

ISSN 2079-8199

Министерство науки и высшего образования
Российской Федерации

ВЕСТНИК

Санкт-Петербургского государственного
университета технологии и дизайна

научный журнал

Серия 2
ИСКУССТВОВЕДЕНИЕ.
ФИЛОЛОГИЧЕСКИЕ НАУКИ

№ 1

САНКТ-ПЕТЕРБУРГ ■ 2 0 2 5

Вестник

Санкт-Петербургского государственного университета технологии и дизайна
№ 1. 2025. 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, Г. Н. Боева,
С. И. Бугашев, О. Б. Вахромеева, Л. В. Выскочеков, С. Г. Горбовская, А. В. Гринёв, Л. Т. Жукова,
Н. А. Завьялова, К. И. Кобрakov, Н. К. Козлова, Е. И. Колесникова, С. В. Кривонденченков, 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

Дата выхода в свет 28.02.2025. Формат 62 × 94 1/8. Бумага кн.-журн. Усл.-печ. л. 18,37.

Цена: бесплатно.

12+

Тираж 200 экз. Заказ № 95

© Редакция журнала «Вестник Санкт-Петербургского государственного университета
технологии и дизайна. Серия 2. Искусствоведение. Филологические науки», 2025

ISSN 2079-8199

Ministry of science and higher education
Russian Federation

VESTNIK

of Saint Petersburg State University
of Technologies and Design

scientific journal

Series 2
ART CRITICISM.
PHILOLOGICAL SCIENCES

№ 1

SAINT PETERSBURG ■ 2 0 2 5

Vestnik

Saint-Petersburg State University of Technologies and Design
No. 1. 2025. 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, G. N. Boeva,
S. I. Bugashev, S. G. Gorbovskaya, A. V. Grinev, K. I. Kobrakov, E. I. Kolesnikova, N. K. Kozlova,
S. V. Krivondenchenkov, 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, K. I. Sharafadina, M. S. Stieglitz, E. Ya. Surzhenko,
N. S. Tsvetova, O. B. Vakhromeeva, L. V. Vyskochkov, N. A. Zavyalova, L. T. Zhukova

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

vestnikspbgutd@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 Ph.D 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 in print 28.02.2025. Format 60×94/8 Book / journal paper. Conv. printed sheets 18.37.
Price: free of charge

12+

Circulation 200 copies. Order No 95.

© Editorial Board of the journal “Vestnik St. Petersburg State University of Technology and Design. Series 2. Art criticism. Philological sciences”, 2025

ИСКУССТВОВЕДЕНИЕ

УДК 687.01:7.035.9(470+571)»20» (=581)

DOI 10.46418/2079–8202_2025_1_1

С. М. Ванькович

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

СТИЛИСТИЧЕСКОЕ НАПРАВЛЕНИЕ ШИНУАЗРИ В СОВРЕМЕННОЙ РОССИЙСКОЙ МОДЕ

© С. М. Ванькович, 2025

В статье рассматриваются приемы создания коллекций на темы шинуазри современной петербургской художницы Татьяны Парфеновой. На примерах дефиле и конкретных моделей одноименного модного дома анализируются истоки прототипов подобных моделей и выявляются особенности использования образов многогранной китайской культуры при создании костюма. В данном аспекте изучение коллекций современных отечественных дизайнеров костюма ранее не являлось предметом комплексного исследования в искусствоведческой литературе.

Ключевые слова: стиль, искусство, костюм, мода, дизайн, шинуазри.

Экзотический для европейских стран «китайский стиль» шинуазри появился еще в XVIII столетии и оставался популярным на протяжении долгого времени. В России наиболее ярко это стилистическое направление реализовалось в малых архитектурных формах и предметном мире интерьеров, исключением не стали и произведения декоративно-прикладного искусства, к которым относятся уникальные образцы исторического костюма. Примеры воплощения прототипов шинуазри в отечественном историческом костюме XVIII–XIX вв. реализовывались, как правило, посредством приемов имитации известных мотивов китайского искусства, предметы которого попадали в Россию: текстиль, керамика, элементы мебели и др. В XX столетии наряду с подражанием в дизайне костюма чаще встречались приемы стилизации формы, декоративно подчеркивающей узнаваемые стилистические приемы шинуазри.

В современной модной индустрии в настоящее время отмечается определенная тенденция к интернационализации дизайна костюма, обусловленная процессами глобализации, культурным и этническим плурализмом. Особый интерес для проектно-художественной деятельности представляет путь индивидуального авторского подхода к созданию костюма, поскольку именно он выступает в качестве эстетического критерия современной петербургской моды.

В контексте развития и популяризации китайской культуры, среди современных дизайнеров все чаще наблюдается обращение не только к декоративной составляющей китайских орнаментов, но чаще — к символической и философской интерпретации древнего китайского искусства.

Примером подобного творческого подхода является практика создания авторских коллекций одежды

петербургского модного дома Татьяны Парфеновой [1]. В тематических коллекциях автор создает модели не просто на ассоциативном восприятии прототипов экзотических культур, но использует глубокие знания китайского искусства, учитывает локальные современные стилевые направления, изучает музеиные образцы исторического костюма, интерпретируя их в современные образы. Татьяна Парфенова — уникальное явление в современном мире моды. Как креативный художник она создает особенный индивидуальный образ, транслируя свой собственный ни на кого не похожий стиль на искусство костюма. Именно поэтому представляется интересным рассмотреть и проанализировать создание ее авторских коллекций костюма под влиянием художественных образов многогранной китайской культуры.

Татьяна Парфенова обращалась к интерпретации китайского искусства в своих коллекциях неоднократно (1997 г. — «По дворам ходил китаец», 2013 г. — «Китайская опера», 2016 г. — «Любовь к апельсинам»), но особый интерес в этом контексте ее творчества представляют театрализованные показы в ГМЗ «Царское Село» во время проведения ежегодных fashion-проектов «Ассоциации» [2]. Это единственный в своем роде арт-проект музея, объединяющий историю и современность, классическое и авангардное искусство. На основании комплексного метода, совместившего формально-стилистический анализ авторских тематических коллекций костюмов, хореографии, музыки, режиссерской идеи дефиле и архитектурно-художественной среды дворцово-паркового комплекса XVIII–XIX вв., представлен творческий процесс создания современной авторской петербургской моды совместно с ГМЗ «Царское Село». Во время проведения дефиле «Ассоциации» в разные

годы в Екатерининском дворце организовывались выставки произведений искусства из исторической музейной коллекции параллельно с костюмами, созданными петербургскими модельерами. На экспозициях были представлены предметы декоративно-прикладного искусства, а также произведения живописи и скульптуры соответствующего периода, демонстрируя стилистическую связь объектов современной авторской моды наравне с признанными шедеврами искусства.

Царское Село на протяжении столетий вдохновляет архитекторов, живописцев, мастеров декоративно-прикладного искусства, поэтов. Это место сочетает разные стили и исторические эпохи. Поэтому дизайнеры костюма в 2009 г. с радостью откликнулись на идею директора ГМЗ «Царское Село» Ольги Владиславовны Таратыновой демонстрировать свои коллекции на театрализованном дефиле в живописных царскосельских парках. Каждый год известные петербургские модельеры создавали коллекции от кутюр на заданную музей тему. Лучшие образцы архитектуры, ландшафтное окружение, объекты малых форм дворцово-паркового комплекса способны влиять на современный образ восприятия костюма, вызванный не только темами исторических ассоциаций, но самой аутентичной атмосферой пространства. Многие коллекции, созданные и представленные Татьяной Парфеновой для fashion-проектов «Ассоциации», с учетом архитектурно-художественной среды, воспринимаются гармонично, естественно и современно, несмотря на тематическое разнообразие сценариев в разные годы.

В 2015 г. темой проекта «Ассоциации» стал «Китайский каприз» [3]. Стиль шинуазри был необычайно

популярен как в западноевропейских странах, так и при дворе российских императоров. Он был широко распространен в европейской культуре во второй половине XVIII столетия. В исторической музейной коллекции ГМЗ «Царское Село» находится множество подлинных предметов китайского искусства, а также произведений в «китайском стиле», изготовленных европейскими и отечественными мастерами. Так называемой «китайщине» посвящены отдельные залы Екатерининского дворца: Китайская голубая гостиная, Китайская гостиная Александра I, Парадная лестница в Екатерининском дворце. Их убранство сочетало в себе элементы рококо и стиля шинуазри. У Екатерины II была идея создать в Царском Селе комплекс построек в стиле шинуазри. Возведении многочисленных павильонов принимали участие архитекторы Василий Неелов, Чарльз Камерон, Антонио Ринальди. Впервые за всю историю существования театрализованных дефиле показы моделей проходили на территории Александровского парка на фоне строений в «китайском стиле». На Центральной аллее Татьяна Парфенова представила коллекцию с авторскими принтами «Цигун» под девизом «от здорового духа к здоровому телу», где в качестве манекенщиц выступили выпускницы Академии русского балета им. А. Я. Вагановой. Костюмы для дефиле были вы-



Ил. 1. Коллекция Татьяны Парфеновой «Цигун» на Центральной аллее Александровского парка. Тема проекта «Китайский каприз». 2015. Фотография из открытых источников



Ил. 2. Коллекция Татьяны Парфеновой «Цигун». Тема проекта «Китайский каприз». 2015. Фотография с официального сайта модного дома Татьяны Парфеновой: <http://parfionova.ru>

полнены по особой конструкции, не сковывающей движения. Выбор материала также соответствовал их назначению. Для моделей использовался хлопковый трикотаж, декорированный в технике печати женскими и мужскими фигурами во время занятий китайской гимнастикой (ил. 1). Крой широких белых рубашек и укороченных брюк, как и темно-синие брючные комплекты небольшого объема, решенные в полуприлегающих силуэтах, ассоциировались с традиционным народным китайским костюмом.

Исторические прообразы и современное чувство стиля, объединенные в моделях, свидетельствовали о нераскрытых возможностях человеческого тела, о безграничных трансформациях моды, о владении чувствами, выраженными в цвете и форме. Многообразие и единство разных культур прозвучали в коллекции «Цигун», которая по мнению дизайнера являлась новым прочтением стileвого направления шинуазри. В моделях Татьяна Парфенова синтезировала в едином образе традиционное европейское представление о китайской культуре с изобразительным искусством Анри Матисса (ил. 2, 3).

В продолжении темы «Китайский каприз» модельер представила костюмы свободного силуэта в «пижамном стиле» из шелка и хлопка, стеганые куртки и рединготы из тафты-шантунг, палантины из шел-

ковой тафты с ручной вышивкой, платья из шелка музейного собрания Чэнду, пальто из принтованного шелка (ил. 4–8). Вся коллекция состояла из более чем семидесяти предметов.

Театрализованное дефиле 2023 г. было посвящено путешествию будущего императора Николая II на Восток [4]. Масштабный имиджевый проект музея, отражающий экзотический вояж великого князя Николая Александровича, назывался «Восточный ветер». В этом году в тринадцатый раз музей предложил ведущим петербургским дизайнерам представить коллекции на заданную тему. Все участники дефиле для создания своих коллекций изучали культурное наследие разных стран, которые посещал цесаревич Николай Александрович в 1890–1891 гг.: Китай, Индия, Египет, Сиам. Для проекта «Ассоциации» традиционно в блистательном интерьере главной галереи Большого Екатерининского дворца было организовано общее дефиле авторов-участников, являясь масштабным завершающим аккордом всего мероприятия.

Источником вдохновения для Татьяны Парфеновой на обозначенную тему при создании коллекции «Сад в саду» являлся Китай. Театрализованное дефиле модельер представила во Фрейлинском садике среди цветущих пионов, ирисов и пальмовых композиций. Как отмечала автор, «Эта коллекция создана по мотивам



Ил. 3. Коллекция Татьяны Парфеновой «Цигун». Тема проекта «Китайский каприз». 2015. Фотография с официального сайта модного дома Татьяны Парфеновой: <http://parfionova.ru>



Ил. 4. Коллекция Татьяны Парфеновой «Цигун». Тема проекта «Китайский каприз». 2015. Фотография с официального сайта модного дома Татьяны Парфеновой: <http://parfionova.ru>



Ил. 5. Коллекция Татьяны Парфеновой «Цигун». Тема проекта «Китайский каприз». 2015. Фотография с официального сайта модного дома Татьяны Парфеновой: <http://parfionova.ru>



Ил. 6. Коллекция Татьяны Парфеновой «Цигун». Тема проекта «Китайский каприз». 2015. Фотография с официального сайта модного дома Татьяны Парфеновой: <http://parfionova.ru>



Ил. 7. Коллекция Татьяны Парфеновой «Цигун». Тема проекта «Китайский каприз». 2015. Фотография с официального сайта модного дома Татьяны Парфеновой: <http://parfionova.ru>



Ил. 8. Коллекция Татьяны Парфеновой «Цигун». Тема проекта «Китайский каприз». 2015. Фотография с официального сайта модного дома Татьяны Парфеновой: <http://parfionova.ru>

путешествия Татьяны Черниговской к Далай-ламе... Речь идёт о встрече Далай-ламы с ведущими российскими учеными в Дели в 2017 г., в числе которых была известный нейролингвист, доктор наук, профессор Санкт-Петербургского государственного университета Татьяна Черниговская» [5]. Образы буддийских монахов в платьях-туниках прямого силуэта и минималистичного кроя воспринимались современно, лишь традиционно яркая цветовая гамма, вышитые круги мандалы напоминали о древних верованиях и мантрах, наделенных сакральным смыслом (ил. 9). Определенную роль в передаче образов играли ювелирные украшения, созданные из природных самоцветов невероятной выразительности современной художницей Надеждой Бойко в сотрудничестве с модным домом Татьяны Парфеновой. Они имели современную форму, но их цветовые сочетания и символические значения придавали моделям особенный характер.

Значительное место в коллекции занимали изображения животных и растений, обладающих сакральным смыслом. Костюмы в традиционном китайском стиле с широкими длинными рукавами декорированы в технике ручной вышивки символическими мотивами: цветами, птицами, рыбами (ил. 10–13). В китайской культуре каждое из этих изображений имеет глубокий смысловой подтекст. Цветы ириса олицетворяют гра-

цию, изящество, нежность и красоту; ласточка — птица влюблённых является символом счастья и любви; горлица представляется символом мира, верности и чистоты; изображения рыб в китайской культуре являются символами удачи и достатка в доме. Неожиданным декоративно-символическим акцентом в коллекции обозначена социально-политическая тема, играющая важную роль в китайской культуре XX столетия — образ молодого революционера-преобразователя, государственного деятеля и бессменного председателя коммунистической партии Китая — Мао Цзэдуна, которого многие считают национальным героем, освободившим страну от иностранной оккупации (ил. 14).

Китайская культура отличается определенной закрытостью и не стремится к реализму изображения и поверхностной красоте. «...основная концепция восточной одежды фокусируется на единстве неба и человека, чтобы определить форму, структуру и цвет, а западная интерпретация отражает идею антропоцентризма во всем многообразии аспектов и главным образом в крое одежды, который строится на трехмерной системе координат. Это восходит к философским трудам эпохи античности, противопоставлявшим человека и природу [6].

Татьяна Парфенова в коллекции шинуазри «Сад в саду» продемонстрировала не только знание основ



Ил. 9. Коллекция «Сад в саду» Татьяны Парфеновой во Фрейлинском саду. Тема проекта «Восточный ветер». 2023. Фотография с официального сайта модного дома Татьяны Парфеновой: <http://parfionova.ru>



Ил. 10. Коллекция Татьяны Парфеновой «Сад в саду». Тема проекта «Восточный ветер». 2023. Фотография с официального сайта модного дома Татьяны Парфеновой: <http://parfionova.ru>



Ил. 11. Коллекция Татьяны Парфеновой «Сад в саду». Тема проекта «Восточный ветер». 2023. Фотография с официального сайта модного дома Татьяны Парфеновой: <http://parfionova.ru>



Ил. 12. Коллекция Татьяны Парфеновой «Сад в саду». Тема проекта «Восточный ветер». 2023. Фотография с официального сайта модного дома Татьяны Парфеновой: <http://parfionova.ru>



Ил. 13. Коллекция Татьяны Парфеновой «Сад в саду». Тема проекта «Восточный ветер». 2023. Фотография с официального сайта модного дома Татьяны Парфеновой: <http://parfionova.ru>



Ил. 14. Коллекция Татьяны Парфеновой «Сад в саду». Тема проекта «Восточный ветер». 2023. Фотография с официального сайта модного дома Татьяны Парфеновой: <http://parfionova.ru>

традиционной китайской культуры, но воплотила свое индивидуальное видение мотивов китайского искусства в современной европейской моде, интерпретируя глубокое творческое истолкование стилистического прототипа в формировании современного образа костюма.

Костюм, являясь частью традиционной культуры, отражает картину мира, национальные идеалы красоты, этические и моральные нормы, выраженные в китайской культуре не столько во внешней, декоративной составляющей, сколько в эстетическом сознании и философских смыслах.

Стилевое направление шинуазри за более чем три столетия в той или иной степени отражалось в отечественном костюме, демонстрируя различные приемы своей трактовки, среди которых можно выделить, как минимум, три основных.

Имитация, когда элементы костюма и мотивы его декора могли быть воспроизведены по известным образцам того или иного вида китайского искусства, наиболее популярного и доступного в конкретный исторический период.

Стилизация, когда костюм в отдельных составляющих деталях повторял наиболее популярные формы китайского национального костюма, но определяющим в этих приемах было соответствие современным тенденциям моды.

Интерпретация, где художественный прообраз уже не являлся только внешней формой для подражания, но превращался в современном костюме в стилистическую цитату, определяющую традицион-

ные признаки в искусстве, объективно закрепленные в особенном восприятии китайской идентичности, где важным фактором выступало широкое творческое истолкование стилистического прототипа в формировании современного образа костюма. Подобный прием, свойственный работам Татьяны Парфеновой, демонстрирует особое художественное мышление дизайнера, где многозначность и глубина китайского искусства воспринимаются не только как основа для декорирования современного костюма, но всегда содержат созидаельную составляющую моды, выраженную в целостном концептуальном замысле с эстетической точки зрения и с философской позиции.

Список литературы:

1. URL: <http://parfionova.ru/collections/tp/qigun-hautecouture> (дата обращения: 18.09.2024).
2. Официальный сайт ГМЗ «Царское Село». URL: <https://tzar.ru/visitors/contacts> (дата обращения: 20.09.2024).
3. Ассоциации 2015. URL: <https://www.petersburg-tour.ru/ru/novosti/27-ijunja-assotsiatsii-2015-v-tsarskom-sele/>(дата обращения: 22.09.2024).
4. Ассоциации 2023. URL: <https://peterburg.center/event/associaции-2023-v-carskom-sele.html>(дата обращения: 23.09.2024).
5. URL: <https://delartemagazine.com/style/art-proekt-associacii-vostochnyj-veter-v-peterburge/>(дата обращения: 18.09.2024).
6. Ванькович С.М., Чжан М. Китайские иероглифы как социокультурный символ в современном дизайне костюма // Дизайн. Материалы. Технология. 2023. № 2 (70). С. 11.

S. M. Vankovich

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

THE STYLISTIC DIRECTION OF CHINOISERIE IN MODERN RUSSIAN FASHION

The article examines the techniques for creating collections on the theme of chinoiserie by the modern St. Petersburg artist Tatyana Parfenova. Using examples of fashion shows and specific models of the eponymous fashion house, the sources of prototypes of such models are analyzed and the features of using images of the multifaceted Chinese culture in creating a costume are revealed. In this aspect, the study of collections of modern Russian costume designers has not previously been the subject of a comprehensive study in art history literature.

Keywords: style, art, costume, fashion, design, chinoiserie.

