федерации Ф. 5776. Оп. 1. Д. 11. Л. 1–226.
4. Государственный архив Российской Федерации Ф. 5803. Оп. 1. Д. 30–33. Л. 1–187.
5. Государственный архив Российской Федерации Ф. 5859. Оп. 1. Д. 1. Л. 1–202.
6. Евсеева Е. Н. Русский народный университет в Праге (1921-1934) // Новый исторический вестник. 2001. № 1 (3). С. 266–272.
7. Иванов А. Е. Высшая школа России в конце XIX — начала XX века. М.: Академия наук СССР, Институт истории СССР, 1991. 392 с.
8. Ковалевский П. Е. Зарубежная Россия. Париж, 1971. 624 с.
9. Лазарева С. И., Шпилёва А. Н. Русские школы и вузы в Маньчжурии 20–30-е гг. XX в. // Россия и АТР. 2011. № 4. С. 10–20.
10. Накануне: Ежедневная газета. Берлин, 26 марта 1922–15 июня 1924. № 1–651.
11. Новая экономическая политика. История и современность: взгляд через столетие: сборник материалов междунар. научн.-практич. конфер. Санкт-Петербург, 18 ноября 2021 г. СПб.: ФБГОУ ВО ПГУПС, 2022. 124 с.
12. Оводенко А. А., Платова Е. Э., Фортунатов В. В. История высшей школы Санкт-Петербурга. СПб.: ГУАП, 2010. 542 с.
13. Окунцов И. К. История русской эмиграции в Северной и Южной Америке. Буэнос-Айрес: Сеятель. 1967. 486 с.

14. Отчет о деятельности Правления ОРЭСО за время с 15 ноября 1922 г. по 15 ноября 1923 г. // Студенческие годы. 1924. № 1. С. 1–3.
15. Пешехонов А. В. Родина и эмиграция // Воля России. Прага. 1925. № 4. С. 32–36.
16. Платова Е. Э. Новое студенчество для новой России // Вестник СПГУТД. № 4. 2018. С. 192–199.
17. Платова Е. Э., Смирнова Т. М. Жизнь русских студентов в Чехословакии в первой половине 20-х годов // За рубежом Россия. 1917–1939 гг. Сборник статей. СПб.: Изд-во «Европейский Дом», 2000. С. 243–246.
18. Постников Е. С. Студенчество России и проблемы получения высшего образования в эмиграции // Культурная миссия Российского зарубежья: история и современность. Сборник статей. М., 1999. С. 98–99.
19. Россия, 1913. Статистико-документальный справочник. СПб.: Блиц, 1995. 416 с.
20. Серапионова Е. П. Российская эмиграция в Чехословацкой республике. М.: Институт славяноведения и балканистики РАН, 1995. 197 с.
21. Студенческие годы. Прага, 1924. № 2. С. 12.
22. Студенческие годы. Прага, 1924. № 6. С. 37.
23. Студенческие годы. Прага, 1925. № 1–2. С. 38.
24. L'émigration russe en Europe: Catalogue collectif des périodiques en langue russe. 1855–1940 / Établie par T. Ossorguine-Bakounine. Русская эмиграция в Европе. (Bibliothèque russe de l'Institut d'études slaves. Tome XL/1). Paris, Institut d'Etudes Slaves, 1976. 342 p.

E. E. Platova

Emperor Alexander I St. Petersburg State Transport University
192148 Russia, St. Petersburg, Moskovsky ave., 9

RUSSIAN STUDENTS AND RUSSIAN HIGH SCHOOL ABROAD IN 1920S AS A UNIQUE HISTORICAL PHENOMENON

The study of the lifestyle of Russian students in emigration during the active work of the Russian Higher School abroad is of unflagging scientific and historical interest. Against the background of the formation of a qualitatively new way of life of student youth in Soviet Russia, looking to the future for the creative construction of a socialist society, the way of life of students in exile is turned to the past, to pre-revolutionary Russia. Russian higher education and students abroad, as an autonomous environment with their inalienable characteristics, hardly lasted only one decade and left the historical arena. The model of life of Soviet students, which was formed in the same years, has been partially preserved to this day in modern higher education.

Keywords: Higher school, emigration, students, professors, teachers, educational process, Russian higher school abroad.

References

1. Balandina O. V. Problemy social'noj adaptacii russkikh jemigrantov v SShA (1917-1930) [Problems of social adaptation of Russian emigrants in the USA (1917-1930)] // *Amerikanskij ezhegodnik* [American Yearbook]. М., 2000. pp. 165–177. (in Rus.).
2. Varshavskij V. S. Russkoe studenchestvo [Russian students] // *Bor'ba za Rossiju* [Struggle for Russia]. Прага, 1927. № 46. pp. 11–12.
3. Gosudarstvennyj arhiv Rossijskoj Federacii [State Archive of the Russian Federation] F. 5776. Op. 1. D. 11. pp. 1–226. (in Rus.).
4. Gosudarstvennyj arhiv Rossijskoj Federacii [State Archive of the Russian Federation] F. 5803. Op. 1. D. 30–33. pp. 1–187. (in Rus.).
5. Gosudarstvennyj arhiv Rossijskoj Federacii [State Archive of the Russian Federation] F. 5859. Op. 1. D. 1. pp. 1–202. (in Rus.).
6. Evseeva E. N. Russkij narodnyj universitet v Prage (1921-1934) [Russian People's University in Prague (1921-1934)] // *Novyj istoricheskij vestnik* [New Historical Bulletin] 2001. № 1 (3). pp. 266–272. (in Rus.).
7. Ivanov A. E. *Vysshaja shkola Rossii v konce XIX — nachala XX veka* [Higher School of Russia in the late 19th — early 20th centuries]. М.: Академия наук СССР, Институт истории СССР, 1991. 392 p. (in Rus.).
8. Kovalevskij P. E. *Zarubezhnaja Rossija* [Foreign Russia]. Parizh, 1971. 624 p.
9. Lazareva S. I., Shpil'jova A. N. Russkie shkoly i vuzy v Man'chzhurii 20–30-e gg. XX v. [Russian schools and universities in Manchuria 20-30s. 20th century] // *Rossija i ATR* [Russia and Asia-Pacific]. 2011. № 4. pp. 10–20. (in Rus.).
10. *Nakanune: Ezhednevnaia gazeta* [The day before: Daily newspaper]. Berlin, 26 marta 1922–15 ijunja 1924. № 1–651.
11. Novaja jekonomicheskaja politika. Istorija i sovremennost': vzgljad cherez stoletie: sbornik materialov mezhdunar. nauchn.-praktich. konfer. [New economic policy. History and modernity: a look through the century: a collection of materials of the international. scientific-practical. conf.] Sankt-Peterburg, 18 nojabrja 2021 g. SPb.: FBGOU VO PGUPS, 2022. 124 p. (in Rus.).
12. Ovodenko A. A., Platova E. Je., Fortunatov V. V. *Istorija vysshej shkoly Sankt-Peterburga* [The history of higher education in St. Petersburg]. SPb.: GUAP, 2010. 542 p. (in Rus.).
13. Okuncov I. K. *Istorija russkoj jemigracii v Severnoj i Juzhnoj Amerikah* [History of Russian emigration in North and South America]. Bujenos-Ajres: Sejatel'. 1967. 486 p.
14. Отчет о деятел'ности Правленија ОРJeSO за времја s 15 nojabrja 1922 g. po 15 nojabrja 1923 g. [Report on the activities of the ORESO Board for the period from November 15, 1922 to November 15, 1923] // *Studencheskie gody* [Student years]. 1924. № 1. pp. 1–3. (in Rus.).
15. Peshehonov A. V. Rodina i jemigracija [Motherland and emigration] // *Volja Rossii* [Will of Russia]. Прага. 1925. № 4. pp. 32–36.
16. Platova E. Je. Novoe studenchestvo dlja novoj Rossii [New students for the new Russia] // *Vestnik SPGUTD* [Bulletin of SPbSUITD]. № 4. 2018. pp. 192–199. (in Rus.).