References:

1. URL: <http://parfionova.ru/collections/tp/qigun-hautecouture> (date accessed: 18.09.24).
2. Official'nyj sajt GMZ «Carskoe Selo» [Official website of the State Museum-Reserve «Tsarskoye Selo»]. URL: <https://tzar.ru/visitors/contacts> (date accessed: 20.09.2024).
3. Associaции 2015 [Associations 2015]. URL: <https://www.petersburg-tour.ru/ru/novosti/27-ijunja-assotsiatsii-2015-v-tsarskom-sele/> (date accessed: 22.09.2024).
4. Associaции 2023 [Associations 2023]. URL: <https://peterburg.center/event/associaции-2023-v-carskom-sele.html> (date accessed: 23.09.2024).
5. URL: <https://delartemagazine.com/style/art-proekt-associacii-vostochnyj-veter-v-peterburge/> (date accessed: 18.09.2024).
6. Van'kovich S.M., Chzhan M. Kitajskie ieroglify kak sociokul'turnyj simvol v sovremennom dizajne kostjuma [Chinese characters as a socio-cultural symbol in modern costume design] // Dizajn. Materialy. Tehnologija [Design. Materials. Technology]. 2023. No. 2 (70). 11 p. (in Rus.).

В. В. Лаптев

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

ДИЗАЙН ВИЗУАЛЬНЫХ КОММУНИКАЦИЙ В ХУДОЖЕСТВЕННО-ИЛЛЮСТРИРОВАННОМ ЖУРНАЛЕ «НА СТРОЙКЕ МТС И СОВХОЗОВ»

© В. В. Лаптев, 2025

Статья рассматривает вопросы применения фотографии и фотомонтажа в оформлении художественно-иллюстрированного журнала «На стройке МТС и совхозов», издававшегося в 1934–1937 гг. Автором рассмотрены причины возникновения иллюстрированного издания и особенности его визуальных коммуникаций. В статье внимание уделено художникам журнала и их творческим поискам. На основе проведенного анализа сделан вывод о том, что это издание является примером советского графического дизайна середины 1930-х гг., направленного на отечественную аудиторию, с использованием фотографических конструкций и фотомонтажа.

Ключевые слова: иллюстрированный журнал, фотомонтаж, авангардистская фотография, визуальные коммуникации, «На стройке МТС и совхозов».

Исследование отечественного дизайна остается актуальной темой, в связи с множеством лакун в ткани его сравнительно недавней истории. Интерес к художественному оформлению и проектированию макетов иллюстрированных периодических изданий обусловлен богатством идей и приемов передачи визуальной информации. Это может также служить источником вдохновения для современных дизайнеров. Несмотря на то, что ряд журналов, в первую очередь «СССР на стройке», исследованы достаточно подробно [1]–[3], имеются издания, оставшиеся в тени. К ним можно отнести художественно-иллюстрированный журнал «На стройке МТС и совхозов» (1934–1937), исследованию которого посвящена данная статья.

В начале 1930-х гг. в СССР начинают издаваться два издания со схожим визуальным способом представления информации. Это фотожурнал «Строим», который выходил в свет в качестве бесплатного иллюстрированного приложения к газете «За индустриализацию» издательства «Рабочая газета». Это крупнейшее отраслевое печатное издание обращалось непосредственно к простым рабочим, инженерно-техническим специалистам и служащим промышленных предприятий и строек. Практически одновременно с ним начинает выпускаться иллюстрированный журнал нового типа «СССР на стройке», целевой аудиторией которого были как простые рабочие, инженерно-технический персонал, так и работники партийного и советского управлеченческого аппарата, а также иностранные читатели, сочувствовавшие социалистическим идеям (издание шло на нескольких иностранных языках). Однако к сельским труженикам эти журналы обращались нечасто и опосредованно, например, через темы национального строительства в республиках СССР. В условиях коллективизации требовалось специализированное агитационное иллюстрированное издание, освещавшее успехи нового хозяйствования на селе.

Появлению такого журнала значительно способствовал Максим Горький. Его опыт в издательских проектах реализовался в журнале «Наши достижения», который выходил с января 1929 г. и вплоть до середины 1937 г. Известный советский писатель принимал в нем непосредственное участие в качестве редактора. Задачей публикаций было «освещение поэзии труда и творчества не словами, а фактами» [4, с. 164]. Несмотря на свое скептическое отношение к фотографии, Горький поддержал инициативу по созданию фотодокументального иллюстрированного приложения — журнала нового типа «СССР на стройке», сразу же ставшего самостоятельным изданием. В нем планировалось «изображать стройку в форме фотографий и рисунков» [5]. При этом, известный писатель фокусировал внимание на зарубежную аудиторию: «Это рассчитано главным образом на заграницу; там необходимо это знать не менее, чем здесь, потому что там есть читатели, сочувствующие нам» [5].

Горький сыграл большую роль «в творческих поисках более ярких и выразительных форм изображения нового человека и нового мира средствами фотоискусства» [6, с. 187]. Он считал, что успешный результат достигался совместной работой фотохудожников и писателей. Однако восторга или просто удовлетворения от способа подачи фотоматериала в раннем «СССР на стройке» все же он не испытывал. «Писатель сетовал на то, что фотоматериалы фрагментарны, плохо организованы, а некоторые никак не относятся к теме» [1, с. 15].

Негативный опыт первых номеров нового иллюстрированного журнала не стал препятствием для воплощения новых идей Максима Горького. Он считал, что иллюстрированный журнал может стать инструментом просвещения и приобщения к культуре, должен дополнять другие более серьезные издания. Особенно это было актуально для деревни, малограмотной, ограниченной традициями и общиными правилами,

которые с трудом преодолевались с внедрением колективного труда.

Необходимость специализированных изданий для сельских жителей Горький объяснял тем, что они будут «таким зеркалом, которое покажет активному работнику революции и культуры его достижения во всех областях науки, техники, искусства, быта» [7, с. 60]. В эту парадигму вписались всероссийская еженедельная «Крестьянская газета», литературно-политический журнал «Колхозник», научно-популярный журнал для земледельцев «Новая деревня», женский журнал «Крестьянка». В этом ряду — художественно-иллюстрированное издание «На стройке МТС и совхозов».

В первом номере редакция объявила задачу: «создать журнал такого высокого качества, какого за-служивает колхозный строй» [8]. По плану в каждом выпуске должны были печатать цветные репродукции картин лучших советских художников на колхозно-совхозные темы. И, действительно, в первом же номере опубликована «Колхозная бригада» Александра Дейнека — красочный проект росписи стен нового здания Народного комиссариата земледелия СССР. Там же печатаются монохромные копии полотен передвижников Сергея Иванова, Сергея Коровина, Григория Мясоедова, Николая Орлова. В дальнейшем редакция обращалась к творчеству менее именитых живописцев и графиков. Это были сельские художники-самоучки.

И, все же, фотография и фотомонтаж были основным коммуникативным каналом журнала «На стройке МТС и совхозов». Почему же фотографы и дизайнеры, а не художники стали основными творцами визуального ряда в крестьянском иллюстрированном журнале? Причин тому несколько.

Во-первых, в ходу был так называемый городской стиль пролетарского искусства, где главным выступал обобщенный образ, графический жест, революционная метафора и гротеск. Плакат, а именно он был основным инструментом агитационного изобразительного искусства, — «порождение индустриального города с его лихорадкой движения, конкуренцией и лозунгом улиц и площадей: «не зевай» ... Он кричит с забора, со стены, с витрины. Он нагло прыгает прохожему в зрачки. Хочет прохожий того или не хочет, занят он или нет, спешит или убивает время — плакат внимание на себя обратил» [9, с. 7].

Для крестьянина с неторопливостью сельской жизни ближе плакат как картинка, которую он тщательно рассматривает, ищет подробности и детали. В дискуссии начале 1930-х гг. это уже было подмечено: «глаз крестьянина легче воспринимает лубок и теряется в деталях обычного «городского» плаката» [10, с. 4]. Поэтому возникает идея о необходимости различий в стилистике визуального агитпропа для городской и сельской аудитории.

Однако обращавшиеся в плакате к сельской теме художники как правило не учитывали менталитет крестьянина, были далеки от жизни в деревне. Это приводило к графическим курьезам. Они приводят-ся, в частности, в докладе начальника ИЗО сектора

Мособллага Николая Беккера [11], сделанном на тему сельскохозяйственного плаката. Например, в плакате Леонида Чупякова «Организуем ударный сев» (1930) тракторная колонна сеет по зеленому полю. Однако, крестьяне никогда так не сеяли, ни по зеленому, ни колонной в таком плотном строю. «Нужно уметь на вещи смотреть до некоторой степени глазами крестьянина. Крестьянин, проезжая по полю, определяет, колхозное оно или неколхозное, по стогам сена: у колхозников они обыкновенно грандиозные, создающие интереснейшие, невиданные ландшафты, у единоличников, наоборот, стоят разрозненные, отдельные стога. Чтобы изображать подобные вещи, нужно знать сельское хозяйство; отсутствием этого знания и страдает наш плакат. Художник чаще занимается смакованием красок и композиций, в результатеенного, необходимого в плакате не получается» [11, с. 33–34]. Естественно, недоверчивое отношение сельского жителя к подобным нестыковкам экстраполировалось на саму тему агитации и пропаганды, что практически обнуляло их эффективность.

Во-вторых, фотография стала искусством, а не «картинками», о чем уничтожительно писал Горький в начале 1929 года [1, с. 14]. В следующем десятилетии получили известность фотохудожники, наработав опыт в жанрах фотоочерка и фотопортажа. Это Макс Альперт, Дмитрий Дебабов, Георгий Зельманович, Михаил Прехнер, Аркадий Шайхет и другие. И ракурсные фотографии Александра Родченко или художественные снимки Семена Фридлянда никак нельзя было назвать «картинками». Они признавались искусствоведами того времени конструктивистским искусством [12, с. 203].

Фотография и фотомонтаж обеспечивали достоверность образов, а дополнительная графика давала колористическую гамму. Поэтому, с начала 1930-х гг. плакаты сельскохозяйственной тематики демонстрировали фотомонтажные конструкции. Они постепенно замещали графику иллюстраций, что добавляло фактологической документальности, и «представали в качестве материальных доказательств, укрепляющих иллюзии» [13, с. 281]. Примерами могут служить плакаты Густава Клуциса и Натальи Пинус, на которых ахроматические фотографии уверенных и улыбающихся колхозников за штурвалами техники сочетались с цветной графикой, «производя эффект смешения реальности и фантазии» [13, с. 281].

И, наконец, в-третьих, перед глазами уже был наглядный пример — иллюстрированный журнал «СССР на стройке». Эффектный макет Николая Трошина, конструктивный монтаж Эль Лисицкого, плакатный формат и цвет — в ряде номеров визуальное зрелище преобладало над верbalным, что для крестьянской аудитории было наиважнейшим фактором. В исследованиях особенностей визуального восприятия советского читателя того времени приводятся факты, что в большинстве своем «колхозники обращали внимание на цвет и образы, обычно игнорируя текст» [13, с. 283]. Исходя из этих аргументов, становится понятным выбор формы и стилистики подачи информации, как

важного изменения в визуальном языке, используемом для изображения сельской жизни в 1930-е гг.

Состав редакции журнала не был случаен: главный редактор «Крестьянской газеты» и по совместительству руководитель отдела хроники журнала «Наши достижения», член редколлегии журнала «СССР на стройке» Семен Урицкий, председатель правления и управляющий издательством «Изогиз» Борис Малкин, главный редактор журнала «Октябрь», автор пьес и романов о крестьянской жизни Федор Панфёров. На роль главного художника издания был приглашен Эль Лисицкий, зарекомендовавший себя в издательских проектах — главным образом работой над номерами «СССР на стройке». Он разработал общий проект оформления «На стройке МТС и совхозов» и далее оказывал консультативную помощь, а уже конкретным монтажом (В. Л. — дизайнером) занимались другие художники: Зоя Дейнека, Николай Трошин, Давид Штеренберг, Арсений Шульц, и сам Лисицкий вместе с женой Софи.

Созданный Лисицким проект интересен графическим дизайнерам и с точки зрения типографики внутренних блоков, и концепцией комбинирования фотографии и фотомонтажа, и особенностю полиграфического исполнения. В журнале использовалась бумага двух сортов: плотная на обложку и фронтиспис для полноцветной печати, и более тонкая, но высокого качества в блоке для монохромного исполнения. Что необычно, читателя встречал не только плотный лист обложки, но и второй лист («фронтиспис») из этого же материала. Страницы имели достаточно большой формат — 420 на 295 мм. Для создания высококачественных цветных изображений использовалась ротогравюра (разновидность глубокой печати). Это позволило создать образец с яркой индивидуальностью и качественным полиграфическим исполнением.

Издательская надпись (или логотип журнала) вобрала в себя стилистические тенденции эмблема-

тиki иллюстрированной периодики того времени. Смысловой акцент делался на аббревиатуре МТС (машинно-тракторные станции). Эти крупные буквы геометрического гротеска имели пространственную форму, роднящую ее с логотипами журналов «VU» и «AIZ», выходивших в это же время во Франции и Германии. Но они не повторяли витиеватую вязь надписи «СССР на стройке», показывая обоснование от более известного издания. Оставшиеся слова названия обрамляли центр в циркуляционном движении. Необходимо отметить, что пропорции логотипа и композиционное расположение его отдельных блоков могли меняться. Впрочем, такая ситуация была характерна для всей корпоративной айдентики в целом: логотипы компаний в то время не имели фиксированного и завершенного вида.

В первом номере декларировались задачи журнала — «в картинах и фото-иллюстрациях показывать лучшие образцы честной работы в колхозе, лучшие образцы организаторской деятельности в МТС и совхозах, лучшие достижения сельского хозяйства, культуры и быта» [8]. В этом процессе фотография занимала главенствующее положение старанием фотохудожников Елизаветы Микулиной, Николая Петрова, Георгия Петрусова, Михаила Прехнера, Анатолия Скурихина, Ивана Шагина, Аркадия Шайхета, Абрама Штеренберга и других. Но художественное оформление (или построение) самого издания играло не меньшую роль.

Первые выпуски иллюстрированного выполнялись или самими Эль Лисицким, или при его непосредственном участии в качестве консультанта. Просторы белого незапечатанного пространства контрастировали с крупноформатными фотографиями. В отдельных случаях присутствовали элементы фотомонтажа, как на развороте фотозарисовки «Ранней весной» (№ 1, 1934). Часть фотографии на левой полосе была представлена в виде отдельных фрагментов льдин, освобожденных от фона (рис. 1). Этот художественный прием



Рис. 1. Разворот журнала «На стройке МТС и совхозов» № 1, 1934. Конструкция — Эль Лисицкий



Рис. 2. Обложки журнала «На стройке МТС и совхозов» №№ 2, 6, 1934. Художественное оформление — Эль Лисицкий, Зоя Дейнека



Рис. 3. Разворот журнала «На стройке МТС и совхозов» № 4, 1934. Конструкция — Эль Лисицкий

совместно с пятном небольшого текстового абзаца справа от заголовка обеспечивали динамику разворота.

Метод фотомонтажа применялся и при проектировании обложек, правда в значительно меньшем количестве. Отдельные фигуры на трехчастном цветном фоне или гроздья яблок, вырезанные из панорамной фотографии фруктового сада — это были редкие примеры фотомонтажных обложек (рис. 2). А в основном на лицевой сторонке располагались отдельные фотоснимки, любительская или профессиональная живопись или графика, обозначающие главную тему номера.

Внутреннее оформление отдельных номеров было насыщено различными композиционными приемами и дополнительной графики. Во многом это зависело

от художника номера. Лисицкий использовал ритмичные построения из фотографий в виде горизонтальных полос или вертикальных столбцов, разделенных свободным пространством. Так, для демонстрации успехов растениеводства на развороте были сформированы три вертикали фотоматериалов, отбитые друг от друга широкими интервалами и жирными типографскими линейками (рис. 3). На них на коротких уступах были набраны легенды фотографий. Все это придавало публикации вид документального фильма-репортажа, композиция которого создавала впечатление роста.

Подобную коннотацию можно увидеть и на других примерах, где форма усиливала эмоциональное впечатление от содержания. В следующем номере Лисицкий

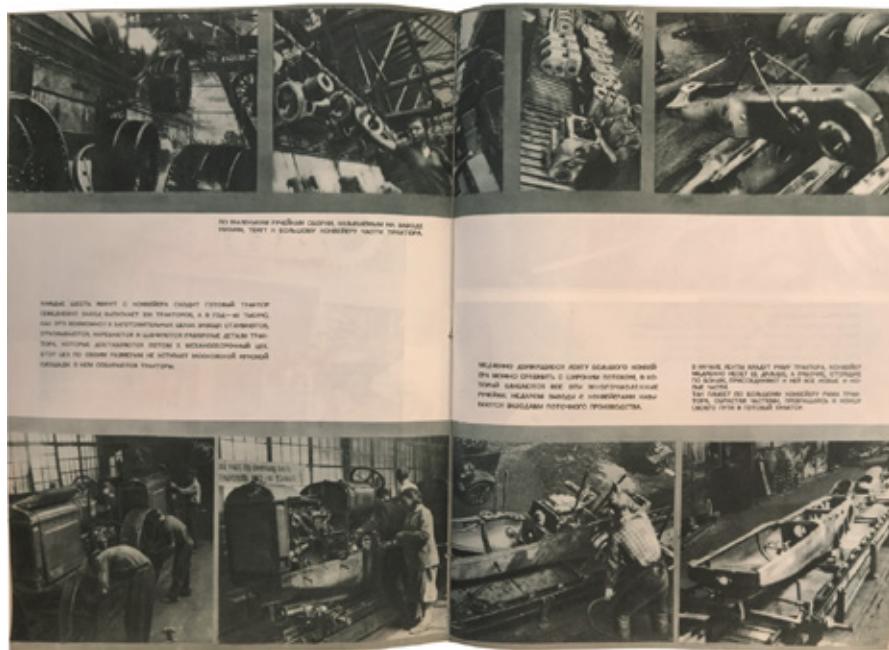


Рис. 4. Разворот журнала «На стройке МТС и совхозов» № 5, 1934. Конструкция — Эль Лисицкий

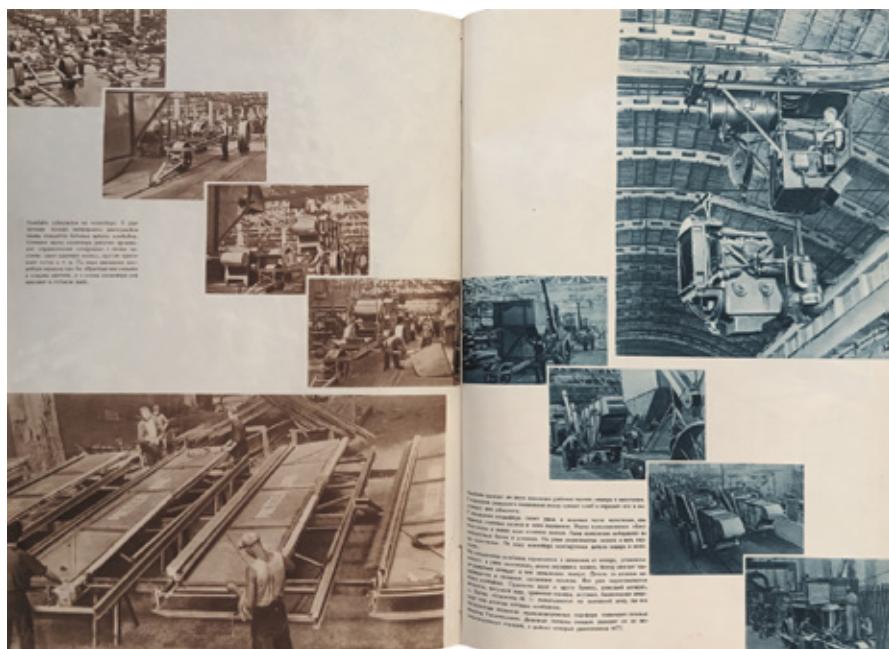


Рис. 5. Разворот журнала «На стройке МТС и совхозов» № 11, 1936. Художественное оформление — Арсений Шульц

использовал горизонтали фотографических рядов, подчеркивающих движение конвейера Сталинградского тракторного завода (рис. 4). Снимки были помещены в серые ленты, демонстрируя отдельные этапы сборки сельскохозяйственных машин. Текстовая составляющая имела довольно скромный объем и была набрана в центральной полосе незапечатанного пространства, разделяющего изобразительный материал на две части: верхнюю и нижнюю.

Операции с фотографией, типографикой и дополнительными графическими элементами выполняли и другие художники, оформлявшие номера «На стройке МТС и совхозов». Большая их часть пришла на Зою

Дейнеку и Арсения Шульца, чьи имена можно было часто увидеть в выходных данных журнала. 24 выпуска было оформлено молодыми графиками, которые во многом придерживались конструктивистских приемов верстки. Лисицкий и Трошин прекращают сотрудничество с изданием с серединой 1935 г., тем не менее во многих выпусках журнала ряд композиционных приемов прошлых номеров успешно применяются на практике.

Арсений Шульц, молодой художник, ученик Дмитрия Кардовского, будучи студентом Московского Архитектурного института уже имел за спиной опыт графических работ. В 1935 г. он оформляет сразу два



Рис. 6. Разворот журнала «На стройке МТС и совхозов» № 3, 1934. Художественное оформление — Зоя Дейнека

номера журнала: ноябрьский и декабрьский. Для него новое поприще становится площадкой для творческих опытов. Так, фотопортаж с завода «Ростсельмаш» дан серией фотографий этапов сборки комбайнов, размещенных ступенчато нисходящей диагональю (рис. 5). Крупные снимки техпроцесса находятся в углах навылет. А сами страницы разворота запечатаны различными красками: синим цианом и бежевой сепией. Эти приемы позволили художнику сформировать динамичную композицию, где незапечатанная поверхность страниц контрастировала с доминантами, а ритмы чередующихся фотографий подчеркивали движение заводского конвейера. А в материале, посвященному выходному дню колхозников в Чапаевке (№ 8, 1936), Шульц повторяет фотомонтажную конструкцию Лисицкого «Ранней весной». Только вместо льдин за пределы фотографии выходят футболисты, располагаясь поверх изображения стадиона.

Аналогичный по технике подход в фотомонтажах Зои Дейнека в сентябрьском номере журнала (№ 3, 1934). Фотопортаж Михаила Прехнера о Пятигорском селекционном рассаднике построен не только на серии снимков, но содержит и монтажные композиции. Так отечественный инкубатор показан разворотной фотографией (рис. 6). На переднем плане — изображение женской фигуры, закладывающей яйца. Часть вырезана из общей фотографии и находится за ее пределами — на нижнем поле навылет. А в материале «Знатные женщины нашей страны» части фотографии выходят не просто за определенный дизайнером номера абрис изображения. Фигуры доярок ложатся на другой снимок, выступающий фоном. Таким образом на развороте посредством монтажа создаются новые нарративы, расширяющие первоначальный замысел фотографа.

Другой пример преемственности дизайна: Зоя Дейнека при участии Николая Трошина сконструировала

номер, посвященный Второму Всесоюзному съезду колхозников-ударников (№ 5, 1935). Обширный фотографический материал был структурирован по ортогональной сетке. Разворот «Сталин с нами», с практически отсутствующим сопроводительным текстом, был заполнен небольшими по размеру фотографиями по схеме 4x7 для каждой полосы, разделенные узкими пробельными интервалами. Поверх этой матрицы — крупное фотомонтажное изображение вождя. Следующий разворот предоставлял информацию о выступлениях на съезде (рис. 7). Слева — фотография зала заседаний, снятая диагонально с верхнего ракурса, занимала всю полосу навылет. Правая полоса контрастировала свободным пространством, которое вертикальным разделителем обособлял группу снимков выступлений ораторов с трибуны. Эта колонка изображений членилась типографскими линейками, которые также управляли текстовым материалом: подписями и комментариями, выстроеннымными в ритмизированную вертикаль.

Для Зои Дейнека работа в «На стройке МТС и совхозов» началась практически с самого начала. Ею был оформлен сентябрьский и декабрьский номера «На стройке МТС и совхозов» 1934 г., с указанием консультанта — художника Эль Лисицкого. В дальнейшем Зое Дейнека поручалось оформление четырнадцать номеров журнала, вплоть до его закрытия. Ее опыт был востребован в других периодических изданиях. Так, она приглашалась в «СССР на стройке» как главный художник выпусков, например, о Советской Чувашии (№ 9, 1936) или посвященному совхозу «Кубань» (№ 12, 1940). Большую известность получила ее инфографика. Карты, схемы и диаграмма Дейнека проектировала для «СССР на стройке» с 1933 по 1941 г., сотрудничая в том числе с Лисицким и Телингатером, пересекаясь с ними в «На стройке МТС и совхозов».

В отличие от «старшего брата» сельский иллюстрированный журнал не мог похвастаться обилием

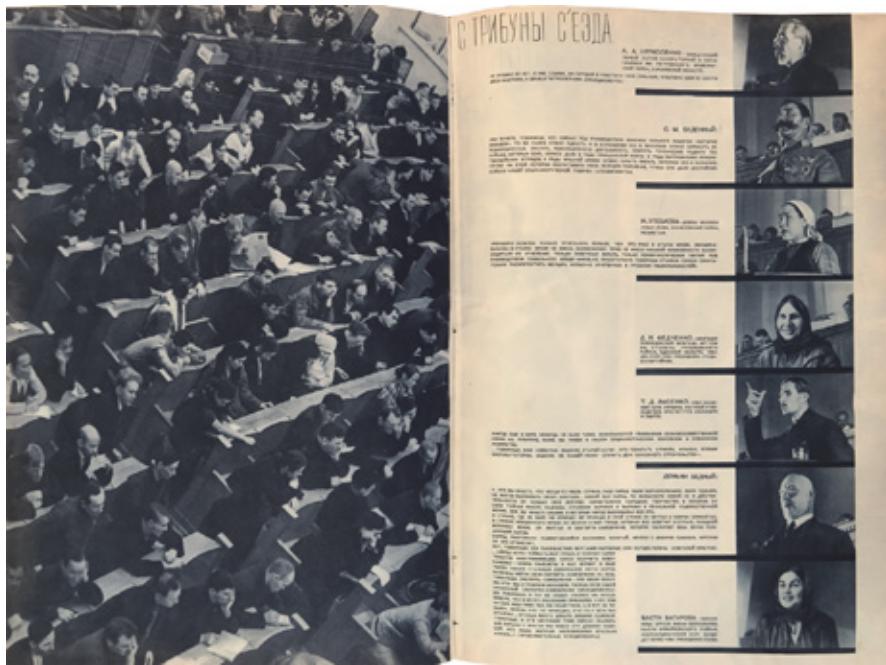


Рис. 7. Разворот журнала «На стройке МТС и совхозов», № 5, 1935. Художественное оформление — Зоя Дейнека, Николай Трошин

и разнообразием инфографики. Видимо этот метод убеждения фактам был определен как излишне сложный для восприятия аудиторией. Можно привести лишь пример сочетания линейного графика визуализации

данных о сборе чайного листа с фотоматериалом и фигурную диаграмму о выпуске черного байхового чая в специальном «чайном» выпуске (№ 9, 1935), оформленном Зоей Дейнекой.

Другой прием, ставший популярным в иллюстрированных журналах «Строим» и «СССР на стройке», использовался в сельском журнале. Это фигуративность фотоизображений и геометричность членения композиции полосы изданий. Характерный пример — дизайн выпуска «Пчелы и мед» (№ 3, 1936), где за геометрическую форму был принят гексагон — образ соты. Дейнека в одном случае заключила в нее фотографии Абрама Штеренберга, а в другом — рисунки Ивана Кузнецова. Таким образом в номере объединены фотографии, рисунки и геометрические формы, фотомонтаж, графические заставки и типографика.

Тенденция усиления декоративности стала явственной в последние годы издания «На стройке МТС и совхозов». Страницы журнала начинают наполняться графикой, орнаментальными линейками и рамками. Вместе с этим теряет свои позиции фотомонтаж как способ создания изобразительных композиций. Последний номер (№ 3, 1937), в котором было объявлено о прекращении выпуска журнала, был посвящен кустарным кружевным производствам Вологодской области. Мастера-куружевницы фактически специально сплели обложку с указанием названия, номера, года и места издания (рис. 8). Дизайнеру осталось лишь поместить кружево на черный контрастный фон. И во внутреннем блоке фотографии сопровождались плетенными узорами, наглядно показывая образцы продукции Едковской кружевной артели.

С кончиной Максима Горького сошла на нет издательская активность в области иллюстрированной прессы для села. Не прошло и года, как «На стройке



Рис. 8. Обложка журнала «На стройке МТС и совхозов» № 3, 1937. Художественное оформление — Зоя Дейнека

МТС и совхозов» был закрыт. Переформатирования в 1938 г. не избежал и фотожурнал индустриализации «Строим», завершив историю специализированных иллюстрированных периодических изданий. Впрочем, это уже было тенденцией по формированию серии универсальных изданий, выходивших с различной периодичностью: «Огонёк», «Иллюстрированная газета», «СССР на стройке», в которых фотография выступала основным средством визуализации.

Выводы

«На стройке МТС и совхозов» — журнал, который по замыслу Горького должен был стать специализированной площадкой демонстрации нового в деревне, приобщать сельского жителя к искусству и культуре. Фотография и фотомонтаж своей документальностью играли роль создателей визуального факта новой жизни. Привлечение известных фотографов обеспечило журналу качественный материал. А Эль Лисицкий залал хороший тон дизайну: свободным пространством, динамикой композиции, ритмами фотоизображений, фотомонтажными экспериментами.

Издание претендовало на статус «младшего брата» «СССР на стройке» в иллюстрированной прессе для сельских жителей. На это указывает схожесть художественных приемов и способов построения. Однако, тираж «На стройке МТС и совхозов» был слишком мал для действительно массового издания для села — всего 30 000 шт. К примеру, журнал «Крестьянка» имел в 1930 г. тираж более 100 000 экземпляров, а к 1937 г. его удалось повысить до 300 000. Это говорит об узкой нише читателей нового сельского «глянцевого» журнала. Опять, как и у «СССР на стройке», в фокусе оказался не рядовой рабочий или колхозник, а скорее представитель партийного или управленческого аппарата.

Оставаясь малоизвестным для искусствоведа, «На стройке МТС и совхозов» является примером советского графического дизайна середины 1930-х гг., направленного на отечественную аудиторию, когда

еще пропадают конструктивистские идеи и не окончательно затушеван импульс авангарда.

Список литературы:

1. Вольф Э. СССР на стройке: журнал и его читатель // СССР на стройке: Журнал нового типа. М.: Агей Томеш, 2006. С. 11–25.
2. Лаптев В. В. Фотомонтаж в контексте изменений дизайна иллюстрированного журнала «Смена» // Известия высших учебных заведений. Технология легкой промышленности. 2023. Т. 59. № 1. С. 123–130. DOI: 10.46418/0021-3489_2023_59_01_23
3. Лаптев В. В. Монтаж факта. Фото- и инфографика в иллюстрированном журнале «СССР на стройке» // Известия высших учебных заведений. Технология легкой промышленности. 2024. Т. 68. № 4. С. 95–102. DOI: 10.46418/0021-3489_2024_68_04_26
4. Пельт В. Д. М. Горький — журналист. (1928–1936). М.: Изд-во Моск. ун-та, 1968. 426 с.
5. Горький М. Реорганизация журнала «Наши достижения»: М. Горький о задачах журнала // Известия. 1929. 16 июня.
6. Максимова В. А. Журналы А. М. Горького // Очерки истории русской советской журналистики (1917–1932). М.: Наука, 1968. С. 171–206.
7. Горький М. О печати. М.: Госполитиздат, 1962. 367 с.
8. От редакции // На стройке МТС и совхозов. 1934. № 1. С. 2.
9. Полонский В. Русский революционный плакат. М.: Государственное издательство, 1925. 192 с.
10. Коммунистическая академия о плакате // Бригада художников. 1931. № 2–3. С. 4–5.
11. Беккер Н. Сельскохозяйственный плакат // За большевистский плакат: Задачи изоискусства в связи с решением ЦК ВКП(б) о плакатной литературе. М.; Л.: Огиз — Изогиз, 1932. С. 29–35.
12. Соколов И. Фотография как искусство // Фотограф. 1928. № 7–8. С. 195–204.
13. Боннелл В. Крестьянка в политическом искусстве // Советская социальная политика 1920–1930-х годов: идеология и повседневность / Под ред. П Романова и Е. Ярской-Смирновой. М.: ООО «Вариант», ЦСПГИ, 2007. С. 262–295.

V. V. Laptev

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

VISUAL COMMUNICATION DESIGN IN THE ART-ILLUSTRATED MAGAZINE «MTS AND STATE FARMS IN CONSTRUCTION»

The article examines the application of photography and photomontage in the design of the artistically illustrated magazine «On the construction site of MTS and state Farms», published in 1934–1937. The author considers the causes of the illustrated edition and the features of its visual communications. The article focuses on the artists of the magazine and their creative searches. This publication is an example of Soviet graphic design from the mid-1930s, aimed at a domestic audience, using photographic designs and photomontage.

Keywords: illustrated magazine, photomontage, avant-garde photography, visual communication, «MTS and state farms in construction».

References:

1. Vol'f Je. SSSR na strojke: zhurnal i ego chitatel' [USSR at the Construction Site: The Magazine and Its Readers] // *SSSR na strojke: Zhurnal novogo tipa* [USSR at the Construction Site: A New Type Magazine]. Moscow. Agej Tomesh, 2006. 11–25 pp. (in Rus.).
2. Laptev V. V. Fotomontazh v kontekste izmenenij dizajna illjustrirovannogo zhurnala «Smena» [Photomontage in the Context of Changes in the Design of the Illustrated Magazine «Smena»] // *Izvestija vysshih uchebnyh zavedenij. Tehnologija legkoj promyshlennosti* [News of Higher Educational Institutions. Technology of Light Industry]. 2023. Vol. 59. No. 1. 123–130 pp. DOI: 10.46418/0021-3489_2023_59_01_23 (in Rus.).
3. Laptev V. V. Montazh fakta. Foto- i infografika v illjustrirovannom zhurnale «SSSR na strojke» [Montage of Fact. Photo and Infographics in the Illustrated Magazine «USSR at the Construction Site»] // *Izvestija vysshih uchebnyh zavedenij. Tehnologija legkoj promyshlennosti* [News of Higher Educational Institutions. Technology of Light Industry]. 2024. Vol. 68. No. 4. 95–102 pp. DOI: 10.46418/0021-3489_2024_68_04_26 (in Rus.).
4. Pel't V. D. M. Gor'kij — zhurnalista. (1928–1936) [M. Gorky — journalist. (1928–1936)]. Moscow. Izd-vo Mosk. un-ta, 1968. 426 p. (in Rus.).
5. Gor'kij M. Reorganizacija zhurnala «Nashi dostizhenija»: M. Gor'kij o zadachah zhurnala [Reorganization of the magazine «Our achievements»: M. Gorky on the tasks of the magazine] // *Izvestija* [Izvestia]. 1929. 16 iyunja. (in Rus.).
6. Maksimova V. A. Zhurnaly A. M. Gor'kogo [Journals of A. M. Gorky] // *Ocherki istorii russkoj sovetskoj zhurnalistikи (1917–1932)* [Essays on the history of Russian Soviet journalism (1917–1932)]. Moscow. Nauka, 1968. 171–206 pp. (in Rus.).
7. Gor'kij M. O pechati [On the press]. Moscow. Gospolitizdat, 1962. 367 p. (in Rus.).
8. Ot redakcii [From the editors] // *Na strojke MTS i sovhozov* [At the construction site of MTS and state farms]. 1934. No. 1. P. 2. (in Rus.).
9. Polonskij V. *Russkij revolucionnyj plakat* [Russian revolutionary poster]. Moscow. Gosudarstvennoe izdatel'stvo, 1925. 192 p. (in Rus.).
10. Kommunisticheskaja akademija o placate [The Communist Academy on the poster] // *Brigada hudozhnikov* [Brigade of artists]. 1931. No. 2–3. 4–5 pp. (in Rus.).
11. Bekker N. Sel'skohozjajstvennyj plakat [Agricultural poster] // *Za bol'shevistskij plakat: Zadachi izoiskusstva v svjazi s resheniem CK VKPB(b) o plakatnoj literature* [For the Bolshevik poster: The tasks of fine art in connection with the decision of the Central Committee of the All-Union Communist Party of Bolsheviks (Bolsheviks) on poster literature]. Moscow. Leningrad. Ogiz — Izogiz, 1932. 29–35 pp. (in Rus.).
12. Sokolov I. Fotografija kak iskusstvo [Photography as art] // *Fotograf* [Photographer]. 1928. No. 7–8. 195–204 pp. (in Rus.).
13. Bonnell V. Krest'janka v politicheskem iskusstve [Peasant Woman in Political Art] // *Sovetskaja social'naja politika 1920–1930-h godov: ideologija i povsednevnost'* [Soviet Social Policy of the 1920s-1930s: Ideology and Everyday Life] / Pod red. P Romanova i E. Jarskoj-Smirnovoj. Moscow. OOO «Variant», CSPGI, 2007. 262–295 pp. (in Rus.).

УДК 72.04

DOI 10.46418/2079-8202_2025_1_3

Н. Г. ДружинкинаСанкт-Петербургский государственный университет промышленных технологий и дизайна
191186 РФ, Санкт-Петербург, Большая Морская, 18**АРТ-ОБЪЕКТ В КОНТЕКСТЕ КОНЦЕПТУАЛИЗМА**

© Н. Г. Дружинкина, 2025

В данной статье арт-объект рассматривается в контексте теории и практики современного концептуального искусства. Изучается опыт мировых художников в плане создания концептуальных арт-объектов и их репрезентации. Выясняются различия между коллажем, скульптурой, инсталляцией, перформансом и арт-объектом. Изучаются современные концептуальные подходы организации пространства с помощью арт-объектов.

Ключевые слова: арт-объект, концептуализм, коллаж, инсталляция, перформанс, дизайн, скульптура.

Арт-объект можно рассматривать как часть современного искусства в контексте концептуализма [1]. Достаточно установить связи арт-объекта с концептуарии-арт в творчестве известных художников-нонкомформистов Ильи Кабакова, Владимира Немухина, Дмитрия Пригова и др., которые раскрепостили художественное сознание современников, сделали возможным появление концептуальной вещи как знака, жеста-реакции на злободневные проблемы современности. Далее, тенденция была услышана и подхвачена последователями и воплощается в дизайне в том числе (комерческом, промышленном, художественном и т. д.) в разных проекциях по форме, стилю, содержанию, становясь важным, концептуальным явлением в искусстве.

Арт-объект — как концепт памяти эпохи существует, например, у Ильи Кабакова. Искусство сегодня — это акция, инсталляция, перформанс, когда непосредственное переживание вытесняет канон. Целью статьи является исследование концептуальных оснований арт-объектов на примере произведений современных художников. Это поможет решению ряда задач: выявлению типологии арт-объектов, выяснению концептуальных основ арт-объектов и их места в концептуальном искусстве, особенности концептуализации арт-объекта. Образцы визуального искусства, дизайна и архитектуры анализируются с помощью искусствоведческого, архитектуроисследовательского, аксиологического, историко-описательного методов исследования.