17. Platova E. Je., Smirnova T. M. Zhizn' russkih studentov v Chehoslovakii v pervoj polovine 20-h godov [Life of Russian students in Czechoslovakia in the first half of the 1920s] // *Zarubezhnaja Rossija. 1917–1939 gg. Sbornik statej* [Foreign Russia. 1917–1939 Digest of articles]. SPb.: Izd-vo «Evropejskij Dom», 2000. pp. 243–246. (in Rus.).
18. Postnikov E. S. Studenchestvo Rossii i problemy poluchenija vysshego obrazovanija v jemigracii [Students in Russia and the problems of obtaining higher education in emigration] // *Kul'turnaja missija Rossijskogo zarubezh'ja: istorija i sovremennost'*. *Sbornik statej* [Cultural mission of the Russian abroad: history and modernity. Digest of articles]. M., 1999. pp. 98–99. (in Rus.).
19. *Rossija, 1913. Statistiko-dokumental'nyj spravocchnik* [Russia, 1913. Statistical and documentary reference book]. SPb.: Blic, 1995. 416 p. (in Rus.).
20. Serapionova E. P. *Rossijskaja jemigracija v Chehoslovackoj respublike* [Russian emigration in the Czechoslovak Republic]. M.: Institut slavjanovedenija i balkanistiki RAN, 1995. 197 p. (in Rus.).
21. Studencheskie gody [Student years]. Praga, 1924. № 2. 12 p.
22. Studencheskie gody [Student years]. Praga, 1924. № 6. 37 p.
23. Studencheskie gody [Student years]. Praga, 1925. № 1–2. 38 p.
24. L'émigration russe en Europe: Catalogue collectif des périodiques en langue russe. 1855–1940 / Établie par T. Ossorguine-Bakounine. *Russkaja jemigracija v Evrope*. (Bibliothèque russe de l'Institut d'études slaves. Tome XL/1). Paris, Institut d'Etudes Slaves, 1976. 342 p.

УДК 69.059.14+711.585

DOI 10.46418/2079-8202_2023_2_32

А. И. Чепель

Санкт-Петербургский государственный морской технический университет
190121 РФ, Санкт-Петербург, Лоцманская ул., 3**ОБСЛЕДОВАНИЕ ЖИЛИЩНОГО ФОНДА ПЕТРОГРАДА-ЛЕНИНГРАДА
В ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЕ 1920-Х ГОДОВ**

© А. И. Чепель, 2023

Объектом статьи являются жилые здания Петрограда-Ленинграда первой половины 1920-х годов. После Гражданской войны в России многие жилые дома Петрограда оказались заброшенными и разрушались. Для возвращения города к мирной жизни требовалось жильё, которого не хватало. Предметом статьи являются мероприятия по обследованию жилищного фонда Петрограда-Ленинграда в 1920-е годы. Автор анализирует методику проведения этих мероприятий, выявляет категории жилых домов, подвергавшихся обследованию. Статья основана на архивных материалах. Автор приходит к выводу, что мероприятия по обследованию жилищного фонда Петрограда-Ленинграда в первой половине 1920-х годов были своевременной и необходимой мерой. Во-первых, результате этих мероприятий удалось расчистить город от руин, угрожавших общественной безопасности. Во-вторых, удалось выявить здания, которые вскоре были отремонтированы и реконструированы. Использование для жилья реконструированных старых домов сэкономило значительные средства в условиях нехватки ресурсов после Гражданской войны в России.

Ключевые слова: Архитектура Санкт-Петербурга-Петрограда-Ленинграда, технический осмотр зданий, снос развалин, жилищная политика.

После завершения Гражданской войны в России Петроград нуждался в масштабных работах по возрождению. Ещё в конце 1910-х годов разрабатывались планы по урегулированию города [1, с. 134–135]. Однако прежде чем развивать Петроград, его предстояло привести в порядок после периода разрухи и запустения.

Особенно важной, первоочередной проблемой было обеспечение населения возрождавшегося города жильём. Строить новое жильё в достаточном количестве было затруднительно из-за недостатка материальных средств, нехватки рабочих рук, недостаточного количества архитекторов и специалистов строительных специальностей. Кроме того, для возведения нового жилья необходимо было определить подлежащие застройке территории и подготовить их к новому строительству, что тоже требовало немалых ресурсов. Между тем, в Петрограде, особенно в его центральных районах, возвышалось достаточное количество пустующих зданий, бывших доходных домов, которые оказались невостребованными в период запустения, резкого уменьшения численности городского населения. Многие пустующие дома были построены с большим запасом прочности, их несущие конструкции пережили все невзгоды. По этой причине эти крепкие ещё строения можно было использовать по прежнему назначению. Однако прежде их необходимо было подвергнуть реконструкции, а в некоторых случаях — лишь ремонту. Некоторые совсем уж обветшавшие здания, разумеется, необходимо было демонтировать. Таким образом, первоочередной проблемой в начале 1920-х годов стало обследование жилищного фонда Петрограда с целью выявления степени его аварийности, выяснения возможности его ремонта или реконструкции для последующего использования по первоначальному назначению.

В начале 1922 года в прессе Петрограда анализировалось положение в сфере коммунального хозяйства города за прошлый год. Отмечалось, что Первая мировая война, последовавшая сразу за ней Гражданская война «в корень» разрушили все отрасли городского хозяйства. Жилищный вопрос признавался важнейшей проблемой, которая «не сходит с порядка дня». Констатировалось, что громадное количество домов находится в «полуразрушенном состоянии», а потому нуждаются в ремонте и реконструкции [2, с. 3].

До того, как развернуть ремонтные и реконструкционные мероприятия, необходимо было выявить здания, угрожавшие общественной безопасности. Особо рискованным было, когда к разрушению оказывались склонны те дома, которые на тот момент были обитаемы. К осуществлению диагностики зданий приступили специальные комиссии, сформированные Отделом недвижимых имуществ Петрограда [3]. В ходе этих инспекций выявлялись проблемы, до того скрытые под штукатуркой и фасадным декором. Особенно печальное зрелище представляли дореволюционные дома, неоднократно подвергавшиеся реконструкциям и надстройкам. В процессе обсуждений, проходивших по результатам натурных обследований пустующих зданий, отмечалось, что абсолютно все выявленные разрушения кладки приходятся именно на надстроенные в своё время здания [4, л. 7 об.]. В качестве примера можно привести многоэтажный каменный дом по Садовой ул., 88, имеющий богатую, долгую и сложную строительную историю. К 1845-му году здесь находился одноэтажный каменный дом, который в указанном году нарастили вторым этажом. В 1887 году, по заказу тогдашней домовладелицы, жены Санкт-Петербургского купца первой гильдии Анны Михайловны Кириковой, вплотную к двухэтажному

был выстроен четырёхэтажный каменный дом, выходящий фасадом на Покровскую площадь (ныне пл. Тургенева) [5, л. 8–8 об.]. В 1888 году А. М. Кирикова осуществила надстройку старого двухэтажного дома ещё двумя этажами, тем самым выровняв высоту застройки участка [5, л. 15–15 об.]. На этом домовладелица не успокоилась, и в 1910–1911 годах силами архитектора И. И. Долгинова надстроила четырёхэтажные здания пятым, шестым и мансардным этажами [5, л. 39–39 об.]. 16 мая 1923 года обитатели этого многослойного дома обнаружили, что некоторые простенки, вследствие «слабого качества кирпича», разваливаются и выпучиваются, при этом сам кирпич превращается в труху. Из-за слабости материала в одном из несущих столбов дома появились вертикальные сквозные трещины. Технические специалисты выехали на место, и в ходе инспекции обнаружилось, что в ходе дореволюционных надстроек изначально был применён кирпич «скверного» качества, слабого обжига [3, л. 6–8]. Пришлось провести укрепление тех частей здания, которые угрожающе пошли трещинами. Это помогло, дом благополучно простоял ещё много лет. Однако в 1989 году, в ходе капитального ремонта, угловая часть (та, которую с одноэтажной в несколько этапов нарастили до шестиэтажного с мансардой здания), обрушилась. В итоге угловую часть воссоздали из новых материалов, сохранив при этом облик многострадального дома [6]. Собственно, в дореволюционном Санкт-Петербурге нередко случались строительные катастрофы, вызванные как использованием материалов ненадлежащего качества, так и недостаточным вниманием участников строительства к работам, но обыкновенно эти обрушения происходили на стадии возведения здания, когда конструкции ещё не были сплочены в единое целое [7, с. 101]. Когда дом был выстроен, металлические и бетонные конструкции, обыкновенно использовавшиеся при возведении многоэтажных зданий в начале XX века, скрывали слабый кирпич, забирали значительную долю нагрузки на себя. Скрытый под слоями штукатурки, слабый кирпич проявлял себя лишь со временем.

Как видим, до того, как заниматься реконструкцией и ремонтом жилья, предстояло обеспечить элементарную безопасность петроградцев, которые изо дня в день подвергались опасности быть погребёнными под развалинами многоэтажных домов. По этой причине сначала начали экстренно выявлять те здания, которые требуется или укрепить до приступа к реконструкции, или же снести — если состояние здания никак не позволяло его реанимировать. Назначенные к сносу дома делились на очереди, в соответствии с их состоянием. Первоначально, разумеется, сносили те здания, угроза обвалов которых была наиболее явной. Так, осенью 1923 года был назначен к первоочередному сносу бывший доходный дом архитектора А. Л. Лишневского на Зверинской ул., 27 [8, л. 39]. Этот дом, первый в череде собственных домов зодчего, отличался интересным декором, среди которого была фигура загадочного inferнального существа с крючковатыми лапами и перепончатыми крыльями, примостившегося под эркером [9, л. 6]. Inferнальный, «демонический»

скульптурный декор часто встречается в творчестве этого мастера, и самое яркое и известное его произведение этого ряда — Дом городских учреждений (Садовая ул., 55–57 / Вознесенский пр., 40–42) [10, л. 82–106].

Особую опасность разрушающиеся постройки представляли тогда, когда они возвышались в непосредственной близости от обитаемых зданий. К примеру, некоторые из корпусов дома на Большой Зелениной ул., 16 были обитаемы, другие, возвышающиеся рядом, на том же участке, разрушались [8, л. 52 об. — 53]. В 1923 году программой жилищного строительства, помимо сноса аварийных зданий, предусматривалось, в основном, капитально отремонтировать заброшенные многоэтажные дома. При этом старались выбирать наиболее крупные и при этом достаточно прочные здания, восстановив которые, можно было сразу значительно увеличить площадь городского жилья [11, с. 3]. При обследовании указывался процент сохранности здания, протоколировались его достоинства и недостатки. Так, 40% пустующего дома на Широкой ул., 29 (ныне ул. Ленина, 41) требовало ремонта, после которого 56 квартир этого здания могло принять новых жильцов. Здесь необходимо было восстановить водопровод и центральное отопление, отремонтировать кровлю, оштукатурить фасады, провести другие более мелкие работы [8, л. 20]. Планируя реконструкцию зданий и прилегающих территорий, не забывали и про детей. Так, слабо застроенный квартал между Большим (тогда пр. Карла Либкнехта), Малым проспектами Петроградской стороны, Ижорской и Рыбацкой улицами предполагали отвести под детскую площадку [8, л. 39 об.].

Между тем, работа по выявлению, сносу аварийного и реконструкции пригодного жилья не могла быть осуществлена в одночасье. Поэтому городские развалины, надёжно преградить доступ в которые было непросто, представляли значительную опасность, прежде всего, для непоседливых юных горожан. Ребятишки не столько играли на руинах, сколько приходили туда за ценным в хозяйстве имуществом — кирпичом для устройства и ремонта домашних печей, дровами на дрова, другими материалами. Так, осенью 1923 года трое подростков пробрались в разрушающийся дом на 6-й Рождественской (ныне Советской) ул., 26 с целью добыть кирпич. На отважных добытчиков обвалилось обветшавшее перекрытие, мальчишки оказались на больничных койках с различными травмами [12, с. 3].

К сожалению, в Петрограде-Ленинграде 1920-х годов такие обвалы случались довольно часто. В начале 1924 года репортёры отмечали, что отдельные городские районы словно бы только что пережили вражеские бомбардировки или артобстрелы. Тут и там возвышались останки полуразрушенных строений, пирамиды строительного мусора, искорёженные лестницы, завалы из полусгнивших брёвен [13, с. 521].

Эти руины готовы были рухнуть в любой момент. Городские власти отдавали себе отчёт в том, что, чтобы расчистить город от развалин необходимо в пожарном темпе. Да и сами развалины напоминали о себе с пугающей регулярностью, то и дело обваливаясь.

Пустующие разрушающиеся строения отвлекали на себя много сил милиции и пожарных, у которых и так было немало работы. Поиме этого, регулярное закрытие движения из-за угроз обвалов существенно тормозило развитие городского транспортного хозяйства. К примеру, в июле 1924 года с лицевого корпуса дома по 5-й линии Васильевского острова, 38 внезапно «сползла» крыша. Пятиэтажный дом, принадлежавший архитектору А. К. Бушу, был построен здесь в 1879 году [14, л. 14–14 об.]. К 1924 году здание давно угрожало падением, его надворный флигель уже обвалился. Во избежание гибели людей от возможного обвала здания на проезжую часть, движение транспорта и пешеходов по улице было прекращено [15, с. 3]. В итоге дом разобрали, сейчас это место не застроено.

Обвалы продолжались. 1 октября 1924 года рухнула стена Литовского замка, выгоревшего в дни Февральской революции, в конце зимы 1917 года. Ситуация накалилась до предела: был брошен клич, что под завалами, возможно, оказались дети. На место спешно прибыли пожарные части (именно пожарные, снабжённые необходимым инструментом и обладавшие соответствующими навыками, обычно разбирали завалы), разгребли руины, и, к счастью, детей там не обнаружили [13, с. 521].

Литовский замок давно привлекал внимание своим обгоревшим остовом, который зловеще нависал над городом. Эти «мрачные развалины» хотели сохранить, отреставрировать, однако время шло, и руины стали пристанищем криминального элемента [16, с. 3]. Действительно, руины, помимо риска их обрушений на горожан, таили в себе ещё одну опасность. Они служили великолепным, трудно контролируемым притоном для грабителей, воров, других не желавших соблюдать закон лиц. К примеру, летом 1924 года в Ленинграде обнаружился пустующий дом на Коломенской улице, который стал настоящей штаб-квартирой окрестного криминалитета. Рабочие, явившиеся на работы по демонтажу дома, обнаружили здесь множество отдохавших от ночных «трудов» воров и грабителей. Явившись на разборку стен здания бань на Малой Подъяческой улице, рабочие также нашли здесь импровизированную гостиницу, в которую криминалитет, по причине отсутствия капитальных лестниц, попадал по верёвочным лестницам [17, с. 3].