Как известно, материальные подборы (коллаж, ассамбляж, контррельефы, мерц, арт-объект) являются значительными достижениями в творчестве многих художников и дизайнеров (Пабло Пикассо, Владимир Татлин, Макс Швиттерс, Ричард Серра и др.). Характер современного искусства во многом стал определяться событием, инициированным художником и становящимся фактом искусства. Появление медийного пространства и новых технологий производства и передачи информации вывело современное искусство на новые рубежи. Произведением искусства может стать любой объект, как воплощенный в жесткой внешней форме арт-объекта из любого материала, так и дематериа-

лизованный вовсе, выраженный словесно или в действиях представления-перформанса концептуального искусства. Это может стать произведением искусства в случае признание художественными кругами. Идея в концептуальном арт-объекте считается первенствующей по отношению к подвижной форме, подверженной трансформации (например, в кинетическом искусстве, в перформансе, боди-арте и т. п.). Зритель становится соучастником художественного замысла художника в лэнд-арте, концептуализме, саморазрушающихся объектах и т. п. Арт-объект в контексте концептуализма становится идейным посланием художника. Арт-объект как предмет экспозиции выявляет концептуальную структуру выставочной тематики. Показывая промышленный агрегат, например, как арт-объект художник рассматривает его как самодостаточное произведение искусства, привлекая внимание к нему как к проблеме искусства. Интерпретация арт-объекта, лишенного содержания, ставит вопросы восприятия и вовлечения зрителей в процесс создания художественных произведений и их демонстрации в выставочном пространстве (например, в залах ГТГ на Крымском валу). В концептуальном арт-объекте: 1) Идея первична, 2) возобладает проектное отношение к творчеству, сближающееся с проблемами социологического, психологического, политического и др. научного исследования, 3) присутствует неограниченный выбор материальных средств выразительности для воплощения своей идеи, 4) замечено доминирование социальной значимости концептуального арт-объекта, 5) существует задействованность, зависимость от фотографии, от СМИ, 6) обнаруживается связь со стилями искусств (прежде всего, поп-артом, кинетическим искусством), философскими течениями (например, Башляр, Фуко, Бодрийяр и др.), обусловленность техническими и технологическими достижениями.

Безусловно, концептуальное искусство проекта (с ее социологической составляющей) в форме документации становится популярным. (Например, американский художник Вик Мунис жил с бездомными и работал с ними на свалке и сделал инсталляции из мусора, которые потом не просто были выставлены



Ил. 1. Аньес Варда. Инсталляция «Ноар Мутье» в секции «Станция утопия» Ханса Ульриха Олбрайта на Венецианской биеннале, 2003

в галереях и по которым сняли документальный фильм «Свалка» (2010), но изменили жизнь обитателей свалки, помогли людям социализироваться, поменять свой статус. Искусство выполняло здесь преобразующую эстетическую и социальную функцию.

Французский режиссер Аньес Варда сама стала боди- арт-объектом в костюме «Картофелины» в секции «Станция утопия» Ханса Ульриха Олбрайта на Венецианской биеннале 2003 г. (ил. 1). Она дополнила свою инсталляцию фотографиями проросшей картофелины, затем, — высущенной ею картофелины, похожей на человеческое сердце, где снова появились ростки. На полу лежало семьдесят килограммов клубней картошки, в центре — картофель в виде сердца с ростками, напротив — корни и ростки. Это дополнялось видео-роликами, которые напомнили алтарные складни-триптихи XV—XVII вв. Центральное видео сидящей за столом семьи, где мать чистит картошку она дополнила сценами за кадром в створках триптиха «Ноап Мутье». Эту работу Варды купили в центры современного искусства. Она сняла фильмы «Варда глазами Аньес», «Побережья Аньес»/«The Beaches of Agnes» (2008–2010), где изложила свое понимание концептуального искусства и особенности его создания. Варда в фильме «Деревни. Лица» (2017 г., См.: https://yandex.ru/video/preview/5292706870308679859?text=лица%2C%20деревни%20фильм%202017&path=yandex_search&parent-requestid=1676205350883582-10008233503973590871-vla1-2969-vla-17-balancer-8080-BAL-4075&from_type=vast) исследует социальную жизнь современной Франции, путешествуя по провинциям снимает портреты и общается с крестьянами, рабочими разных профессий. Каждый раз она находит интересный подход к объекту и осуществляет переходы от одного случая к другому, благодаря концептуальному подходу своего помощника — фотографа.

Концепт-фильм не имеет конца как и сама жизнь и множественность наших встреч и историй. Этот подход продолжает « Вопрос вкусов с Грейсоном Перри » — это документальный (сериал 2012 г. Режиссер Нил Кромби). Один из ведущих современных художников Великобритании, лауреат премии Тернера Грейсон Перри проводит свое антропологическое исследование. Он погружается в жизнь трех социальных классов Британии и пытается понять их вкусы. По итогам своего исследования он создает серию gobelenov, воплощающих вкусы британцев. 1. «Вкусы рабочего класса» 2. «Вкусы среднего класса» 3. «Вкусы аристократии».

Так, английский художник актуализировал наследие В. Хогарта в своем проекте, посвященном современным классам и сословиям Англии и их повседневной жизни. Он изучил вкусы британской нации через фотофиксацию обстановки их домов, обзор вещей и привычек. В этом фильме Перри погружается в жизнь трех социальных классов Британии и пытается понять их вкусы через визуализацию своих изображений, эскизов, фото в gobelenах. Он помогает людям увидеть себя и понять самих себя. Изначально была смелая, амбициозная концепция, выполнение которой

привело к ряду открытий в науке и в искусстве (См.: <https://yandex.ru/video/preview/1370910147809586414>).

Важное значение приобретает фиксация фотографическими средствами основных этапов реализации положений концепции. При этом важно учитывать итоги концептуализма в фотографии, например, Аннет Лемье, снимки которой чаще всего посвящены социальной проблематике посредством деконструктивизма. Причем, можно использовать как исторические или заимствованные снимки, так и собственные (например, как это делает английский художник Дэвид Хокни). Концептуальный арт-объект как и концептуальная фотография исследуют прежде всего сами себя и работают в диалоге с историей искусства и с историей фотографии. Предметом искусства здесь является рефлексия, желание разобраться в природе интерпретации искусств и наук, решая и исследуя близкие современному искусству вопросы: повседневность, человек и общество, изменение окружающей среды, миграцию, глобализацию, медиа, общество, работая в диалоге с современными философией, религией, наукой, психологией, социологией, политикой.

Стул как арт-объект соседствует с фотографией в работе Д. Кошути. Хотя это не фотография в чистом виде, а фотодокументация концептуального произведений Джосефа Кожута «Три стула» (ил. 2). Джосеф исследует природу искусства, предлагая нам разобраться, что же мы имеем в виду, произнося слово «стул», и что больше «стул» из трех представленных: настоящий стул, определение стула из словаря и фотография стула. Художник предлагает задуматься, что же вы видите перед собой, и как работает произведение искусства, будучи считанным зрителем. Таким образом, и с арт-объектом можно работать как с медиа в фотографии и в киноискусстве. Арт-объект становится документом, медиа. Главным становится заостренное проективное концептуальное мышление автора, выражавшееся в форме коллажа, ассамбляжа, скульптуры, инсталляции, перформанса.

Концептуальный арт-объект обращается к интеллектуальному осмыслению увиденного, прочитанного, пережитого и т. д. через материальный подбор. Траекторию движения по выбранному пути задал коллаж как вид искусства.

Концептуальное искусство известно своими произведениями от Р. Магритта («Не трубка») (ил. 3) до А. Пригова, А. Монастырского, И. Кабакова, Э. Горюховским, группы «Медицинская герменевтика» и др. Концептуальное искусство — это интеллектуальное творчество с элементами абсурда, бессмыслицы, анализирующее само понятие искусства на стыке изобразительного искусства и литературы. Так, Виктор Пивоваров разрушает пространство классической картины, включая логику фантазий, социологическую, психологическую, экзистенциальную интерпретацию (например, «Мария Максимовна, у вас чайник кипит»); фотографист Эрик Булатов вводит текст и элементы плаката в картину («Дорога»), Илья Кабаков переместил изображение на периферию картины, поглотив изображение пространством («Чья это муха?»). Худож-



Ил. 2. Джосеф Кошут (Josef Kosuth). «Три стула»



Ил. 3. Рене Магрит. «Это не трубка»



Ил. 4. И. Кабаков. «Действительно ли шлагбаум мешает мухе перелететь к деревьям, где шумит зеленая листва?»



Ил. 5. И. Кабаков. Плита

ники изобретают свои приемы. Произведение — это указание на контекст как на свою часть. Например, у Кабакова множественность контекстов — это указание на пластины воспоминаний коммунальной жизни (плита, фразы, голоса, пустота, арт-объекты), взаимо обратимость слова и предмета («Действительно ли шлагбаум мешает мухе перелететь к деревьям, где шумит зеленая листва?») (ил. 4, 5). Кабаков продолжает поп-артистское присвоение продуктов массового производства в своих инсталляциях (ил. 6). Концептуализм обязательно имеет или преподносит философский контекст (см: Дружинкина Наталья передача 15 «Концептуализм в искусстве» из серии: «Из истории искусства XX в.: художники». видео-лекции <https://www.youtube.com/watch?v=hKn6DJstSs>).

Художники работают и в технике ассамбляжа. В итоге получается художественный объект, рельефный или трехмерно-скulptурный, составленный из ре-



Ил. 6. Илья Кабаков. Упавшая люстра

альных предметов и их фрагментов. Одна из самых распространенных техник XX в., она, являясь частным случаем коллажного метода, способна передать онтологию современности.

В 1950–1960-е традиция ассамбляжа по-новому преломилась в творчестве Тома Вессельмана, Роберта Раушенберга и других западных художников. В Советском Союзе это произошло в творчестве Бориса Турацкого, Леонида Сокова, Владимира Немухина, Вадима Воинова [2]. Ассамбляж объединяет в себе свойства живописи и скульптуры. Используемые материалы могут быть, как природного происхождения, так и искусственного (разные пластики). На одной плоскости соединяются как найденные реди-мэйды, так и специально сконструированные объекты.

Майкл Делучи из Нью-Йорка создает произведения из будничных объектов. Делучи работает с привычными предметами массового потребления и городской жизни, создавая из них абстрактные скульптуры, уверенно сочетая в них реди-мэйд и минимализм (ил. 7).

Энтони Крэгг родом из Ливерпуля работает в разных стилях: то это ассамбляжи из грубых досок и чемоданов, то будто расплавившиеся бюсты из пластмассы реально существующих людей (ил. 8).

В свою очередь художественная практика американского скульптора и композитора Де Мария Уолтер связана с флюксусом, минимализмом (один из самых ранних представителей движения, образцы которого создавал около 1960), концептуальным искусством и лэнд-артом. Он реализовал лэнд-арт проекты в пустыне на юго-западе США, с намерением создать ситуации, когда ландшафт и природа, свет и погода становятся интенсивным физическим и психическим опытом (ил. 9).



Ил. 7. Майкл Делучи. Арт-объект



Ил. 8. Энтони Крэгг. Арт-объект



Ил. 9. Де Мария Уолтер. Ленд-арт



Ил. 10. Маурицио Каттелан. Пять мертвых лошадей



Ил. 11. Маурицио Каттелан. La Nona ora, 1999 (Папа римский, упавший от удара метеорита)

Маурицио Каттелан — современный итальянский художник, живёт в Нью-Йорке, работает в основном в жанре инсталляции. Его творчество носит провокационный характер. В качестве примера тому можно привести новую работу от этого мастера — пять мертвых лошадей, тела которых торчат из стены художественной галереи в швейцарском городе Базель (ил. 10). Он также прославился своей работой La Nona ora, 1999 (скульптура изображает Папу римского, упавшего от удара метеорита) (ил. 11).

Данную тенденцию продолжают и другие скульпторы (например, Ян Фабр, экспонировавшийся в ГЭ в Санкт-Петербурге в 2016 г.)

Современные российские дизайнеры находятся в данном тренде. И выставки подтверждают это. Неожиданные ракурсы и темы, оригинальные сочетания форм и предметов, рождающие всевозможные ассоциации дополняются разными подборами материалов, фактур и текстур. Инженерная мысль в серии объектов концептуализирована и подана как исторический материал к прочтению темы. Рожденный на производстве винт (ил. 12, 13), реактивный двигатель (ил. 14) и т. п. подается как арт-объект, формы которого обладают эстетической ценностью. Такие предметы способны становиться символами достижений своего времени, воплощенного в них человеческого гения, потенциала творческой активности народа, экономики страны.

Человеческая рука как инструмент для работы, кисть руки как совершенное творение природы, в рабочих перчатках — орудие труда со стороны ладони и с внешней стороны с подсветкой замечательно читается в ассамбляже Антона Чумака «Dictum-fuctum» Сказано-сделано 2013 (ил. 15).

Концептуальный арт-объект — это вещь, показанная в музее и способная будить особые эмоции и воспоминания, вещь, данная в контексте либо исторической памяти, либо острозвучающей темы. Арт-объекты могут быть созданы и из переделанных других вещей быта (ил. 17).

Идея средств связи Н. Г. Дружинкиной — в утверждении совершенства технологий средств связи, когда дизайн мобильных телефонов становится эстетически привлекательным с каждой новой покупкой. Собственные мобильные телефоны становятся памятными покупками разных этапов жизни, становятся реликвией и как модели дизайна, и как средства связи, коммуникации между людьми, паутинами вибраций человеческих голосов. Внешний вид и внутреннее устройство средств связи становится арт-объектом для исследования, свидетельствуют о вкусах и предпочтениях современности, автора, становясь в композиционном сочетании форм и объемов на плоскости зарядных устройств мобильных телефонов, проводов, сим-карты на перчатке, батареек и других аксессуаров выразительным ассамбляжем, помещенным в выставочное пространство — произведением искусства. Такова концептуальная задача, сверхзадача арт-объекта — рождать новые смыслы, ассоциации в новых неожиданных сочетаниях предметов. В итоге формируется образ времени информационной эпохи,



Ил. 12. Серия профилей винтов на подставке. Начало 1960-х гг. Выставка в ГТГ (Крымский вал, 2014 г., фото автора)



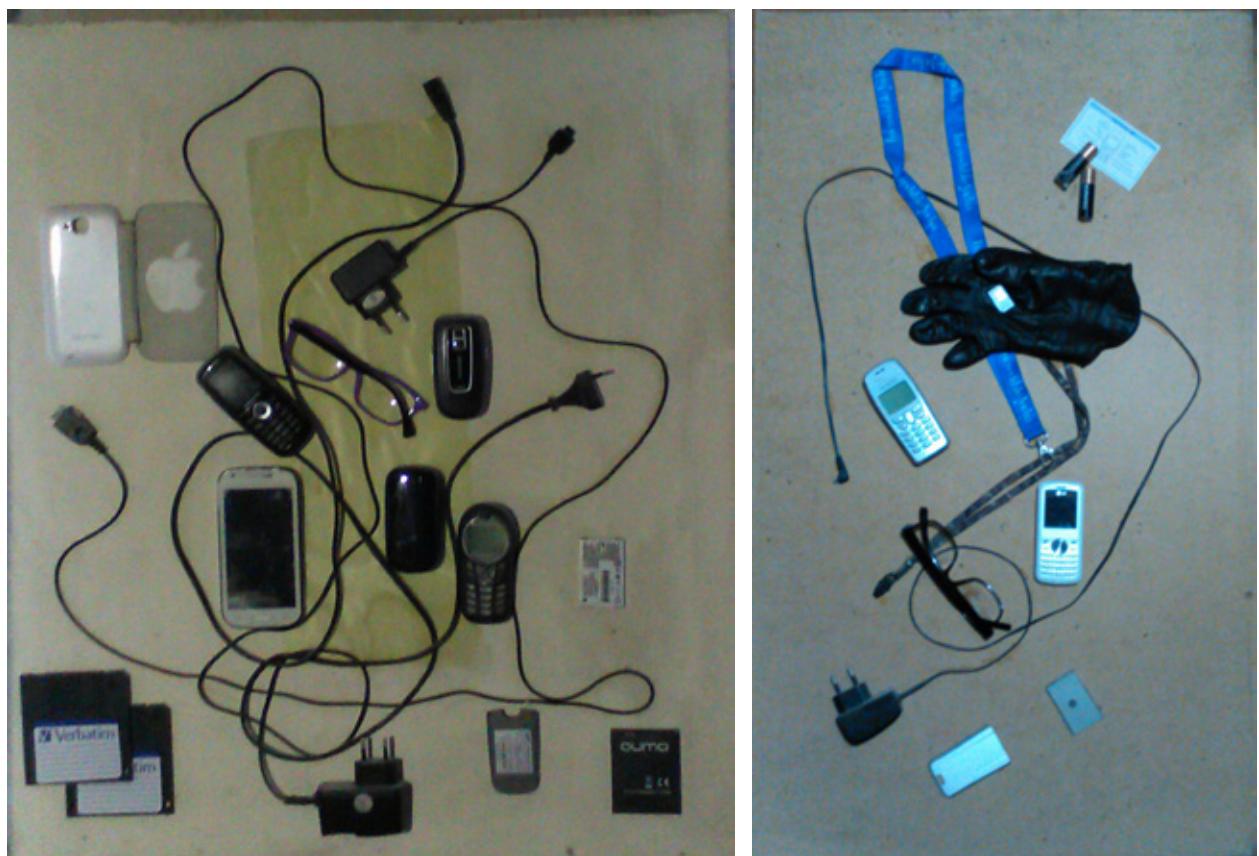
Ил. 13. Профиль винта на подставке. Начало 1960-х гг. Выставка в ГТГ (Крымский вал, 2014 г., фото автора)



Ил. 14. Модель реактивного двигателя РД-119. 1970-е гг. Стекло, пластик, дерево. Музей центрального авто-гидродинамического института. Выставка в ГТГ (Крымский вал, 2014 г., фото автора)



Ил. 15. Антон Чумак «Dictum-fuctum» Сказано-сделано 2013 (Крымский вал, 2014 г., фото автора)



Ил. 16. Н. Г. Дружинкина Средства связи. Диptyх. ассамбляж 2016



Ил. 17. Юрий Исаакович Экспозиция арт-объектов (Фестун и лукошко из мяча 1994 г.) на выставке в ГТГ (Крымский вал, 2014 г., фото автора)



Ил. 18. Николай Полисский Для скульптуры 2013 г. выставка в ГТГ (Крымский вал, 2014 г., фото автора)



Ил. 19. Наталия Арендт Аэропланы 2006 выставка в ГТГ (Крымский вал, 2014 г., фото автора)

современности в рамках индивидуального опыта отдельного человека, в этом его универсальность и уникальность одновременно (ил. 16). Здесь можно включать телефон и пускать текст концептуальной переписки — новые композиционные возможности, зафиксированные посредством искусства и новых технологий.

Сама мысль, идея, концепция словно спрятана в оковы форм и материала арт-объекта и требует высвобождения, расконсервации. В индивидуальном расшифровании, прочтении, интерпретации арт-объекта и заключена его концепция, рождающая в сознании многочисленные образы. Для Николая Полисского — это всегда дерево, в куске которого он видит будущую



Ил. 20. Александр Певзнер Настоящее совершенное Prezent Perfect 2009



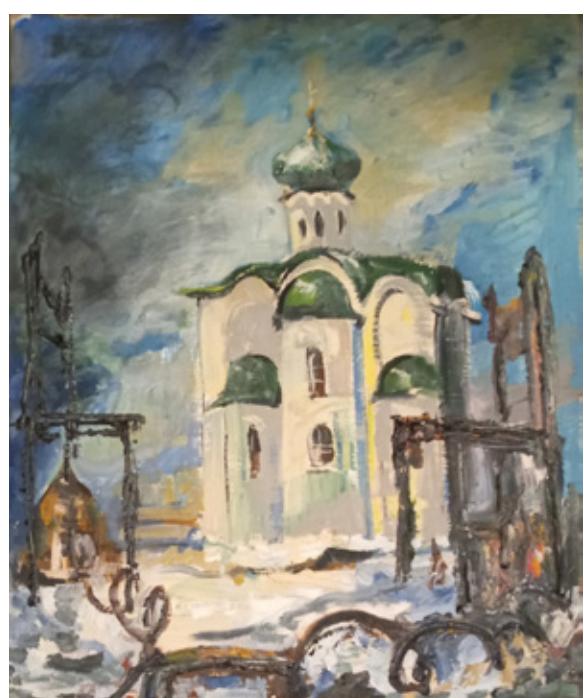
Ил. 21. Арт-объект выставка в ГТГ (Крымский вал, 2014 г., фото автора)



Ил. 22. Наталья Дружинкина Гжельский сервис. Ассамбляж керамика, оргалит. грунт. 2007

скульптуру (ил. 18). Скрепленная металлическими стержнями конструкция представляет собой концептуальный арт-объект. Наше воображение способно в подвешенных кусках древесины в их профилях распознать аэропланы, услышать гул летящих объектов, вспомнить отечественное самолетостроение 1930-х гг. (ил. 19).