Занимаясь демонтажем зданий, восстановить которые не представлялось возможным, руководство города решало также социальные проблемы. Дело в том, что к работам по разборке завалов и демонтажу обветшавших конструкций привлекали безработных [18, л. 93]. Эти работы, называемые «общественными», давали людям, попавшим непростую жизненную ситуацию, хоть и временный, но заработок. Однако в этом похвальном начинании властей таилась и опасность. Ведь привлечение к опасным демонтажным работам неподготовленных людей грозило ростом травматизма, что и происходило. Таких случаев было множество. К примеру, весной 1925 года на общественных работах по демонтажу дома на Новосивковской (ныне Ивана Черных) улице погиб человек. С кучи битого кирпича

свалилась большая глыба, задавившая рабочего-непрофессионала А. Васильева [19, с. 4]. Зачастую виновными в гибели временных рабочих были десятники, которые пренебрегали правилами элементарной безопасности, не ценили жизни рабочих. Так, 8 сентября 1925 года при разборке дома по Большой Вульфовой (ныне Чапаева) улице жертвой обвалившейся стены и нерадивости десятника пал 17-летний рабочий П. Степанов [20, с. 4].

Однако не всегда именно попустительство руководителей-десятников было причиной несчастных случаев на стройке. Причиной была элементарная нехватка опытных контролёров, хорошо разбиравшихся в строительном деле. Что говорить, не хватало даже производителей работ-архитекторов, поэтому старые, дореволюционные кадры, архитекторы, окончившие, к примеру, Высшее художественное училище при Академии художеств или Институт гражданских инженеров были буквально на вес золота. Так, делом обследования, консервации, ремонта и демонтажа аварийных зданий в Петрограде-Ленинграде 1920-х годов занимались такие известные в дореволюционное время зодчие, как Д. А. Крыжановский, И. А. Претро, С. Г. Гингер, Д. Г. Фомичёв и другие мастера, построившие в городе на Неве десятки многоэтажных домов [18, л. 7, 7 об., 10 об.]. Они работали с максимальной нагрузкой, однако уследить за всеми случаями, происходившими в городе, архитекторам было не под силу.

12 сентября 1925 года произошла шумевшая катастрофа, случившаяся при разборке дома на Сердобольской улице. Подённые рабочие производили разборку аварийных стен. Детей им, по всей видимости, оставить было не с кем, и те ждали родителей тут же, вблизи развалин, собравшись вокруг потрескивавшего и искрящего костра. Вдруг в дальнем углу разбираемого дома раздался глухой гул, треск, в воздух поднялся столб пыли. Под завалами оказались трое ребятешек. Им, вероятно, наскучило сидеть у костра, и, привлечённые романтикой руин, они оказались в каменном мешке. Завалы разобрали, оттуда извлекли тела Зины Бухариной, Клаши Владимировой и Вани Томилина [21, с. 8]. Родители погибших детей предъявили иск на 5 тыс. руб. к Эльмаштресту, куда входил завод «Светлана», в ведении которого находился демонтаж дома [22, с. 4]. Однако, понятное дело, риски обвалов в городе, где предстояло разобрать множество аварийных домов, не прекратились.

Трагедия на Сердобольской улице послужила катализатором в деле обеспечения безопасности на стройплощадках. Власти всерьёз обеспокоились значительным числом случаев гибели и увечий рабочих-непрофессионалов на разборке аварийных зданий. Старший инженер Отдела коммунального хозяйства Ленинграда, заведующий техническим надзором М. О. Лаппа-Старженецкий в интервью газетному репортёру признал, что основная причина множачихся травм заключается в недостаточной опытности младших руководителей строительных работ, десятников, непосредственно надзиравших за рабочими. Из-за их неопытности отсутствует какой-либо «правильный план работ», следуя

которому, можно было бы обеспечить безопасность как самих рабочих, так и жителей города. Заведующий техническим надзором сообщил, что на все работы выдаются разрешения. Однако районные архитекторы, в обязанности которых входит обеспечение этих работ, не в состоянии поспеть всюду, поэтому в силах осуществлять лишь «общий контроль». В результате была выработана «особая инструкция», которая, по мнению М. О. Лаппа-Старженецкого, должна «вполне гарантировать» отсутствие несчастных случаев на стройках в будущем [22, с. 4]. Однако сведение травматизма на строительных площадках Ленинграда к минимуму стало возможно лишь тогда, когда были подготовлено достаточное количество профессионалов строительного дела. Однако контроль над разбираемыми зданиями всё же был усилен, а выявлению опасных аварийных домов, помимо специальных технических комиссий, способствовали и газеты. Здесь регулярно печатались отчёты о выявленных опасных домах, и на этих адресах фокусировалось внимание общественности и властей.

Подводя итоги исследования, можно сделать вывод, что первая половина 1920-х годов в Петрограде-Ленинграде прошла под знаком мониторинга жилищного фонда с целью его приспособления к тогдашним нуждам. В итоге, в целом, были решены две взаимосвязанные задачи. Во-первых, город по большей части был расчищен от опасных руин, во-вторых — начались систематические работы по реконструкции крепких старых зданий для обеспечения горожан жильём.

Список литературы

- Семенцов С. В. Градостроительство Петрограда-Ленинграда: от революционного разгрома 1917–1918 годов к возрождению 1935 года // Вестник СПбГУ. Серия 15. Искусствоведение. 2012. № 1. С. 130–143.
- Ман. Коммунальное хозяйство за 1921 год // Петроградская правда. 1922. № 1. 01.01. С. 3.
- Центральный государственный архив Санкт-Петербурга. Ф. 3201. Оп. 2. Д. 30.
- Центральный государственный архив Санкт-Петербурга. Ф. 3201. Оп. 2. Д. 45.
- Центральный государственный исторический архив Санкт-Петербурга. Ф. 513. Оп. 102. Д. 3824.
- Доходный дом А. М. Кириковой. URL: <https://www.citywalls.ru/house2173.html> (дата обращения: 27.05.2023).
- Чепель А. И. Социально-экономические проблемы российского строительства периода модерна (на примере деятельности А. Л. Лишневецкого) // Вестник ВолГУ. Серия 4. История. Регионоведение. Международные отношения. 2017. Т. 22. № 3. С. 96–111.
- Центральный государственный архив Санкт-Петербурга. Ф. 3201. Оп. 2. Д. 22.
- Центральный государственный исторический архив Санкт-Петербурга. Ф. 515. Оп. 4. Д. 1436.
- Центральный государственный исторический архив Санкт-Петербурга. Ф. 513. Оп. 101. Д. 587.
- Программа жилищного строительства в 1923 году // Петроградская правда. 1923. № 23. 01.02. С. 3.
- Обвал полуразрушенного дома // Петроградская правда. 1923. № 208. 15 сентября. С. 3.
- Чепель А. И. Состояние жилищного фонда Петрограда после Гражданской войны // Гуманитарные науки в современном вузе: вчера, сегодня, завтра. Материалы Третьей международной научной конференции. В 2 т. Т. 1. СПб., 2020. С. 520–523.
- Центральный государственный исторический архив Санкт-Петербурга. Ф. 513. Оп. 102. Д. 1581.
- Обвал дома // Ленинградская правда. 1924. № 159. 15.07. С. 3.
- Литовские развалины // Петроградская правда. 1923. № 48. 02.03. С. 3.
- Разрушенное гнездо // Ленинградская правда. 1924. № 190. 22.08. С. 3.
- Центральный государственный архив Санкт-Петербурга. Ф. 3201. Оп. 1. Д. 376.
- Гибель рабочего на сломке дома // Новая вечерняя газета. 1925. № 6. 07.04. С. 4.
- Берегите жизнь рабочих // Новая вечерняя газета. 1925. № 149. 11.09. С. 4.
- Обвал дома на Сердобольской улице // Новая вечерняя газета. 1925. № 150. 12.09. С. 8.
- В чём причины катастроф? // Новая вечерняя газета. 1925. № 159. 23.09. С. 4.