И посаженные в цветочные горшки скульптурные бюсты и статуэтки, и раскрашенные гжельскими орнаментами строительные инструменты (ключи, молоток и др.) становятся арт-объектами в музейном пространстве ГТГ (ил. 20, 21), демонстрируя силу традиций, непреходящую ценность народного искусства и его ассоциативность. Разбитые осколки гжельской керамики собираются в новый сервис, узнаваемый за счет своей неповторимой орнаментики (ил. 22),



Ил. 23. Дружинкина Наталья Эскиз арт-объекта стула -пространства релаксации паломников



Ил. 24. Вайн Вин Мороженое Арт-объект



Ил. 25. Арт-объекты в г. Шольдау (Германия) по мотивам сказок бр. Гримм 2015 г. фото автора



Ил. 26. Арт-объекты в г. Шольдау (Германия) 2015 г. фото автора



Ил. 27. Арт-объекты в г. Шольдау (Германия) 2015 г. фото автора

а стулья могут быть выше самих храмов, формируя рекреационные зоны для паломников (ил. 23).

Современные концепции арт-объектов развиваются на основе имеющегося художественного опыта и практики всех мастеров дизайна.

Например, Вайн Вин, фотограф из Амстердама, снимает созданные своими руками арт-объекты, в которых часто фигурируют цветы, косметика, еда и товары потребления (ил. 24). Она обозначила для себя тему исследования как бесполезность многих вещей в повседневной жизни, подавая свои арт-объекты в несколько смешном и нелепом виде. Её работы — это демонстрация тех продуктов и вещей, которые символизируют ценности современного общества, и забавляют совершенной абсурдностью их сочетаний.

Арт-объекты выходят на улицы городов, закрепляя визуальные образы, родственные данному месту. Например, арт-объекты в г. Шольдау (Германия) по мотивам сказок бр. Гримм и др. (ил. 25, 26, 27).

Таким образом, современные художники неустанно экспериментируют с материальными подборами в арт-объектах, используя в том числе и различные факты в контексте концептуализма, меняя концепции арт-объектов в перформативном ключе, расширяя арсенал авторских подходов и инструментов подачи актуального теоретического и практического материала. Арт-объект унаследовал от концептуализма философско-интеллектуальную интерпретацию идеальной предначертанности проектной деятельности [3]. Однако приоритетом в арт-объекте становятся и материальные ресурсы его изготовления, эстетизированные в рамках

концепции. Поэтому арт-объекты могут стать частью концептуального искусства, а могут быть самостоятельны, являясь образцом дизайна, преобразовывая и декорируя пространства интерьера и экстерьера т. е. концептуальная функция может быть ослаблена в пользу эстетической или, наоборот, сознательно преувеличена, заострена. Арт-объект — продукт воли дизайнера, художественного вкуса, торжества техники, образца стиля. Показ арт-объекта делает саму выставку произведением искусства. Исследуя интерпретации концепций арт-объектов в выставочных пространствах необходимо фиксировать происходящие изменения между зрителем и художником, взаимосвязи трансформации современного искусства и роли новых медиийных технологий.

Список литературы:

1. Бобринская Е. Концептуализм: Альбом. М.: Галарт, 1994. 216 с.
2. Дружинкина Н. Г. Новые ритмы времени и геометрическая абстракция 1990-х г. // Трансформация старого и поиски нового в культуре и искусстве 90-х гг. XX в. МИСП XX–XXI в. Материалы научной конференции. СПб., 2020. С. 75–82.
3. Дружинкина Н. Г. Передача 15 «Концептуализм в искусстве» из серии: «Из истории искусства XX в.: художники». Видео-лекции. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=hKn6DJstSs> (дата обращения: 20.01.2025).

N. G. Druzhinkina

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

AN ART OBJECT IN THE CONTEXT OF CONCEPTUALISM

In this article, the art object is considered in the context of the theory and practice of modern conceptual art. The experience of world artists in terms of creating conceptual art objects and their representation is studied. The differences between collage, sculpture, installation, performance and art object are being clarified. Modern conceptual approaches to the organization of space with the help of art objects are studied.

Keywords: art object, conceptualism, collage, installation, performance, design, sculpture.

References:

1. Bobrinskaja E. *Konceptualizm: Al'bom* [Conceptualism: Album]. Moscow. Galart, 1994. 216 p. (in Rus.).
2. Druzhinkina N. G. Novye ritmy vremeni i geometricheskaja abstrakcija 1990-h g. [New rhythms of time and geometric abstraction of the 1990s] // *Transformacija starogo i poiski novogo v kul'ture i iskusstve 90-h gg. XX v. MISP XX–XXI v. Materialy nauchnoj konferencii* [Transformation of the old and the search for the new in culture and art of the 90s of the 20th century /MISP 20–21 century. Materials of the scientific conference]. St. Petersburg. 2020. 75–82 pp. (in Rus.).
3. Druzhinkina N. G. Peredacha 15 «Konceptualizm v iskusstve» iz serii: «Iz istorii iskusstva XX v.: hudozhniki». Video-lekcii [Transfer 15 «Conceptualism in art» from the series: «From the history of art of the 20th century: artists». Video lectures]. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=hKn6DJstSs> (date accessed: 20.01.2025).

УДК-726.54

DOI 10.46418/2079-8202_2025_1_4

Г. А. Гущина, И. А. НевероваСанкт-Петербургский государственный университет промышленных технологий и дизайна
191186 РФ, Санкт-Петербург, Большая Морская, 18**НЕОВИЗАНТИЙСКИЕ МОТИВЫ В ХРАМОВОЙ АРХИТЕКТУРЕ Н. Н. НИКОНОВА**

© Г. А. Гущина, И. А. Неверова, 2025

В статье проводится анализ нескольких храмовых сооружений архитектора Н. Н. Никонова, в решении которых можно увидеть обращение к архитектуре Византийской империи. Стоит отметить, что в данных постройках автор в прямую не цитирует прототипы, а напротив совмещает с некоторыми мотивами неорусского направления. В основном Никоновым византийский стиль используется в архитектурных решениях соборов для монастырских подворий, предположительно, что это являлось предпочтением заказчика.

Ключевые слова: Н. Н. Никонов, храмовая архитектура, неовизантийский стиль, псевдовизантийский стиль, неорусский стиль, особенности, приемы, мотив.

В современном мире все больше уделяется внимание восстановлению памятников церковной архитектуры, ведь с течением времени, преимущественно в советский период в связи с антирелигиозной компанией, большинство храмовых построек были снесены, и тем самым была утрачена связь с культурным наследием прошлого. Неовизантийский стиль представляет собой одно из первых направлений, сложившееся в период историзма, преимущественно применяемое в храмовом строительстве. В начале XIX в. византийские мотивы стали использоваться в образах церквей, но благодаря Константину Андреевичу Тону он стал одним из «заказных» стилей при постройке храмов. Своего расцвета неовизантийский стиль достигает в конце XIX — начале XX вв. и активное обращение можно увидеть в творении таких архитекторов как Д. И. Гримм, В. А. Косяков, Г. Г. Гаранин, А. Н. Померанцев, а также проявляется в творчестве епархиального архитектора Н. Н. Никонова.

Целью данного исследования является выявление характерных особенностей храмовых построек одного из известных архитекторов Санкт-Петербурга Николая Никитича Никонова сооруженных в неовизантийской стилистике.

Задачи исследования:

1. Рассмотреть историю происхождения неовизантийского стиля в контексте развития периода историзма.

2. Определить основные приемы архитектора при строительстве соборов в неовизантийском стиле.

3. Проследить эволюцию храмовых построек Н. Н. Никонова сооруженных в новом византийском стиле.

Проблемы формирования неовизантийского стиля в архитектуре второй половины XIX — начала XX вв. рассматриваются во многих трудах таких исследователей как: Е. И. Кириченко, Е. И. Кишникова, В. Г. Лисовский, Ю. Р. Савельев и др. Стоит отметить, что Е. И. Кириченко в статье «Романтизм и историзм в русской архитектуре XIX в. (К вопросу о двух фазах

развития эклектики)» характеризует термин «эклектика» как период, который разделяет на два этапа — «романтический» и «историзм», а в другой работе «Русская архитектура 1830–1910-х гг.» автором указывается, что именно в 1860-х годах «византийский» стиль становится самостоятельным. Е. И. Кишниковой рассматривается византийский стиль на примере памятников Южного региона середины XIX — начала XX вв. Е. А. Борисовой подчеркивается особая роль князя Г. Г. Гагарина при становлении византийского стиля, а Ю. Р. Савельевым прослеживается история от зарождения направления до его упадка.

Также посвящено множество отдельных монографий архитекторам данного периода, к примеру: Т. И. Николаева «Виктор Шретер», В. И. Исаченко «Творчество братьев Косяковых», Ю. Р. Савельев «Николай Султанов». Также одна из многих статей В. Г. Лисовского 1983 г. была посвящена творческой биографии Н. Н. Никонова. Однако, в научно-исследовательской литературе на сегодняшний день отсутствует комплексное исследование, посвященное храмовому строительству Николая Никонова.

В большинстве храмовых построек епархиально-го архитектора Санкт-Петербурга Николая Никитича Никонова отмечается влияние ярославской и московской архитектуры XVII в., но в период 1880–1900-х гг. в некоторых постройках можно отметить влияние византийских архитектурных памятников.

«Неовизантийский» или же «псевдовизантийский стиль» получил свое распространение в контексте становления направления эклектика в русской архитектуре во второй половине XIX-начала XX вв., потому что именно в этот период распространяются знания о зодчестве Византии. «Византийский стиль» первый пришел на смену сдержанному классицизму и именно поэтому в нем смешались не только исторические образцы Византии, древнерусские мотивы, но и также некоторые черты классицизма. Лидером нового византийского стиля был К. А. Тон, который один из первых в своих сооружениях эклектично сочетал византийские

элементы архитектуры с формами средневековой русской архитектуры.

Стоит отметить, что первоначально зачатки византийских приемов в архитектуре можно увидеть на примере двух работ В. П. Стасова — Десятинная церковь в Киеве и Александро-Невская церковь в Потсдаме [1, с. 469]. Именно в начале XIX в. главным заказчиком строительства новых храмов становится государство и новый стиль становится — придворным [2, с. 16]. Так, благодаря государственному заказу, В. П. Стасов при строительстве Александро-Невской церкви в Потсдаме использует совершенно новые элементы характерные для средневековой русской архитектуры так как в основе самого храма лежит кубический объем, увенчанный пятиглавыми шлемовидными куполами. Также в декоре самого фасада можно увидеть профилированные лопатки, лепной орнаментальный тянутый декор, который отсылает к владимиро-суздальской архитектуре.

Но именно к 1850-м гг. византийский стиль становится одним из основных при строительстве православной храмовой архитектуры. Решающим фактором при становлении «нового стиля» сыграло становление новой школы при Академии художеств во главе с князем Г. Г. Гагариным при покровительстве императрицы Марии Александровны.

Григорий Григорьевич Гагарин является важной личностью в контексте становления и развития неовизантийского стиля. В первую очередь, князь Гагарин являлся не только художником, архитектором и вице-президентом Императорской Академии художеств (1854 г.), но и одним из главных исследователей византийской культуры. В 1834 г. он был назначен на должность в русском посольстве в Константинополе, и именно в это период им создается большое количество зарисовок основных памятников Византии, которые были опубликованы посмертно в 1887 г. в издание «Сборник византийских и древнерусских орнаментов, собранных и рисованных князем Гр. Гр. Гагариным». Также им были созданы теоретические труды, которые легли в основу нового направления в храмовом строительстве такие как: «Краткая хронологическая таблица в пособие к истории византийского искусства», «Строителям русских церквей» и «Происхождение пятиглавых церквей». Основной идеей князя было возрождение русского искусства через возрождение храмового строительства. В «Строителям русских церквей» Гагарин говорит о том, что «...в начале XIX века римский классицизм, понятый самым неэстетичным образом, захватил и вытеснил все предшествующие влияния... стали заменять национальные, прочувствованные творения, фальшивым подражанием западу.» [3, с. 10].

Неовизантийский стиль в своей основе опирался на памятники средневековой византийской архитектуры, а также на архитектуру стран, которые испытали влияние Византийского государства такие как Грузия, Сербия и Армения. Так как после крещения именно Русь в большей степени стала преемницей традиций Византийской империи, можно увидеть в архитектуре первой половины XIX в. отсылки к памятникам до-петровских времен.

В храмовом строительстве XIX в. появился ряд определенных архитектурных элементов, которые были взяты с оригинальных византийских образцов: доминирующий центральный купол, плавные линии арок на барабанах, а также чередование двух цветов открытой кирпичной кладки, которые в основном образовывали собой узор «в полоску» имитируя плинфу.

Одним из первых творений Н. Н. Никонова спроектированном в «новом стиле» была церковь святителя Николая Чудотворца, расположенная в деревне Котлы Ямбургского уезда Петроградской губернии (ныне Кингисеппский район Ленинградской области). Первоначально церковь упоминается в 1500 г., после она неоднократно перестраивалась и на месте современной каменной постройки находился деревянный храм, который упоминается еще в середине XVIII в., но со временем он пришел в негодность и в 1870 г. было принято решение о возведении нового каменного храма. Этому свидетельствует прошение крестьян, поданное в Духовную консисторию, и проект нового храма был утвержден только в 1882 г. На чертежах была представлена небольшая однокупольная церковь с колокольней в неорусском стиле (ил. 1). Нехарактерным для большинства храмовых построек Никонова



Ил. 1. Чертеж церкви св. Николая Чудотворца. Н. Н. Никонов. 1882 г. Источник: Н. В. Мурашова, Л. П. Мыслина «Дворянские усадьбы Санкт-Петербургской губернии. Кингисеппский район». Информационный центр «Выбор», г. Санкт-Петербург, 2003



Ил. 2. Современный вид церкви св. Николая Чудотворца, фото 2014 г. Источник: <https://palborum.livejournal.com>



Ил. 3. Биарриц — Русская церковь, 1897–1902 гг., Франция, Источник: <https://pastvu.com>

был шестигранный купол, так как в основном архитектором для православных построек принималось решение в виде пяти куполов. Это первая постройка автора, в которой можно увидеть отсылки к архитектуре Византийской империи. Также в проекте просматривается характерная для неовизантийского направления кирпичная кладка «в полоску» или же «византийская». Строительство было окончено в 1888 г. и реализованный образ разнился с проектом. В большинстве источников указывается, что византийские черты были привнесены в облик храма архитектором И. И. Булановым при капитальном ремонте храма в 1910 г., но в клировой ведомости Котловской Никольской церкви 1916 г. указывается «... в 1910-м году был произведен капитальный внутри ремонт с разрешения Петроградской Духовной Консистории...» [4]. В следствии этого, можно полагать, что авторство данного храма принадлежит именно Никонову. В завершенном образе храма можно увидеть ряд декоративной аркады с фестончатым завершением на световом барабане купола, а также стоит отметить, что автор отказался от «византийской» кладки, предположительно для удешевления проекта, отдав предпочтение открытой кирпичной кладке (ил. 2). Вместе с тем, фасады со-

оруженной церкви в отличии от проектных решений богато украшены неорусским декором: бегунец, побрецик, аркатура, бровки, машикули.

Следующей была церковь Покрова Пресвятой Богородицы и Александра Невского в городе Биарриц во Франции. Небольшой прибрежный город приобрел свою популярность благодаря императрице Евгении, по указу которой в начале 1850-х гг. был построен богато декорированный дворец и с этого времени Биарриц превращается в престижный курорт. Многочисленные персоны русской аристократии начали приезжать сюда на длительный отдых, и в 1870-х гг. было принято решение о создание русской церкви. В 1879 г. был образован комитет по сбору средств на строительство храма во главе с принцем Н. П. Ольденбургским и князем М. С. Волконским, а уже в 1886 г. было подано прошение об устройстве церкви, которое было подписано известными представителями русской аристократии такими как: князь Г. Г. Гагарин, бывший министр юстиции В. Д. Набоков, светлейшая княгиня Юревская (морганатическая супруга Александра II). И уже к 1890 г. были собраны необходимые средства и 1 октября во праздник Покрова Пресвятой Богородицы был заложен первый камень новой русской



Ил. 4. Биарриц: Русская церковь и вилла Лабат, 1903–1908 гг., Франция, Источник: <https://pastvu.com>

православной церкви [5, с. 293]. Первоначально проект церкви был создан французским архитектором из Биаррица Тинэ, но он не был принят Священным Синодом и тогда к работе был привлечен Никонов, который переработал задумку французского архитектора. Доминантой собора является массивный купол, который покоится на световом барабане, прорезанном рядом аркад (ил. 3). На сегодняшний день купол покрыт оцинкованным железом, ребра вызолочены, фасады оштукатурены песчаным цветом, но сохранилась раскрашенная открытка, благодаря которой можно увидеть исторический облик храма. Стоит отметить, что в данном храме основной придел, посвященный Покрова Пресвятой Богородицы расположен на втором этаже храма, а на первом ранее находился придел, посвященный святому Александру Невскому. Это было отражено в цветовом решении фасада, второй этаж, был выделен штукатуркой светло кирпичного цвета, а цокольный этаж облицован песчаником. Также на первом этаже храма располагалась квартира настоятеля и квартиры для путешественников, которые в них останавливались и приносили основной доход приходу.

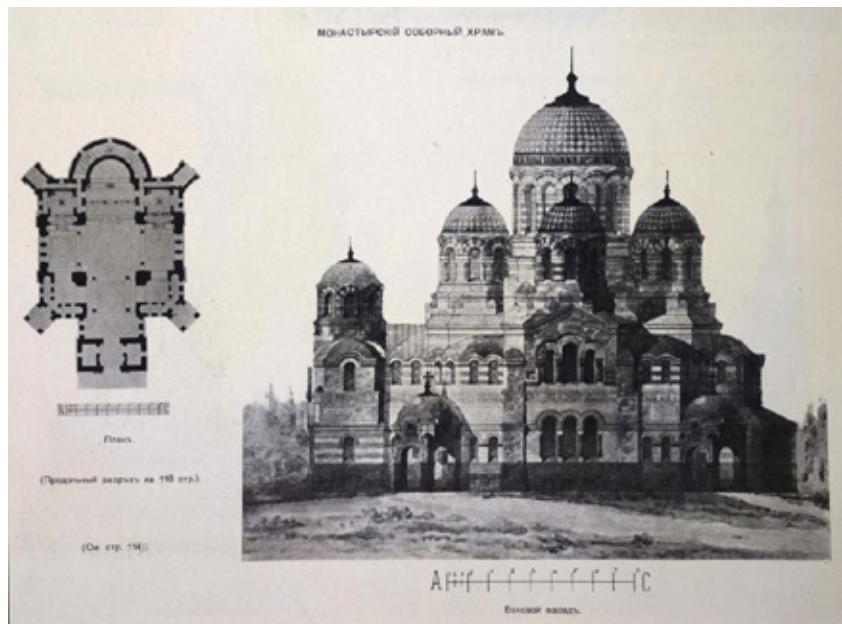
Небольшим куполом с вызолоченными ребрами увенчана колокольня церкви, расположенная над входом. Прием размещения колокольни над нартексом, характерен для неорусского стиля. Только в 1992 г. было разрешено разместить колокола. Также согласно исторической иконографии начала XX века купола были увенчаны ажурными крестами с полумесицем у основания, что олицетворяет не только «корабль веры», но и является одним из символов Константинополя (ил. 4).

Также можно увидеть, что боковые ризалиты храма в уровне второго этажа разбиты арочными окнами, а над входом окно имеет готическую витражную расстекловку. По воспоминаниям очевидцев в интерьере храма на центральном окне были создана роспись художником Мобежаном Д'Англе, а проекты рисун-

ков принадлежали комитету по строительству храма. Иконостас был выполнен из дуба с позолотой в «строго византийском стиле» [5, с. 293].

Треугольные фронтоны, завершающие плоскость фасада, также отсылают к ранневизантийским образцами купольных базилик.

В конце 1880-х гг. архитектор посетил строящуюся новую православную обитель в Абхазии Ново-Афонский Симоно-Кананитский православный мужской монастырь. По мнению Юрия Ростиславовича Савельева Никонов полностью спроектировал монастырский ансамбль «был заказан проект не только главного храма св. Пантелеймона, но и всего монастырского ансамбля, включающего кельи монахов, другие храмы, колокольню и хозяйственные помещения» [6]. Следует отметить, что сохранились опубликованные богословом и церковным историком Александром Александровичем Бронзовым автобиографические рукописи второго настоятеля обители архимандрита Иерона (в миру Носов-Васильев), который сообщал, что для успокоения старцев, которые переживали за то, что при строительстве монастыря было срезано много земли для создания ровной площадки и насыпные массы сползали, был приглашен архитектор Никонов для освидетельствования. «...Архитектор приехал, осмотрел постройки и все прочее и, со своей стороны, всех уверил, что для монастыря нет решительно никакой опасности...» [7]. Кандидатура Николая Никитича была выбрана неслучайно, а потому что первоначально архитектором было спроектировано в 1886–1888 гг. подворье Ново-Афонского Симоно-Кананитского Пантелеймоновского монастыря в Петербурге. В воспоминаниях отца Иерона сообщается, что он «воспользовавшись благоприятным случаем» попросил архитектора нарисовать план будущего главного собора (ил. 5). Стоит отметить, что проект самого верхнего монастыря был создан самими отцом Иероном. Первоначально монастырь на горе



Ил. 5. Чертеж Н. Н. Никонова, Источник: Г. В. Барановский, Архитектурная энциклопедия второй половины XIX, Том 1, 1902

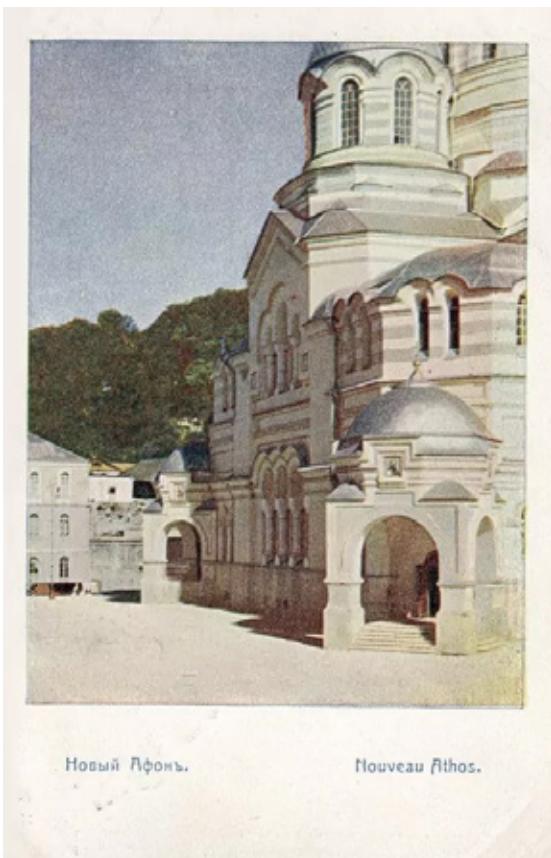
Новый Афон был основан старцами Пантелеимонова монастыря на Афоне в 1875 г. В ходе русско-турецкой войны обитель была разрушена и уже в 1878 г. были начаты работы по его восстановлению. Строительство нового верхнего комплекса монастыря было начато только в 1884 г. после получения Иероном благословления от старца иеросхимонаха отца Иеронима. Также в этом же году обитель посетил елабужский купец Иван Иванович Стахеев, который пожертвовал 1000 рублей на возведение нового монастыря.

В 1888 г. Новый Афон посетил Государь Император Александр III совместно со своей семьей. Первоначально они посетили Покровскую церковь, а после направились к месту закладки нового Пантелеимоновского собора. Первоначально Император ознакомился с планами постройки монастыря и храма. После они посетили монастырскую школу и храм Апостола Симона Кананита.

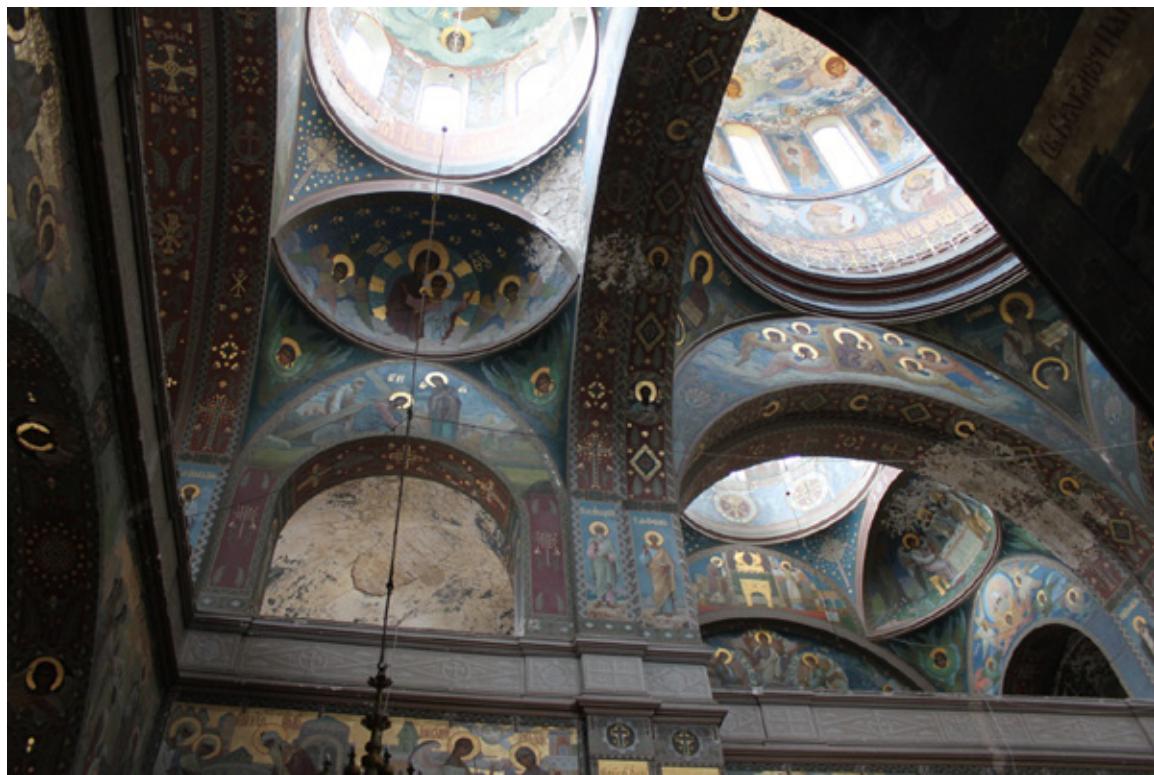
По отбытию императорской семьи из Нового Афона продолжались работы по срезке земли на месте где предполагалось возведение нового собора. И в этом же году было начато строительство храма. Бут и цоколь был сделан из местного камня, предположительно из известняка [7]. И в 1900 г. епископом Сухумский отцом Арсением был освящен новый собор монастыря.

Комплекс Ново-Афонского монастыря полностью выстроен в неовизантийском стиле. Первоначально при проектировании храма Никонов учитывал пожелания настоятеля. Собор Святого великомученика и целителя Пантелеймона является в плане кресто-купольным, но здесь архитектором были размещены купола по основанию рукавов пространственного креста, что первоначально было характерно для греческих построек византийского периода. Также Никонов в облике данного храма применил традиционное для русской храмовой архитектуры шлемовидное пятитяговое в основном массиве здания, а шестым куполом увенчана звонница, которая возвышается над притвором. Первоначально

лицевые фасады храма оштукатурены таким образом, что имитируют византийскую кладку (ил. 6). Также в завершении фасадов по осям пространственного креста расположены треугольный щипцы, которые придают динамики. Декор достаточно скромный — рельефы в виде равносторонних греческих крестов в уровне второго этажа и связки колонн с простыми капителями.



Ил. 6. С. М. Прокудин-Горский, Новоафонский монастырь, 1904–1905 гг., Абхазия Источник: <https://pastvu.com>



Ил. 7. Интерьер Пантелеимоновского собора Новоафонского монастыря, фото Гущиной Г. А., 2023

Живописное убранство храма было создано в 1911–1914 гг. также по проекту Николая Никонова, под руководством художника А. В. Серебрякова совместно с иконописной мастерской торгово-промышленного товарищества «П. И. Оловянишников сыновья». По сохранившимся воспоминания настоятеля монастыря отца Илариона, первоначально живописные работы были поручены А. В. Серебряковым иконописной мастерской Н. М. Софонова, но так как работы двигались медленно он перепоручил работы мастерской Оловянишникова. Из-за нехватки средств за работу мастеров, всего два иконописца заканчивали работу над росписями храма [8]. В интерьерных росписях доминируют голубые, коричневые и золотые цвета, отсылающие к основному декору храмов Византии — мозаикам (ил. 7).

В связи с началом Первой мировой войны часть монахов отправились на фронт, а в 1924 г. монастырь был закрыт. В советское время на территории обители была размещена туристическая база, а в соборе расположился историко-краеведческий музей.

В 1992–1993 гг. во время грузино-абхазской войны постройки монастыря сильно пострадали под обстрелами, так как на территории был размещен госпиталь. Через год были начаты работы по восстановлению.

Свято-Иоанновский ставропигиальный женский монастырь был сооружен с 1900 по 1915 гг. Идея организовать новый православный женский монастырь принадлежит отцу Иоанну Кронштадтскому, так как монахини части приезжали в Петербург по делам. Стоит сказать, что первоначально в 1899 г. была организована в родном селе отца Иоанна Суре (Архангельская область) Иоанно-Богословская женская монашеская

община. Первоначально была организована обитель в Архангельской области, так как земля была достаточно дешевой, а уже после в Петербурге. В Сурской женской общине располагался приют для бедных детей и детей-сирот, где занимались их образованием. Отец Иоанн также был инициатором устройства новых монастырских подворий и монастырей, такие как подворье Леушинского Иоанно-Предтеченский женского монастыря в Петербурге и Воронцовский Благовещенский женский монастырь в одноименной деревне в Тверской области.

Одной из проблем при строительстве Ивановского монастыря являлся поиск места в контексте городской застройки столицы. Но достаточно быстро оказал помощь Семен Григорьевич Раменский, который являлся почетным потомственным гражданином и на то время председателем богадельни и общества вспоможения бедным при приходской Владимирской церкви. Для строительства монастыря он пожертвовал три участка земли на углу реки Карповки и Силина (Иоанновский переулок). А уже 24 февраля 1899 г. было получено разрешение от Священного Синода разрешение о принятии в дар территории господина Раменского. В этот же период митрополит отправил в Синод на согласование проект монастыря за авторством Никонова.

В связи с тем, что благотворительные жертвования от почитателей Иоанна Кронштадтского росли, территория подаренных 500 кв. сажен выросла до 3000 кв. сажен и 10 марта 1900 г. проект Никонова был возвращен на доработку с учтением замечаний от Технического-строительного комитета Хозяйственного управления Синода. И уже 8 сентября государем императором Николаем II был утвержден новый



Ил. 8. Постройка Иоанновского монастыря (архитектор Н. Н. Никонов) на набережные реки Карповки, 1898 г. Источник: ЦГАКФД СПб. Фотоальбом П 414. Снимок 8\



Ил. 9. С. Петербург. Иоанновский женский монастырь. Карповка, 45, 1904–1917 гг. Источник: ГМИ СПб

проект, который экsterьером не отличался от первоначального.

Николаем Никитичем был создан органичный комплекс различных по назначению зданий полностью в неовизантийском стиле. Изначально в период с 1900 по 1902 гг. был возведен пятиглавый храм Двунадесяти Апостолов, а после здание иконописной мастерской, пятиэтажный жилой корпус для монахинь и лазарет, которые архитектор объединил в целостный блок, подчеркнув единство идентичностью решения фасадов.

Все фасады облицованы керамической плиткой «в полоску», что отсылает к византийским прототипам. Динамика лицевых фасадов подчеркивается рядами окон: первый этаж — прямоугольные, остальные — арочные.

В 1903 г. по поручению Святейшего Синода обитель получила статус первоклассного и подворье стало самостоятельным монастырем.

Центром общей композиции монастырского ансамбля является высокая пятиглавая церковь с колокольней, которая в плане представляет собой



Ил. 10. Подворье Коневецкого монастыря. Большая Охта, 1902–1905 гг. Источник: <https://pastvu.com>

крестово-купольный восьмистолпный тип храма. Исторически купола были декорированы изразцами из поливной керамики, изготовленными Миргородской художественно-промышленной школой им. Н. В. Гоголя, с которой Никонов сотрудничал, например, при строительстве церкви Покрова Пресвятой Богородицы на Боровой улице и собственного доходного дома на Колокольной улице, 11. Историк Е. А. Лебедева писала о художественном облике обители «Снаружи Иоанновский монастырь является прекрасным художественным приобретением столицы: облицованный глянцевитым кирпичом в узоры белых и серых теней, с пятью византийского стиля куполами и колокольней, крытыми блестящей поливой белого, зеленого и синего цветов, он представляет, особенно с некоторых точек (например, с моста от Геслеровского переулка), чрезвычайно изящную по своеобразности убранства, единственную в своем роде художественную группу» [9, с. 58]. На всех куполах из керамических блоков был выложен орнамент в виде греческих равносторонних крестов.

Внутри храм двусветный трехпрестольный: главный посвящен двенадцати апостолам (освящен 17 декабря 1902 г.), левый — Андрея Критского и преподобной Марии Египетской (освящен 14 октября 1903 г.) и правый — в честь Казанской иконы Божией Матери (освящен 24 апреля 1903 г.). В интерьере были

установлены три резных дубовых иконостаса с образами, написанными иконописцем Ф. К. Платоновым и художником М. В. Нестеровым. В алтарной части окна были декорированы многоцветными витражами с изображением Иоанна Предтечи, Христа, Богоматери и двенадцати апостолов, также были расписаны стекла в русско-византийском стиле Ф. К. Платоновым и П. К. Венигом [10]. Также на втором этаже корпуса под алтарями располагались покой отца Иоанна, в которых от останавливался, когда приезжал в Петербург. И в 1908 г. монастырь стал местом упокоения Иоанна Кронштадтского.

Также по проекту Николая Никонова была выстроена небольшая часовня Серафима Саровского на углу реки Карповки и Иоанновского переулка в 1915 г. Она была сооружена в форме шестиугольника со склоненными углами. Завершал часовню купол с открытой аркадой.

В 1917 г. после революционных событий был активно начат процесс реорганизации монастырей. В 1919 г. все накопления были конфискованы, а 19 мая 1923 г. постановлением № 30 было решено ликвидировать обитель, а все церковное имущество передать в другие церкви. Здание планировалось передать Ленинградскому Губоткомхозу (Губернский Отдел коммунального хозяйства). После на протяжении 12 лет комплекс зданий Иоанновского монастыря, кроме жилого корпуса сдавался Государственному мелиоративному институту под лаборатории с правом на перепланировку помещений [11]. В связи с данными событиями большая часть внутреннего убранства было утрачено. И только в 1989 г. после празднования 1000-летия крещения Руси обитель была возвращена в ведомство Ленинградской митрополии.

Одним из последних храмовых сооружений архитектора Никонова с применением византийских архитектурных мотивов стала церковь святителя Василия Великого и Успения Пресвятой Богородицы при новом подворье Коневского Рождество-Богородичного мужского монастыря, которое располагалось на углу улицы Панфилова и Среднеохтенского проспекта. Первоначально на участке, где позже разместилась обитель, в 1902 г. была выстроена небольшая деревянная часовня с шатровым завершением по проекту архитектора В. И. Бранкеева, который являлся архитектором Финляндской православной епархии [12], (ил. 10). В 1903 г. были построены здания самого подворья, а в это же время, предположительно, часовня была перестроена в византийском стиле и расширена за счет надстройки нового придела во имя мученика Адриана, преподобного Арсения Коневского и Усекновения главы Иоанна Предтечи.

И уже в 1906 г. был заложен первый камень собора. Проект был составлен Николаем Никитичем совместно с сыном Николаем Николаевичем Никоновым (Н. Н. Никонов мл.).

В 1908 г. архиепископом Финляндским и Выборгским Сергием (Страгородский Иван Николаевич) был освящен главный престол во имя Василия Великого и Успения Божьей Матери. Масштабный



Ил. 11. Церковь свт. Василия Великого и Успения Божией Матери, 1908 г., Источник: <https://pastvu.co>

трехпридельный храм явился доминантой обители, в отличие от прошлых проектов архитектора его увенчивала одна шлемовидная глава на высоком барабане, прорезанном рядом арочных окон (ил. 11). Также необычным для данной храмовой постройки Никонова является отсутствие колокольни над западными входами, что еще больше роднит с византийскими прототипами. Вероятно, это было обусловлено тем, что церковь носила статус домовой. Фасады оштукатурены «в полоску» в два цвета, а лейтмотивом в декоре является аркада.

В 1929 г. охтинское подворье Коневского Рождество-Богородичного мужского монастыря было закрыто. В начале 1930-х гг. все здания обители были снесены и на их месте в 1945–1955 гг.озвели много квартирные жилые дома, а на месте собора по сей день располагается небольшой сквер.

Период историзма представляет собой одно из интересных направлений в архитектуре России. За свою историю развития «византийский стиль» оказал сильное влияние на творчество многих архитекторов, которые создавали свои постройки во второй половине XIX — начала XX вв. Стоит выделить, что еще в первой половине XIX в. уже начинают использоваться византийские элементы, которые существуют с деталями, заимствованными из различных стилей, но с течением времени неовизантийский стиль становится все более обособленным с узнаваемым рядом архитектурных особенностей.

В завершении, стоит отметить, что проведенный анализ храмовых сооружений Н. Н. Никонова построенных в неовизантийском стиле позволил уточ-

нить устойчивый репертуар мотивов: использование аркады как в орнаментальном декоре фасадов, так и в оформлении оконных проемов, применение бифорий, шлемовидных завершений построек, имитации византийской кладки. На примере ранней постройки церкви Николая Чудотворца в деревне Котлы, можно увидеть, что зодчий находится в поиске выразительных средств совмещая византийские и древнерусские приемы. Но после совместной работы с французским архитектором Тинэ в последующих храмовых постройках для монастырей Николай Никитич все больше обращается к аутентичным архитектурным элементам византийского периода.

Список литературы:

- Пилявский В.И., Тиц А. А., Ушаков Ю. С. История русской архитектуры: учебник для вузов. М.: Архитектура-С, 2003. 512 с.
- Савельев Ю. Р. Искусство «историзма» в системе государственного заказа второй половины XIX — начала XX века: (на примере «византийского» и русского стилей): автореф. д-ра искусствоведения. СПб., 2006. 45 с.
- Гагарин Г. Г. Строителям русских церквей. СПб.: тип. А. Бенке, 1892. 30 с.
- ЦГИА СПб. Ф. 19. Оп. 113. Д. 4333. Л. 95
- Всемирная иллюстрация: еженедельный иллюстрированный журнал. 1892. № 1238. С. 239.
- Савельев Ю.Р. «Византийский стиль» в архитектуре России: вторая половина XIX — начало XX века: альбом. СПб.: Лики России — Проект-2003, 2005. 271 с.
- Бронзов А. А. Архимандрит Иероним, настоятель Ново-Афонского Симоно-Кананитского монастыря // Христи-

- анское чтение. 1913. № 3. С. 325–349; № 4. С. 458–468; № 5. С. 630–649; № 6. С. 747–768.
8. Архив Русского Пантелеимонова монастыря (Афон). Op. 32. D. 132. Dok. 1208.
 9. Лебедева Е. А. Петроград и его святыни. СПб.: Блиц: Сатисъ, 2003. 62 с.
 10. Сектор хранения документированной информации Управления организационного обеспечения и контроля КГИОП. П. 975. Н-4665/2. Л. 7
 11. ЦГАНТД СПб. Ф. 189. Op. 11. Д. 79
 12. Антонов В. В., Кобак А. В. Святыни Санкт-Петербурга. Христианская историко-церковная энциклопедия. СПб.: Лики России, 2003. 429 с.