A. I. Chepel

State Marine Technical University of St. Petersburg
190121 Russia, St. Petersburg, Lotsmanskaya st., 3

SURVEY OF HOUSING STOCK OF PETROGRAD–LENINGRAD IN THE FIRST HALF OF THE 1920s

The object of the article is residential buildings of Petrograd-Leningrad in the first half of the 1920s. After the Russian Civil War, many residential buildings in Petrograd were abandoned and destroyed. To return the city to peaceful life, housing was needed, which was not enough. The subject of the article is the measures for the survey of the housing stock of Petrograd-Leningrad in the first half of the 1920s. The author analyzes the methodology of these events, identifies the categories of residential buildings that were examined. The article is based on archival materials. The author comes to the conclusion that the measures to survey the housing stock of Petrograd-Leningrad in the 1920s were a timely and necessary measure. Firstly, as a result of these measures, it was possible to clear the city of ruins that threatened public safety. Secondly, it was possible to identify buildings that were soon repaired and reconstructed. The use of reconstructed old houses for housing has saved significant funds in the conditions of lack of resources after the Civil War in Russia.

Keywords. Architecture of St. Petersburg-Petrograd-Leningrad, technical inspection of buildings, demolition of ruins, housing policy.

References

1. Semencov S. V. Gradostroitel'stvo Petrograda-Leningrada: ot revolyucionnogo razgroma 1917–1918 godov k vozrozhdeniyu 1935 goda. [Urban Planning of Petrograd-Leningrad: from the Revolutionary Defeat of 1917–1918 to the revival of 1935]. // *Vestnik SPbGU. Seriya 15. Iskusstvovedenie*. 2012. No. 1. Pp. 130–143. (In Rus).
2. Man. Kommunal'noe hozyajstvo za 1921 god. [Public utilities for 1921] // *Petrogradskaya pravda*. 1922. No. 1. 01.01. 3 p. (In Rus).
3. Central'nyj gosudarstvennyj arhiv Sankt-Peterburga [Central State Archive of St. Petersburg]. F. 3201. Op. 2. D. 30. (In Rus).
4. Central'nyj gosudarstvennyj arhiv Sankt-Peterburga [Central State Archive of St. Petersburg]. F. 3201. Op. 2. D. 45. (In Rus).
5. Central'nyj gosudarstvennyj istoricheskij arhiv Sankt-Peterburga [Central State Historical Archive of St. Petersburg]. F. 513. Op. 102. D. 3824. (In Rus).
6. Dohodnyj dom A. M. Kirikovoj [Apartment house of A. M. Kirikova]. URL: <https://www.citywalls.ru/house2173.html> (date accessed: 27.05.2023).
7. Chepel A. I. Social'no-ekonomicheskie problemy rossijskogo stroitel'stva perioda moderna (na primere deyatel'nosti A. L. Lishnevskogo) [Socio-economic problems of the Russian construction of the modern period (on the example of the activity of A. L. Lishnevsky)]. // *Vestnik VolGU. Seriya 4. Istorija. Regionovedenie. Mezhdunarodnye otnosheniya*. 2017. Vol. 22. No. 3. Pp. 96–111. (In Rus).
8. Central'nyj gosudarstvennyj arhiv Sankt-Peterburga [Central State Archive of St. Petersburg]. F. 3201. Op. 2. D. 22. (In Rus).
9. Central'nyj gosudarstvennyj istoricheskij arhiv Sankt-Peterburga [Central State Historical Archive of St. Petersburg]. F. 515. Op. 4. D. 1436. (In Rus).
10. Central'nyj gosudarstvennyj istoricheskij arhiv Sankt-Peterburga [Central State Historical Archive of St. Petersburg]. F. 513. Op. 101. D. 587. (In Rus).
11. Programma zhilishchnogo stroitel'stva v 1923 godu. [Housing construction program in 1923] // *Petrogradskaya pravda*. 1923. No. 23. 01.02. 3 p. (In Rus).
12. Obval polurazrushennogo doma [Collapse of a dilapidated house] // *Petrogradskaya pravda*. 1923. No. 208. 15.09. 3 p. (In Rus).
13. Chepel A. I. Sostoyanie zhilishchnogo fonda Petrograda posle Grazhdanskoj vojny [The state of the housing stock of Petrograd after the Civil War] // *Gumanitarnye nauki v sovremennom vuze: vchera, segodnya, zavtra. Materialy Tret'ej mezhdunarodnoj nauchnoj konferencii*. [Humanities in a modern university: yesterday, today, tomorrow. Materials of the Third International scientific conference]. In 2 vol. Vol. 1. SPb., 2020. Pp. 520–523. (In Rus).
14. Central'nyj gosudarstvennyj istoricheskij arhiv Sankt-Peterburga [Central State Historical Archive of St. Petersburg]. F. 513. Op. 102. D. 1581. (In Rus).
15. Obval doma [House collapse] // *Leningradskaya pravda*. 1924. No. 159. 15.07. 3 p. (In Rus).
16. Litovskie razvaliny [Lithuanian ruins] // *Petrogradskaya pravda*. 1923. No. 48. 02.03. 3 p. (In Rus).
17. Razrushennoe gnezdo [The destroyed Nest] // *Leningradskaya pravda*. 1924. No. 190. 22.08. 3 p. (In Rus).
18. Central'nyj gosudarstvennyj arhiv Sankt-Peterburga [Central State Archive of St. Petersburg]. F. 3201. Op. 1. D. 376. (In Rus).
19. Gibel' rabochego na slomke doma [Death of a worker during disassembly of a house] // *Novaya vechernyaya gazeta*. 1925. No. 6. 07.04. 4 p. (In Rus).
20. Bereгите zhizn' rabochih [Take care of the workers' lives] // *Novaya vechernyaya gazeta*. 1925. No. 149. 11.09. 4 p. (In Rus).
21. Obval doma na Serdobol'skoj ulice [The collapse of the house on Serdobolskaya street] // *Novaya vechernyaya gazeta*. 1925. No. 150. 12.09. 8 p. (In Rus).
22. V chyom prichiny katastrof? [What are the causes of disasters?] // *Novaya vechernyaya gazeta*. 1925. No. 159. 23.09. 4 p. (In Rus).

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ

Барнашова Елена Вячеславовна — канд. филол. наук, доцент. Национальный исследовательский Томский государственный университет. E-mail: bev0203gmail.com

Боева Галина Николаевна — д-р филол. наук, профессор кафедры рекламы и связей с общественностью Института бизнес-коммуникаций СПбГУПТД. E-mail: g_boeva@rambler.ru

Бугашев Сергей Иванович — д-р истор. наук, профессор кафедры общественных наук СПбГУПТД

Ваганова Ирина Вениаминовна — канд. филол. наук, журналист, доцент кафедры журналистики и медиакоммуникаций СЗИУ РАНХиГС. E-mail: Vaganova1512@gmail.com

Валиева Юлия Мелисовна — канд. филол. наук, доцент кафедры Истории русской литературы СПбГУ. E-mail: jouliali@gmail.com

Ван Вэньшань — аспирант кафедры истории и теории искусства Института дизайна и искусств СПбГУПТД. E-mail: cgzws33@mail.ru

Ванькович Алексей Вячеславович — доцент кафедры истории и теории искусства СПбГУПТД. E-mail: fonkoviz@mail.ru

Ванькович Светлана Михайловна — канд. искусств., доцент, заведующая кафедрой истории и теории искусства СПбГУПТД. E-mail: smvan2000@gmail.com

Вахромеева Оксана Борисовна — д-р истор. наук, профессор СПбГУПТД. E-mail: voxana2006@yandex.ru