G. A. Gushchina, I. A. Neverova

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

NEO-BYZANTINE MOTIFS IN THE TEMPLE ARCHITECTURE BY N.N. NIKONOV

The article analyzes several temple structures by architect N. N. Nikonov, in the solution of which one can see an appeal to the architecture of the Byzantine Empire. It is worth noting that in these buildings the author does not directly quote the prototypes, but rather combines them with some motifs of the neo-Russian trend. Nikonov mainly used the Byzantine style in the architectural solutions of cathedrals for monastic courtyards, presumably because this was the customer's preference.

Keywords: N. N. Nikonov, temple architecture, neo-Byzantine style, pseudo-Byzantine style, neo-Russian style, features, techniques, motif.

References:

1. Piljavskij V.I., Tic A. A., Ushakov Ju. S. Istorija russkoj arhitektury: uchebnik dlja vuzov [History of Russian architecture: textbook for universities]. Moscow. Arhitektura-S, 2003. 512 p. (in Rus.).
2. Savel'ev Ju. R. *Iskusstvo «istorizma» v sisteme gosudarstvennogo zakaza vtoroj poloviny XIX — nachalo XX veka: (na primere «vizantijskogo» i russkogo stilej): avtoref.diss... d-ra iskusstvovedenija* [Art of «historicism» in the system of state orders in the second half of the 19th — early 20th centuries: (using the «Byzantine» and Russian styles as an example): author's abstract.diss... doctor of art history]. St. Petersburg. 2006. 45 p. (in Rus.).
3. Gagarin G. G. *Stroiteljam russkih cerkvej* [To the builders of Russian churches]. St. Petersburg. Tip. A. Benke, 1892. 30 p. (in Rus.).
4. CGIA SPb. F. 19. Op. 113. D. 4333. L. 95 [TSGIA SPb. F. 19. Op. 113. D. 4333. L. 95]. (in Rus.).
5. *Vsemirnaja illjustracija: ezhenedel'nyj illjustrirovannyj zhurnal* [World illustration: weekly illustrated magazine]. 1892. No. 1238. 239 p. (in Rus.).
6. Savel'ev Ju.R. «*Vizantijskij stil'*» v arhitekture Rossii: vtoraja polovina XIX — nachalo XX veka: al'bom [«Byzantine style» in the architecture of Russia: the second half of the 19th — early 20th century: album]. St. Petersburg. Liki Rossii — Proekt-2003, 2005. 271 p. (in Rus.).
7. Bronzov A. A. Arhimandrit Ieronim, nastojatel' Novo-Afonskogo Simono-Kananskogo monastyrja [Archimandrite Jerome, abbot of the New Athos Simon the Canaanite Monastery] // *Hristianskoe chtenie* [Christian reading]. 1913. No. 3. 325–349 pp.; No. 4. 458–468 pp.; No. 5. 630–649 pp.; No. 6. 747–768 pp. (in Rus.).
8. Arhiv Russkogo Panteleimonova monastyrja (Afon). Op. 32. D. 132. Dok. 1208 [Archive of the Russian Panteleimon Monastery (Athos). Op. 32. D. 132. Doc. 1208]. (in Rus.).
9. Lebedeva E. A. *Petrograd i ego svyatyni* [Petrograd and its shrines]. St. Petersburg. Blic: Satis', 2003. 62 p. (in Rus.).
10. Sektor hranenija dokumentirovannoj informacii Upravlenija organizacionnogo obespechenija i kontrolja KGIOP [Documented information storage sector of the KGIOP Organizational Support and Control Department]. P. 975. N-4665/2. L. 7 (in Rus.).
11. CGANTD SPb. F. 189. Op. 11. D. 79 [TSGANTD SPb. F. 189. Op. 11. D. 79]. (in Rus.).
12. Antonov V. V., Kobak A. V. *Svyatyni Sankt-Peterburga. Hristianskaja istoriko-cerkovnaja jenciklopedija* [Shrines of St. Petersburg. Christian historical and church encyclopedia]. St. Petersburg. Liki Rossii, 2003. 429 p. (in Rus.).

УДК 7.036

DOI 10.46418/2079-8202_2025_1_5

Ши Юнь, Н. М. ШабалинаСанкт-Петербургский государственный университет промышленных технологий и дизайна
191186 РФ, Санкт-Петербург, Большая Морская, 18

ПРЕДМЕТНОСТЬ И БЕСПРЕДМЕТНОСТЬ В НАУЧНОМ ОПРЕДЕЛЕНИИ СТИЛЕВЫХ ТЕНДЕНЦИЙ В ИСКУССТВЕ XIX–НАЧАЛА XX В.

© Ши Юнь, Н. М. Шабалина, 2025

Исследовательский вопрос направлен на детальный анализ трансформации онтологических оснований авангардных стилей европейского искусства рубежа XIX–XX вв. через призму диалектики предметности и беспредметности. Импрессионизм и постимпрессионизм выступают в истории искусства в качестве ключевых этапов в переходе от традиционной миметической презентации к автономии художественного языка. В статье рассматривается, как авангардные стилистические изменения отражают глубокие философские и культурные перемены, происходившие в обществе, а также как они влияли на восприятие искусства и его роль в человеческой жизни. Научный интерес к диалектическому взаимодействию между предметностью и беспредметностью позволяет глубже понять динамику художественного процесса в это переходное время, открывающее новые горизонты для методов реализма и абстракции.

Ключевые слова: предметность, беспредметность, художественный язык, импрессионизм и постимпрессионизм, стилевые тенденции, восприятие искусства.

В западной художественной парадигме форма искусства интерпретируется как концептуальная система, служащая инструментом научного определения способов репрезентации реальности. Предметность и беспредметность, будучи имманентными составляющими стилевых тенденций XIX–начала XX в., функционируют как диалектические полюса живописного выражения. Несмотря на автономное существование в рамках собственных структурных закономерностей, их историческое развитие демонстрирует диалектическую взаимосвязь: от противостояния к синтезу, от взаимоисключения к взаимопревращению.

Актуальность исследования обусловлена тем, что категориям «предметности» и «беспредметности» в искусствоведении уделяется внимание в контексте отдельных направлений, течений, однако их взаимодействие, влияние на стилевые трансформации и культурные изменения рассматриваются фрагментарно. В связи с этим представляется важным системно разработать теоретическую базу, которая показала бы, как меняющиеся формы восприятия мира и научные открытия привели к созданию принципиально нового художественного языка.

Эволюция художественных стилей XIX — начала XX в., отразившая переход от классических форм к модернистским экспериментам, демонстрирует диалектику взаимоотношений между фигуративностью/

предметностью и абстракцией. В XIX столетии доминирующие направления реализма и натурализма утверждали предметность как основополагающий принцип искусства, ориентированный на точную презентацию действительности (труды И. Тэна, Г. Вёльфлина).¹ Однако к концу столетия под влиянием философских идей А. Шопенгауэра, Ф. Ницше и научных открытий начался кризис репрезентативной программы. В искусстве этот поворот проявился в расцвете символизма и импрессионизма, акцентировавших субъективное восприятие и метафорический язык. На рубеже эпох авангардные течения — кубизм, футуризм, абстракционизм — радикализировали отказ от предметности: В. Кандинский в трактате «О духовном в искусстве» (1910) обосновал абстракцию как визуализацию «внутренней необходимости» [1], тогда как К. Малевич в теории супрематизма провозгласил освобождение искусства от материальных оков. Современные исследователи (Б. Гройс и Д. Сарабьянов),² интерпретируют эту трансформацию как ответ на социально-политические катаклизмы и кризис рационализма, подчёркивая, что беспредметность стала не отрицанием реальности, но её перекодированием через универсальные эстетические категории. Дискурс о стилевых метаморфозах концентрируется на взаимодействии философских, научных и культурных факторов, а также на диалектике

¹ Ипполит Тен (1828–1893) — французский историк искусства, основатель культурно-исторической школы в европейском искусствоведении. См.: Тен И. Философия искусства / вступ. ст. П. С. Гуревич. М., 1996, 351 с. Генрих Вёльфлин (1864–1945) — швейцарских теоретик искусства, создатель формального метода изучений произведений искусства. См.: Вёльфлин Г. Основные понятия в истории искусства (1915). М., 2021. 296 с.

² Борис Гройс (род. 1947) — российско-германский философ и теоретик искусства, ведущий исследователь советского и постсоветского авангарда. См.: Гройс Б. Е. Сила искусства (2008) / пер. с кит. Ду Кээ, Ху Синьюй. Цзилинь, 2016. 268 с.; Дмитрий Сарабьянов (1923–2013) — российский историк искусства, специалист по русскому искусству XIX–XX вв. См.: Сарабьянов Д. В. Русский авангард перед лицом религиозно-философской мысли. В кн.: Искусство авангарда: язык мирового общения. Уфа, 1993. С. 3–23.

между материальностью и идеей — этой смысловой напряжённости, определившей поиски нового художественного языка в эпоху модернизма.

Настоящее исследование ставит своей целью анализ категорий «предметность» и «беспредметность» в их научной дефиниции, а также изучение их значимости для формирования стилевых тенденций XIX–XX столетий. Особый акцент сделан на реконструкции того, как ключевые художественные течения модернизма — импрессионизм, символизм, кубизм, абстракционизм и сюрреализм — актуализировали эти концепты в своей практике, трансформируя их из теоретических абстракций в инструменты визуальной презентации. Изучение данных категорий позволяет не только деконструировать процесс эволюции искусства, но и проследить трансформацию восприятия реальности, отразившуюся в культурных парадигмах эпохи. Результаты исследования позволяют упорядочить научные представления о стилевых трансформациях исследуемого периода и выявить системные взаимосвязи между антропологическими, художественными и историко-культурными детерминантами.

Исследование направлено на комплексное изучение динамики абстрагирования в искусстве XIX–XX вв. в контексте новой визуальной эпистемологии, сформированной под влиянием научных открытий и философских концепций.

Период рубежа XIX–XX вв. ознаменовался радикальной трансформацией художественного мышления, сопряжённой с переоценкой базовых принципов визуальной репрезентации. Эволюция понятий предметности и беспредметности в живописи охватила комплекс аспектов — от технологических инноваций до философской рефлексии о природе искусства. Утверждение Г. Курбе «живопись должна изображать лишь сущее»³ защищало не только доктрину реализма, но и просвещенческий идеал искусства как инструмента познания. Однако уже импрессионистская деконструкция света и цвета, а позднее «геометрический бунт» авангарда поставили под вопрос саму возможность миметического отражения. Противостояние предметности и беспредметности трансформировалось в гносеологическую битву искусства и науки, презентации и конструирования, эмпирики и трансцендентного.

В искусствоведении категория «предметность» подразумевает наличие в произведении конкретного образа, материальной формы, которая служит опорой для визуального восприятия и интерпретации зрителем. В то время как «беспредметность», берущая начало в философской рефлексии и развившаяся как эстетическая концепция, акцентирует абстрагирование форм и содержания. Художник, отталкиваясь, но дистанцируясь от реальных объектов стремится передать по поводу них свои чувственные переживания и смыслы. Разделение на предметное и беспредметное не носит абсолютного характера: многочисленные

художественные течения XIX–XX вв. — от импрессионизма и постимпрессионизма до кубизма и абстракционизма — демонстрируют сложное взаимодействие этих явлений, где границы между ними становятся зоной методологического эксперимента. Искусство этого периода, следуя логике деконструкции традиционных ограничений, исследует диалектику конкретного/ реального и абстрактного через призму трансформации формальных принципов — от миметической точности до семиотической автономии, тем самым переопределяя саму природу взаимоотношений между формой и содержанием.

Развитие предметной живописи было обусловлено социально-историческими запросами эпохи. От Ренессанса до конца XIX в. западное искусство последовательно культивировало идеал объективного воспроизведения действительности, где художник, фиксируя аристократический быт и статусные атрибуты, выступал создателем художественной роскоши, доступной лишь эlite. Однако с появлением фотографии в XIX в., ставшей важнейшим технологическим прорывом, монополия живописи на презентацию реальности была разрушена. Это спровоцировало рождение новых стилей — импрессионизма, сюрреализма, каждое из которых предлагало альтернативную оптику восприятия мира.

Парадоксальным образом импрессионизм, несмотря на то, что работы, выполненные в этом стиле, кажутся далёкими от фотографической точности, оказался тесно связан с ранней фотографией. Ключевым элементом фотографии является свет: при его недостатке снимок становится тёмным, а при избытке — перезэкспонированным до белизны. Ранняя фотография, подобно живописи импрессионистов, полностью зависела от естественного освещения. Художники и фотографы выходили на пленэр, чтобы исследовать оптические свойства солнечного света [2]. К. Моне, проводя часы перед одним мотивом — вокзалом, собором или стогом сена, скрупулёзно фиксировал метаморфозы света в течение дня (рис. 1, 2). Пьер-Огюст Ренуар в своих работах акцентировал игру солнечных бликов, проникающих сквозь листву [3]. Импрессионисты проявили исключительную научную строгость в исследовании оптических феноменов, скрупулёзно фиксируя естественное освещение, нюансы цвета и динамику движения — всё это вступало в радикальное противоречие с канонами академизма, замкнутого в рамках мастерской [4].

Параллельно с прогрессом фотографических технологий и методичным усовершенствованием живописных инструментов фигуративная живопись не только достигла беспрецедентной экспрессивной глубины, но и кристаллизовалась в целостную теоретическую систему, где технические инновации стали катализатором переосмыслиния самой природы миметического действия.

Однако, каким образом две фундаментальные формы художественного выражения — предметность

³ Курбе Гюстав. Письма, документы, воспоминания современников / Гюстав Курбе; вступ. статья, пер. с фр., сост. и примеч. Н. Н. Калитиной. М.: Искусство, 1970. С. 45.

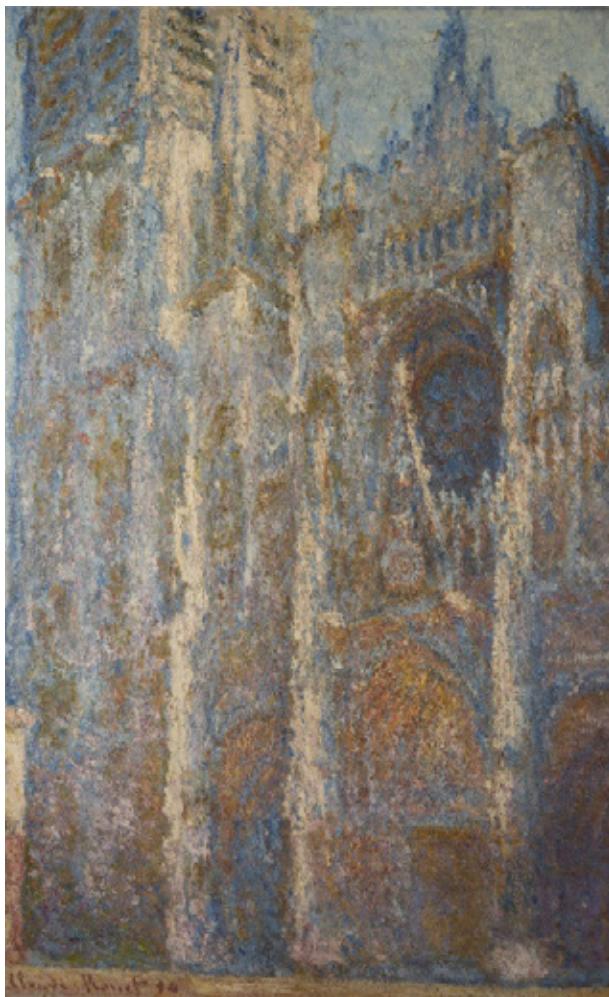


Рис. 1. Клод Моне. Руанский собор в полдень (Портал и башня д'Альбань). 1893–1894. 101×65. ГМИИ им. А. С. Пушкина, Москва

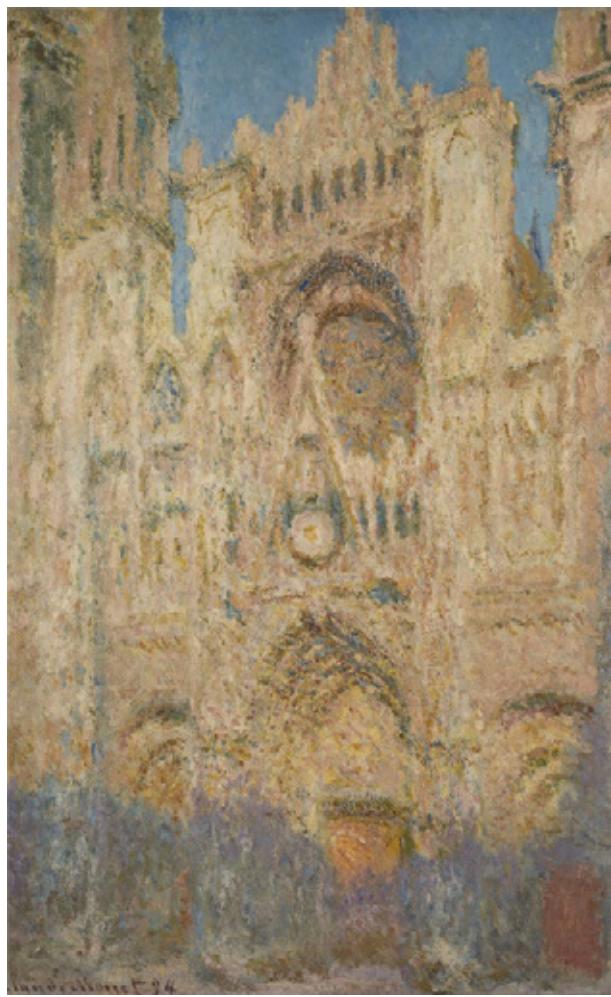


Рис. 2. Клод Моне. Руанский собор вечером. 1892–1894. 100,2х65,3. ГМИИ им. А. С. Пушкина, Москва

и бес предметность — существуют в живописи импрессионизма? Ответ кроется в их диалектическом синтезе: импрессионистское произведение одновременно содержит фигуративные элементы (узнаваемые объекты и предметы) и принципы живописной бес предметности (автономия мазка, цветовая вибрация, деструкция формы). Возникновение и развитие импрессионизма сыграло ключевую роль в эволюции обеих парадигм. С одной стороны, его беспрецедентные инновации в области колористики восполнили ограниченность классической традиции предметности, открыв новые пути для ревизии миметического идеала. С другой, — акцент на субъективном восприятии и редукции формы до оптических эффектов заложил концептуальную основу для будущего бес предметного искусства, где материя живописи обрела статус само достаточного языка. Таким образом, импрессионизм стал мостом между традицией и авангардом, трансформировав саму логику визуального опыта.

Теоретические основы и практика бес предметной живописи впервые проявились в рамках импрессионизма. В период эволюции классической предметной живописи к импрессионизму в творчестве ключевых фигур, таких как Клод Моне и Поль Сезанн, становится очевидным переход от миметической традиции

к решениям, основанным на бес предметности. В их работах прослеживается не только зарождение нюансов бес предметности, но и принципиально новое качество субъективного эмоционального выражения, где технический эксперимент становится языком об разного миропонимания и видения.