Гик Анна Владимировна — канд. филол. наук, старший научный сотрудник ИРЯ им. В. В. Виноградова РАН. E-mail: annagik@yandex.ru

Гик Юрий Львович — независимый исследователь, специалист по мэйл-арту, коллекционер. Эксперт отдела интеграции ПАО Банк «ФК Открытие». E-mail: gikjuri@yandex.ru

Деменова Виктория Владимировна — канд. искусств., доцент кафедры истории искусств и музееведения Уральского федерального университета им. первого Президента России Б. Н. Ельцина. E-mail: vikina@mail.ru

Доброзракова Галина Александровна — д-р филол. наук, доцент, профессор кафедры связей с общественностью ПГУТИ. E-mail: deva_roza@list.ru

Дугаров Баир Сономович — д-р филол. наук, поэт, этнограф, ведущий научный сотрудник Отдела литературоведения и фольклористики ИМБТ СО РАН. E-mail: khairkhan@mail.ru

Ергина Алёна Сергеевна — канд. искусств., доцент кафедры живописи, заведующая аспирантурой СПГХПА им. А. Л. Штигилица. E-mail: yergina.alyona@gmail.com

Ермакова Ольга Борисовна — аспирант кафедры истории и теории искусства СПбГУПТД. E-mail: ermak269@rambler.ru

Загоскина Ксения Сергеевна — аспирант Северо-Осетинского государственного университета им. К. Л. Хетагурова.

Казарновский Петр Алексеевич — докторант, филологический факультет, Университет Женевы (EUG); учитель русского языка и литературы, Частное общеобразовательное учреждение «Санкт-Петербургская школа «ГТИШБ». E-mail: pjotrkaz@gmail.com

Кирилэ Бианка-Елена — аспирант третьего года образовательной программы СПбГУ «Литературоведение». E-mail: bianca.chirila905@yahoo.com

Койбаев Борис Георгиевич — д-р политических наук, профессор кафедры социологии и политологии Северо-Осетинского государственного университета им. К. Л. Хетагурова.

Койнова Анжелика Геннадьевна — магистрант программы «Искусство России: на границах Востока и Запада». Уральский федеральный университет им. первого Президента России Б. Н. Ельцина. E-mail: ThestralBlade@yandex.ru

Коптев Алексей Сергеевич — аспирант кафедры истории и теории искусств СПбГУПТД. E-mail: mailkoptev@gmail.com

Кудрина Лада Владимировна — канд. филол. наук, доцент кафедры журналистики и литературного образования ЛГУ им. Пушкина. E-mail: gorodkommunar@yandex.ru

Кузнецова Майя Михайловна — канд. искусств., доцент кафедры истории и теории искусств СПбГУПТД. E-mail: maya.mail2@rambler.ru

Ладохина Ольга Фоминична — канд. филол. наук, доцент, доцент кафедры русской литературы Института

гуманитарных наук Московского городского педагогического университета. E-mail: ladohina@list.ru

Ляпина Алина Викторовна — канд. пед. наук, доцент, доцент кафедры русского языка, литературы и документных коммуникаций. Факультет филологии, переводоведения и медиакоммуникаций Омского государственного университета им. Ф. М. Достоевского. E-mail: a.v.liarina@mail.ru

Минин Александр Сергеевич — канд. истор. наук, доцент СПбГУПТД. E-mail: minin175@mail.ru

Неверова Ирина Альфредовна — канд. культурологии, доцент СПбГУПТД. E-mail: irinaneverova@rambler.ru

Платова Екатерина Эдуардовна — д-р истор. наук, профессор Петербургского государственного университета путей сообщения Императора Александра I. E-mail: eplatova@mail.ru

Рябинина-Задерновская Варвара Евгеньевна — старший преподаватель кафедры графического дизайна СПГХПА им. А. Л. Штиглица. E-mail: zadernovskaya@gmail.com

Сергеева Елена Валерьевна — аспирант кафедры истории и теории искусств СПбГУПТД. E-mail: serge-elena@mail.ru

Сун Цун — аспирант СПбГУПТД. E-mail: sc33202237@yandex.com

Таказов Валерий Дзантемирович — д-р филол. наук, профессор Российского университета дружбы народов им. П. Ламумбы

Ушакова Александра Николаевна — канд. филол. наук, доцент, доцент кафедры отечественной и зарубежной литературы Московского финансово-промышленного университета «Синергия». E-mail: alexush@yandex.ru

Федяева Татьяна Анатольевна — профессор, д-р филол. наук СПбГАУ. E-mail: Fedjaew58@mail.ru

Чевтаев Аркадий Александрович — канд. филол. наук, доцент кафедры отечественной филологии и русского языка как иностранного. Российский государственный гидрометеорологический университет. E-mail: achevtaev@yandex.ru

Чепель Александр Иванович — канд. истор. наук, доцент, заведующий кафедрой истории и культурологии СПбГМТУ. E-mail: achepel@mail.ru

Чепенко Яна Константиновна — канд. юрид. наук, доцент кафедры государственно-правовых дисциплин Санкт-Петербургского юридического института (филиала) Университета прокуратуры РФ, доцент кафедры публичного права СПбГУАП

Шноль Ксения Эдуардовна — преподаватель кафедры иностранных языков Северо-Западного государственного медицинского университета им. И. И. Мечникова. E-mail: ksenija_shnol@mail.ru

AUTHORS LIST

Barnashova Elena Vyacheslavovna — Ph. D. philol. sciences, Associate Professor, National Research Tomsk State University. Email: bev0203@gmail.com

Boeva Galina Nikolaevna — doctor of philol. sciences, Professor of the Department of Advertising and Public Relations at the Institute of business communications SPbSUITD. E-mail: g_boeva@rambler.ru

Bugashev Sergey Ivanovich — doctor of history sciences, Professor of the Department of Social Sciences of SPbSUITD

Chepel Alexander Ivanovich — Ph. D. of history sciences, Associate Professor, head of the Department of History and Cultural Studies of St. Petersburg State Marine Technical University. E-mail: ahepel@mail.ru

Chepenko Yana Konstantinovna — Ph. D. legal sciences, Associate Professor of the Department of State Legal Disciplines of the St. Petersburg Law Institute (Branch) of the University of the Prosecutor's Office of the Russian Federation, Associate Professor of the Department of Public Law of St. Petersburg State University of Aerospace Instrumentation

Chevtaev Arkady Aleksandrovich — Ph. D. philol. sciences, Associate Professor of the Department of Russian Philology and Russian as a Foreign Language, Russian State Hydrometeorological University. E-mail: achevtaev@yandex.ru

Chirila Bianca Elena — third-year graduate student of the St. Petersburg State University educational program «Literary Studies». E-mail: bianca.chirila905@yahoo.com

Demenova Victoria Vladimirovna — Ph. D. arts., Associate Professor, Department of Art History and Museum Studies, Ural Federal University of the First President of Russia B. N. Yeltsin. E-mail: vikina@mail.ru

Dobrozrakova Galina Aleksandrovna — doctor of philol. sciences, Associate Professor, Professor of the Department of Public Relations of VSUTI. E-mail: deva_roza@list.ru

Dugarov Bair Sonomovich — doctor of philol. sciences, poet, ethnographer, leading researcher at the Department of Literary Studies and Folklore Studies of the IMBT SB RAS. E-mail: khairkhan@mail.ru

Ergina Alena Sergeevna — Ph. D. arts., Associate Professor of the Department of Painting, head of postgraduate studies at the St. Petersburg State Academy of Arts and industry named after A. L. Stieglitz. E-mail: yergina.alayona@gmail.com

Ermakova Olga Borisovna — graduate student of the Department of History and Theory of Art of SPbSUITD. E-mail: ermak269@rambler.ru

Fedyaeva Tatyana Anatolyevna — professor, doctor of philol. sciences SPbSAU. E-mail: Fedjaew58@mail.ru

Gik Anna Vladimirovna — Ph. D. philol. sciences, senior researcher at the Institute of Russian Language named after V V. Vinogradov of the Russian Academy of Sciences. E-mail: annagik@yandex.ru

Gik Yuri Lvovich — independent researcher, mail art specialist, and collector, Expert of the integration department of PJSC Bank «FC Otkritie». E-mail: gikjuri@yandex.ru

Kazarnovsky Petr Alekseevich — doctoral student, Faculty of Philology, University of Geneva (EUG); teacher of Russian language and literature, Private educational institution «St. Petersburg school «TTISHB»». E-mail: pjotrkaz@gmail.com

Koibaev Boris Georgievich — doctor of political sciences, Professor of the Department of Sociology and Political Science, North Ossetian State University named after K. L. Khetagurov

Koptev Alexey Sergeevich — postgraduate student of the Department of History and Theory of Arts SPbSUITD. E-mail: mailkoptev@gmail.com

Koynova Anzhelika Gennadievna — master's student in the program «Art of Russia: on the borders of East and West», Ural Federal University named after the First President of Russia B. N. Yeltsin. E-mail: ThestralBlade@yandex.ru

Kudrina Lada Vladimirovna — Ph. D. philol. sciences, Associate Professor of the Department of Journalism and Literary Education, Pushkin Leningrad State University. E-mail: gorodkommunar@yandex.ru

Kuznetsova Maya Mikhailovna — Ph. D. arts., Associate Professor of the Department of History and Theory of Arts of SPbSUITD. E-mail: maya.mail2@rambler.ru

Ladokhina Olga Fominichna — Ph. D. philol. sciences, Associate Professor, Associate Professor of the Department of Russian Literature, Institute of Humanities, Moscow City Pedagogical University. E-mail: ladokhina@list.ru

Lyapina Alina Viktorovna — Ph. D. ped. sciences, Associate Professor, Associate Professor of the Department of Russian Language, Literature and Document Communications, Faculty of Philology, Translation Studies and

Media Communications of the Omsk State University named after F. M. Dostoevsky. E-mail: a.v.liapina@mail.ru

Minin Alexander Sergeevich — Ph. D. history sciences, Associate Professor of SPbSUITD. E-mail: minin175@mail.ru

Neverova Irina Alfredovna — Ph. D. cultural studies, Associate Professor of SPbSUITD. E-mail: irinaneverova@rambler.ru

Platova Ekaterina Eduardovna — doctor of history sciences, Professor of the St. Petersburg State Transport University of Emperor Alexander I. E-mail: eplatova@mail.ru

Ryabinina-Zadernovskaya Varvara Evgenievna — senior lecturer of the Department of Graphic Design of the St. Petersburg State Academy Of Arts And Industry named after A. L. Stieglitz. E-mail: zadernovskaya@gmail.com

Sergeeva Elena Valerievna — graduate student of the Department of History And Theory Of Arts of SPbSUITD. E-mail: serge-elena@mail.ru

Shnol Ksenia Eduardovna — teacher of the Department of Foreign Languages, North-Western State Medical University named after I. I. Mechnikov. E-mail: ksenija_shnol@mail.ru

Song Cong — graduate student of SPbSUITD. E-mail: sc33202237@yandex.com

Takazov Valery Dzantemirovich — doctor of philol. sciences, Professor of the Peoples' Friendship University of Russia named after P. Lumumba

Ushakova Alexandra Nikolaevna — Ph. D. philol. sciences, Associate Professor, Associate Professor of the Department of Russian and Foreign Literature, Moscow Financial And Industrial University «Synergy». E-mail: alexush@yandex.ru

Vaganova Irina Veniaminovna — Ph. D. philol. sciences, journalist, Associate Professor of the Department of Journalism and Media Communications, Northwestern Institute of Management of the Russian Academy of National Economy and Public Administration. E-mail: Vaganova1512@gmail.com

Vakhromeeva Oksana Borisovna — doctor of history sciences, Professor of SPbSUITD. E-mail: voxana2006@yandex.ru

Valieva Yulia Melisovna — Ph. D. philol. sciences, Associate Professor of the Department of History of Russian Literature at St. Petersburg State University. E-mail: jouliali@gmail.com

Vankovich Alexey Vyacheslavovich — Associate Professor of the Department of History and Theory of Art of SPbSUITD. E-mail: fonkoviz@mail.ru

Vankovich Svetlana Mikhailovna — Ph. D. arts., Associate Professor, head of the Department of History and Theory of Art of SPbSUITD. E-mail: smvan2000@gmail.com

Wang Wenshan — graduate student of the Department of History and Theory of Art at the Institute of Design and Arts of SPbSUITD. E-mail: cgzws33@mail.ru

Zagoskina Ksenia Sergeevna — graduate student of North Ossetian State University named after K. L. Khetagurov

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.

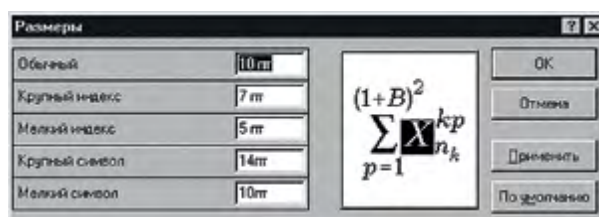
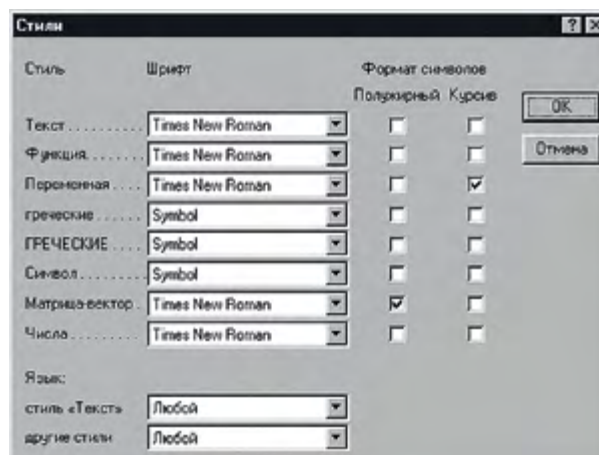
Текст статьи — Regular Times New Roman 12pt.

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 (×). 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 И КУЛЬТУРОЛОГИЯ

- А. В. Ванькович**
Особенности развития архитектурно-художественного металла в Санкт-Петербурге 5
- С. М. Ванькович, О. Б. Ермакова**
Люди как звезды 11
- Ван Вэньшань**
Движение возрождения современного костюма Ханьфу как фактор культурной идентификации Китая . 17
- В. В. Деменова, А. Г. Койнова**
Атрибуционные уточнения ряда произведений буддийской пластики в музейных собраниях
большого Урала 23
- А. С. Ергина**
Росписи пещерного храма Успения на Эски-Кермене (XIV в.). Натурные исследования. 30
- А. С. Коптев, М. М. Кузнецова**
Нордический классицизм 1910–1930-х гг. в интерьере: переосмысление классического наследия
в условиях нового времени. 37
- И. А. Неверова, Сун Цун**
Новаторские концепции художественного оформления станций метро Шэньчжэня. 43
- В. Е. Рябинина-Задерновская**
Система визуальной информационной среды города. Экологический аспект дизайна 51
- Е. В. Сергеева**
«Спасение апостола Петра на море» в иконографической программе русских храмов XVIII —
начала XX вв. 59

ФИЛОЛОГИЯ

- А. В. Ляпина**
Стратегия перекодирования концепта «охота» в цикле очерков «записки охотника» И. С. Тургенева . . . 68
- Т. А. Федяева**
Проблема христианских основ сатиры в журнале «Бреннер» (на примере творчества Т. Хекера) 73

МАТЕРИАЛЫ XII НАУЧНОЙ КОНФЕРЕНЦИИ «ЛИТЕРАТУРА И ИСКУССТВО В ФОКУСЕ ГУМАНИТАРНЫХ НАУК»

- Г. Н. Боева**
Стратегии исследования словесности в интермедиаальном ракурсе: XII научная конференция
«Литература и искусство в фокусе гуманитарных наук» 79
- Е. В. Барнашова**
Интермедиаальный ресурс зарубежной литературы XIX века: через описание к иллюзии реальности . . . 84
- А. А. Чевтаев**
Творческая рецепция живописи в поэтике акмеизма (О живописных претекстах в книге стихов
М. Зенкевича «Дикая порфира») 90
- Б. Е. Кирилэ**
Прагматика визуальной выразительности в авангардистских текстах Д. И. Хармса 1920–1930 гг. 98
- П. А. Казарновский**
Заумь как взаимодействие языков различных видов искусств: на примере творчества поэтов

группы «41°»	109
А. Н. Ушакова	
Диалог визуальной и вербальной систем в творчестве Дино Буццати	119
Ю. М. Валиева	
Поэзия и графика Михаила Ерёмкина 1950-х гг.: источниковедческие, текстологические, интермедиаальные аспекты изучения	125
Ю. Л. Гик	
Визуальные приемы современной поэзии: памяти Дмитрия Бабенко	132
К. Э. Шноль	
Вербальные и визуальные репрезентации поэтов XVIII века: издательский опыт и исследовательские стратегии Максима Амелина	137
О. Ф. Ладохина	
Архивный документ как источник исследования интермедиаального кода: портрет Веры Аренс работы Марии Шрётер	145
А. В. Гик	
Межсемиотический перевод в пьесе М. Кузмина «Вторник Мэри»: от текста к театральной постановке и сценарию	149
Г. А. Доброзракова	
Функции довлаговских аллюзий в современной теледраматургии	154
И. В. Ваганова	
Литературные источники и музейные коллекции (владельческая атрибуция одной из коллекций государственного музея востока)	160
Б. С. Дугаров	
Рецепция йогин-поэта Миларайбы Русской культурой 1880-х — 1980-х гг.	167
МЕДИАКОММУНИКАЦИИ И ЖУРНАЛИСТИКА	
К. С. Загоскина, Б. Г. Койбаев, В. Д. Таказов	
Особенности турецкого медиаландшафта в призме политики мягкой силы	171
Л. В. Кудрина	
Интернет-сми и социальные сети: аспекты взаимодействия (на примере «вконтакте» и сетевых ресурсов)	175
ИСТОРИЧЕСКИЕ НАУКИ	
С. И. Бугашев, Я. К. Чепенко	
Особенности правового положения иностранных граждан в системе российского образования	181
О. Б. Вахромеева	
Характер изменений основ государственной культурной политики Российской Федерации по указу президента России от 25 января 2023 года (анализ источника новейшей истории России) ...	185
А. С. Минин	
«Пока дела с Австрией не объяснятся»: австрийский фактор в Крымской войне	191
Е. Э. Платова	
Российское студенчество и русская высшая школа за рубежом в 1920-х гг. как уникальный исторический феномен	198
А. И. Чепель	
Обследование жилищного фонда Петрограда-Ленинграда в первой половине 1920-х годов	205
Сведения об авторах	210
Информация для авторов	214

TABLE OF CONTENTS

ART HISTORY AND CULTURE

A. V. Vankovich Features of the development of architectural and artistic metal in St. Petersburg (1820–1840s).....	5
S. M. Vankovich, O. B. Ermakova People are like stars.....	11
Wang Wenshan The hanfu modern costume revival movement as a factor of China’s cultural identification.....	17
V. V. Demenova, A. G. Koinova Attribution references some of buddhist works in the museum collections of the Great Ural.....	23
A. S. Ergina Murals of the rock church of the Assumption. Results of field studies.....	30
A. S. Koptev, M. M. Kouznetsova Nordic classicism of the 1910s — 1930s in the interior: rethinking the classical heritage in the conditions of the new time.....	37
I. A. Neverova, Song Cong Innovative concepts for the decoration of Shenzhen metro stations.....	43
V. E. Ryabinina-Zadernovskaya The city’s visual information environment system. The ecological aspect of design.....	51
E. V. Sergeeva «Salvation of the apostle Peter at the sea» in the iconographic program of russian churches of the XVIII — beginning of the XX centuries.....	59

PHILOLOGY

A. V. Lyapina Strategy of recoding the concept «hunting» in the cycle of essays «notes of a hunter» by I. S. Turgenev.....	68
T. A. Fedyaeva The problem of the christian foundations of satire in the magazine «Brenner» (on the example of T. Hecker’s work).....	73

MATERIALS OF THE XII SCIENTIFIC CONFERENCE «LITERATURE AND ART IN THE FOCUS OF HUMANITIES»

G. N. Boeva Intermedial literature research strategies: XII scientific conference «literature and art in the focus of the humanities».....	79
E. V. Barnashova Intermedial resource of foreign literature of 19th century: through description to the illusion of reality.....	84
A. A. Chevtaev Creative reception of painting in the poetics of acmeism (On pictorial pretexts in the book of poems «The wild porphyry» by M. Zenkevich).....	90
B. E. Chirila The pragmatics of visual expressivity in Daniil Kharm’s avantgarde texts of 1920–1930s.....	98
P. A. Kazarnovsky Zaum as interaction of languages of different types of arts: on the example of the creativity of	

the «41°» group poets	109
A. N. Ushakova	
Dialogue of visual and verbal systems in the work of Dino Buzzati	119
Iu. M. Valieva	
The poetry and graphics of Mikhail Eremin in the 1950s: the aspects of source and textual and intermedial study	125
Yu. L. Gik	
Visual techniques of modern poetry: in memory of Dmitry Babenko	132
K. E. Shnoi	
Verbal and visual means of representing 18th-century poets: publishing experience and research strategies of Maxim Amelin	137
O. F. Ladokhina	
Archival document as source of intermediate code research: portrait of Vera Arens by Maria Schroeter	145
A. V. Gik	
Intersemiotic translation in the play «Mary's tuesday» by M. Kuzmin: from text to theatrical production and cinematograph	149
G. A. Dobrozrakova	
Functions of dovlata allusions in modern teledramaturgy	154
I. V. Vaganova	
Literary sources and museum collections (ownership attribute of one of the collections of the state museum of the east)	160
B. S. Dugarov	
Reception of the yogi-poet Milaraiba by Russian culture of 1880-s — 1980-s	167
MEDIA COMMUNICATIONS AND JOURNALISM	
K. S. Zagoskina, B. G. Koybaev, V. D. Takazov	
Features of the turkish medialandscape in the light of soft power policy	171
L. V. Kudrina	
Mass media and vkontakte: aspects of interaction	175
HISTORICAL SCIENCES	
S. I. Bugashev, Y. K. Chepenko	
Features of the legal status of foreign citizens in the Russian education system	181
O. B. Vakhromeeva	
The nature of the changes in the fundamentals of the state cultural policy of the Russian Federation by decree of the president of Russia dated january 25, 2023 (analis of a source of the modern history of Russia)	185
A. S. Minin	
«Until things with Austria are explained»: the austrian factor in the Crimean war	191
E. E. Platova	
Russian students and Russian high school abroad in the 1920s as a unique historical phenomenon	198
A. I. Chepel	
Survey of housing stock of Petrograd-Leningrad in the first half of the 1920s	205
Authors list	212
Information for authors	214