Художники постимпрессионисты первыми осуществили радикальный разрыв с традицией, включая в живописную практику субъективно-символическое начало. Их произведения, преодолевая пространственно-временные рамки, использовали динамичный фактурный мазок и полихромную интенсивность как инструменты эмоциональной экспрессии. Поль Сезанн, ставший пионером перехода от предметности к бес предметным решениям, заложил теоретический фундамент для последующего развития геометрической бес предметности через этапы кубизма, конструктивизма и неопластицизма, где форма подчинялась строгим математическим закономерностям. Параллельно, опираясь на эстетические принципы Поля Гогена и Винсента ван Гога, фовизм и экспрессионизм сформировали вектор лирической бес предметности с её акцентом на романтико-интуитивное начало, где цвет и линия обрели автономию как носители духовного напряжения. Таким образом, постимпрессионизм

стал катализатором стилевой дифференциации беспредметного искусства: если сезанновская редукция форм к геометрическим архетипам предвосхитила эстетику неопластицизма, то экспрессионистская палитра Гогена и ван Гога проложила путь к драматизму беспредметного абстрактного экспрессионизма.

Со второй половины XIX в. до начала XX столетия система предметной живописи подверглась радикальной деконструкции со стороны художников и теоретиков, что привело к формированию нового художественного явления, а затем и к развитию его концептуальной структуры, ставшей самостоятельной категорией эстетики и искусства. Беспредметность, ключевое направление модернизма, утвердила иррациональное визуальное «высказывание» в качестве инструмента эмоциональной экспрессии. Примечательно, что в китайском культурном контексте элементы беспредметности существовали задолго до появления самого термина, заимствованного из западной лексики. Эволюция традиционных орнаментов — от узоров на неолитической керамике до бронзовых мотивов эпох Шан и Чжоу, от декоративных элементов на текстile до лаковых изделий периода Воюющих царств (V–III вв. до н. э.) — демонстрирует многовековую традицию нефигуративного визуального языка, основанного на гармонии формы и символического жеста. Уже в древности мастера сознательно трансформировали образы флоры и фауны в условные геометризованные символы, нанося их на деревянные поверхности. Эти орнаменты, сочетая практическую и эстетическую функции с сакральным подтекстом, кодировали сложные культурные смыслы: спирали ассоциировались с цикличностью времени, зигзаги — с молнией как символом силы, а геометрические решётки — с гармонией космоса. Таким образом, беспредметность в китайском искусстве не являлась разрывом с традицией, но стала её органичным продолжением, где беспредметность функционировала как язык, связывающий материальное и трансцендентное. Этот феномен демонстрирует, что дихотомия предметности и беспредметности носит универсальный характер, однако её конкретные проявления глубоко укоренены в локальных культурных кодах.

«Непонятно, невозможно дать точную оценку» — такова реакция широкой аудитории на беспредметную живопись. Однако для её анализа необходимо исходить из диалектики предметности и беспредметности: если предметное искусство воспроизводит визуальную реальность, то беспредметность конструирует новую семиотическую систему через рекомбинацию точек, линий, плоскостей и цвета, трансформируя их в символические знаки. Этот «чистый художественный язык», порвавший с миметической традицией, становится инструментом передачи эмоций, позволяя художнику преодолеть границы объективной реальности. Посредством условного беспредметного выражения художник возвращает своего зрителя к ассоциациям реального предметного мира.

Теоретической основой западной абстракции стали труды Василия Кандинского, который, проводя анало-

гии с музыкой, рассматривал живопись как визуальную симфонию. Согласно его концепции, абстрактные элементы (точка, линия, пятно) способны генерировать ритмические структуры и эмоциональные тональности, отражая внутренние состояния художника.

В. Кандинский сформулировал два критерия абстрактного произведения [5]: 1) отсутствие узнаваемых образов — изображение должно быть свободно от каких-либо отсылок к природным или социальным реалиям, представляя «неописуемую форму», радикально чуждую миметическому идеалу; 2) автономия визуального языка — произведение конструируется исключительно через взаимодействие «чистых живописных элементов» (цвет, линия, пространство), образующих самодостаточную вселенную, альтернативную объективному миру. Согласно теории, абстракция у Кандинского — это не отказ от содержания, но поиск нового способа коммуникации, где эстетический опыт возникает из диалога между формальной структурой и эмоциональным резонансом.

Живописное произведение Клода Моне «Вокзал Сен-Лазар» (1877), изображающее растворяющиеся в паровых испарениях громады индустриального колосса, демонстрирует, что понятие реальности в машинную эпоху перестало ассоциироваться с материальной субстанцией объектов. Оно переместилось в плоскость мгновенных оптических вибраций света и цвета. Использование свинцовых белил ($PbCO_3$) и цинковых пигментов (ZnO) позволило Моне воспроизвести эффекты атмосферной дымки, создав иллюзию мерцающего светового поля [6, с. 78]. Как метко заметил Морис Мерло-Понти: «Глаз и мир становятся двумя полюсами единого феноменологического акта» [7, с. 64]. Отсюда следует, что, импрессионизм осуществил не просто фиксацию реальности, но конструирование новой визуальной практики, где восприятие обрело статус автономного когнитивного инструмента [8]. Это также подтверждает, что развитие пространственных искусств не является беспочвенным, а происходит в контексте локальной национальной культуры, уникальной природной ауры и конкретной социально-экономической системы определенной территории [9].

В работе Эдгара Дега «Кафе-концерт в «Амбасадор»» использование угловых ракурсов и фрагментированных фигур персонажей знаменует отход от традиционной линейной перспективы и привычной академической целостности, что свидетельствует о кризисе классической модели пространства в живописи второй половины XIX в. Отказ от иллюзионистской перспективы и тотального воспроизведения сюжета трансформирует живописное пространство в перцептивное выражение, где фрагментарность обретает статус новой целостности. Такой подход к организации пространства Э. Дега предвосхитил увлечение футуристов динамикой времени и движения. Использование пастели и угля позволило Дега создать эффект спонтанного наброска, подчёркивающего незавершённость и изменчивость визуального восприятия. Если в классической живописи пространство

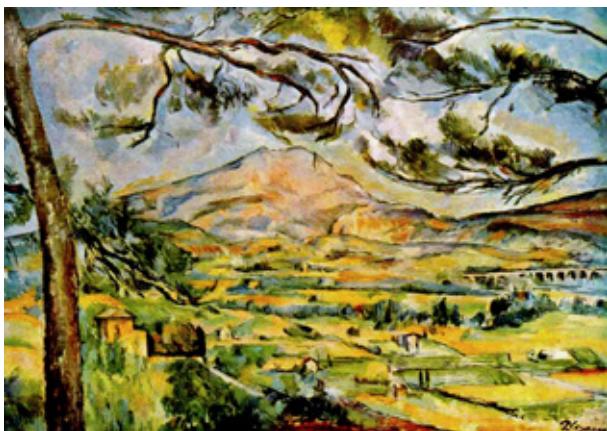


Рис. 3. Поль Сезанн. Гора Сент-Виктуар. 1887. 67x92. Галерея Курто (Courtauld Gallery) Лондон



Рис. 4. Поль Сезанн. Гора Сент-Виктуар. 1887-1905 г. 60x73. ГМИИ им. А. С. Пушкина, Москва



Рис. 5. В. Кандинский. Импровизация 3. 1909. 130x94. Центр Помпиду (Centre Pompidou) Париж. 1909



Рис. 6. В. Кандинский. Импровизация 7. 1910. 131x97. ГТГ, Москва

структурировалось по законам геометрии (Альберти), то у Дега оно подчинено логике внимания — зрителю приходится «собирать» сцену из фрагментов, подобно пазлу. Этот метод не только предвосхитил футуристические эксперименты с временной протяжённостью, но и оказал влияние на формирование кинематографического языка, где монтажная склейка стала аналогом живописной фрагментации [10].

В творчестве Поля Сезанна серия работ «Гора Сент-Виктуар» (1882–1906) раскрывает ключевой парадокс постимпрессионизма: стремление художника создать «искусство, более прочное, чем музейное» [11, с. 213] — реализуется через деконструкцию традиционного воспроизведения природного мотива посредством его геометрической редукции форм (цилиндр/конус/шар). Кристаллизация скальных массивов и трансформация растительности в систему цветовых плоскостей низводят природные объекты до уровня материала для автономной формальной игры (рис. 3, 4). Эта диалектика «абстракции через фигуративность» проложила путь кубистическим экспериментам в области деструкции перспективы. Как точно отмечал Морис Мерло-Понти, «Сезанн искал не истину, а способ её выражения» [12, с. 25]. Его художественная система

стала концептуальным мостом между эмпиризмом импрессионистов и рационализмом абстракционизма.

Парадигма беспредметного искусства нашла радикальное воплощение в ключевом произведении абстракционизма В. Кандинского «Импровизация», где живопись уподобляется «визуальной музыке». Используя музыкальные принципы композиции звукового искусства, мастер транслировал идею синестетического соответствия [13]. Пространственные ритмы, динамика цветовых вихрей и каллиграфия линий становятся автономным языком передачи эмоциональных состояний (рис. 5, 6).

Казimir Malevich в рамках созданного им супрематизма довёл логику беспредметности до философского максимума. Его «Чёрный квадрат» (1915) не просто геометрическая фигура, но иконическое воплощение концепции «нулевой формы». Малевич говорил: «В 1913 году я, отбросив все сомнения, предпринял попытку освободить искусство от оков мёртвой предметности — и нашёл своё убежище в квадрате» [14, с. 89]. Как отмечает исследователь В. В. Бычков, согласно логике Малевича, «сущность высшей стадии искусства (супрематизма) заключается в том, что искусство выходит за свои традиционные

границы, за пределы видимого и понятного мира — в абсолютное «ничто», но это не пустота, а нечто неописуемое. Фактически, Малевич интуитивно приближается к чувству трансцендентности духовного абсолюта и пытается выразить его через абстрактные цветные, чёрные или белые геометрические формы» [15, с. 57]. Принцип тотального отрицания («ничто») трансформируется здесь в гносеологический аспект: радикальное освобождение от предметности открывает пространство для новых универсальных смыслов. Эта работа, ставшая манифестом супрематизма, маркирует радикальный разрыв с традиционной живописной парадигмой и знаменует начало эры концептуального искусства.

Путем конкретного анализа техник живописи различных направлений западного искусства XIX–XX вв., мы можем определить, что между предметностью и беспредметностью в живописи существует значительное противостояние. Во-первых, в процессе анализа и понимания структурно-содержательной основы произведений мы обнаруживаем, что беспредметность и предметность являются двумя этапами развития человеческого познания. Обычно люди сначала формируют конкретное понимание вещей, а затем могут осмысливать их глубинное содержание с точки зрения беспредметности, причём это содержание может иметь множество интерпретаций. Таким образом, предметность и беспредметность часто рассматриваются как противоположные полюса, однако они, различаясь по способу выражения, по сути являются разными формами художественного выражения.

Общее между предметной и беспредметной живописью заключается в том, что обе они отражают истинные чувства художника к изображаемым объектам и являются выражением внутреннего мира художника, хотя и в разной степени. Будь то объективное изображение или выражение внутренних эмоций, и предметная и беспредметная живопись воплощают истинные чувства человека. Беспредметная живопись является высшей формой развития предметной живописи. Развитие искусства началось с подражания и следования предметности, и за тысячи лет предметная живопись достигла своего пика. Однако с появлением фотографии предметная живопись постепенно была вытеснена, так как человеческое мастерство не могло превзойти точность фотографии в изображении реальности. В результате художники начали искать новые формы выражения для передачи своих внутренних чувств, и так родилась беспредметная живопись, обогатившая средства выражения человеческих эмоций. В итоге, беспредметная живопись может рассматриваться как углубление и развитие предметной живописи.

Во-вторых, различие между предметной и беспредметной живописью заключается в их содержании. Предметная живопись изображает реальный мир, тогда как беспредметная живопись выражает субъективные эмоции художника, полученные от чувственного восприятия и понимания реального. Образы, создаваемые предметной живописью, почти идентичны тому, что мы видим в реальной жизни. Поэтому любой метод,

который точно изображает реальность, независимо от содержания, относится к предметной живописи. В то же время беспредметная живопись, напротив, сосредоточена на внутреннем мире художника, и в ней трудно найти объективные образы реальности.

Таким образом, любое произведение, в котором присутствует точное изображение объективной реальности, независимо от степени его развития, остаётся предметным; если же в произведении полностью отсутствует изображение объективной реальности, оно считается беспредметным. Предметная живопись использует светотень, цвет, пропорции и структуру для воссоздания реальности, тогда как беспредметная живопись выражает мысли и эмоции художника через условно изобразительные и образно-выразительные возможности художественного языка.

В результате проведенного анализа способов изображения, их сопоставления приходим к утверждению, что предметная живопись XIX в. и беспредметная живопись XX в. образуют непрерывный процесс развития в истории искусства. Предметная живопись, эволюционируя через импрессионизм, постимпрессионизм и фовизм, заложила техническую и теоретическую основу для развития беспредметного искусства, которое, в свою очередь, через абстрактный экспрессионизм, сюрреализм и геометрический абстракционизм, расширило формы и содержание художественного выражения. Так, известны примеры комбинированного способа (предметного с беспредметным) в создании художественного образа произведения. Границы между предметностью и беспредметностью постоянно меняются, а их взаимное влияние, соединение и дополнение создают многослойный образ современного искусства: с одной стороны, оно разрушает визуальные условия, с другой — продолжает исследовать сущность и границы искусства, совместно способствуя его расцвету и развитию.

От реализма Г. Курбе до нулевой формы супрематизма история искусства XIX–XX вв. по сути представляет собой «летопись бунта когнитивных инструментов». Противостояние или синтез и взаимодействие предметности и беспредметности оказывается конфронтацией или синестезией устойчивых художественных программных систем. Когда пластическое искусство окончательно порывает с миметической традицией, она сталкивается не с освобождением, а с необходимостью создания новой системы правил — собственного оригинального художественного языка, который должен обосновать его право на существование и развитие. Смысл искусства вечно колебляется между материальностью, концептом и институциональными рамками. Полученные выводы структурируют и систематизируют накопленные знания о модернистском искусстве, уточняют категориальный аппарат в научном определении стилевых тенденций XIX– начала XX в.

Список литературы:

1. Кандинский В. В. О духовном в искусстве (1910) / пер. с кит. Фань Вэньлань. Гуанчжоу: Линнань майшу, 2020.

- 168 с. 瓦西里·康定斯基《艺术中的精神》范文澜翻译 · 岭南美术出版社 · 2020年 · 168页.
2. Шэн Юйбин. О визуальном механизме импрессионизма // Китайское искусство. 2021. № 3. С. 7–21. 沈语冰. 论印象派的视觉机制[J]. 中国美术, 2021,(03):7–21.
 3. Аннет Инсдорф. Франсуа Трюффо / пер. с кит. Шэн Юйбин. Гуйлинь: Изд-во Гуансицкого педагогического университета, 2012. С. 81–128. 安内特·因斯多夫《弗朗索瓦·特吕弗》 · 沈语冰译, 广西师范大学出版社 · 2012年 · 第81–128页.
 4. Шапиро М. Импрессионизм: Размышления и восприятие / пер. с англ. Шэн Юйбин и др. Нанкин: Цзянсу Феникс, 2022. Meyer Schapiro. Impressionism: Reflections and Perceptions (New York: George Braziller, 1997); 中译本《印5象派：反思与感知》 · 沈语冰等译 · 江苏凤凰美术出版社 · 2022年.
 5. Кандинский В. В. Точка и линия на плоскости (1926) / пер. с кит. Юй Миньлин. Чунцин: Изд-во Чунцинского университета, 2011. 148 с. 瓦西里·康定斯基《点·线·面》余敏玲翻译 · 重庆大学出版社 · 2011年.148页.
 6. Лин Фэниэн. Понимание цвета: от восприятия к научному процессу // Chinese Journal of Nature. 2017. Т. 39. № 1. С. 71–78. 林凤生. 对色彩的认识：从感性到科学的过程[J]. 自然杂志, 2017, 39(1): 71–78.
 7. Мерло-Понти М. Глаз и дух (L’Œil et l’Esprit) / пер. с кит. Ян Дацунь. Пекин: Коммерческое изд-во, 2007. 梅洛-庞蒂《眼与心》, 杨大春翻译 · 商务印书馆 · 2007年.
 8. Wilson-Bareau J. Art in the Making. Impressionism. London, National Gallery [J]. 1991. 127–129 pp.
 9. Шабалина Н. М. Глобализация и локализация: двунаправленный вектор в современном искусстве // Дизайн. Искусство. Промышленность: Международный журнал научных исследований. Челябинск: Издательский Дом ТехнЭ, 2020. Вып. 7. С. 11–16.
 10. Alberti L. B. Leon Battista Alberti: On painting: a new translation and critical edition. Cambridge University Press, 2011.
 11. Шифф Р. Сезанн и конец импрессионизма. Чикаго: Изд-во Чикагского университета, 1984. 318 с.
 12. Мерло-Понти М. Собрание сочинений. Т. 4: Смыслица и бессмыслица / пер. с кит. Чжан Ин. Пекин: Коммерческое изд-во, 2018. 梅洛-庞蒂文集第4卷:意义与无意义 (塞尚的怀疑) · 张颖翻译 · 商务印书馆 · 2018.
 13. Абдулаев Элёрхон. Влияние поисков в области синтеза цвета и звука на современное проектно-художественное творчество: дис. ...канд. искусств. М., 2024. 29 с.
 14. Малевич К. С. Нефигуративный мир / пер. с кит. Чжан Хань. Пекин: Китайское изд-во архитектуры и строительства, 2018. С. 89. 马列维奇《非具象世界》 · 张含翻译 · 中国建筑工业出版社 · 2018 · 第84页.
 15. Бычков В. В. Икона и русский авангард начала XX века. Книга неклассической эстетики. М.: ИХ РАН, 1998. 270 с.

Shi Yun, N. M. Shabalina

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

OBJECTIVITY AND NON-OBJECTIVITY IN THE SCIENTIFIC DEFINITION OF STYLISTIC TENDENCIES IN THE ART OF THE 19th — EARLY 20th CENTURIES

The research question is aimed at a detailed analysis of the transformation of the ontological foundations of the avant-garde styles of European art at the turn of the 19th and 20th centuries through the prism of the dialectic of objectivity and non-objectivity. Impressionism and post-impressionism act in the history of art as key stages in the transition from traditional mimetic representation to the autonomy of artistic language. The article examines how avant-garde stylistic changes reflect profound philosophical and cultural changes that took place in society, as well as how they influenced the perception of art and its role in human life. Scientific interest in the dialectical interaction between objectivity and non-objectivity allows for a deeper understanding of the dynamics of the artistic process in this transitional time, opening up new horizons for the methods of Realism and Abstraction.

Keywords: objectivity, non-representationalism, artistic language, impressionism and post-impressionism, stylistic trends, evolution of art, perception of art.

References:

1. Kandinskij V. V. O duhovnom v iskusstve (1910) [On the Spiritual in Art (1910)] / пер. с кит. Fan' Vjen'lan'. Guanchzhou: Linnan' mjejshu, 2020. 168 p. 瓦西里·康定斯基《艺术中的精神》范文澜翻译 · 岭南美术出版社 · 2020年 · 168页.
2. Shjen' Južbin. O vizual'nom mehanizme impressionizma [On the Visual Mechanism of Impressionism] // Kitajskoe iskusstvo [Chinese Art]. 2021. No. 3. Pp. 7–21. 沈语冰. 论印象派的视觉机制[J]. 中国美术, 2021,(03):7–21.
3. Annet Insdorf. Fransua Truffaut [François Truffaut] / пер. с кит. Shjen' Južbin. Gujlin': Izd-vo Guansijskogo pedagogicheskogo universiteta, 2012. 81–128 pp. 安内特·因斯多夫《弗朗索瓦·特吕弗》 · 沈语冰译, 广西师范大学出版社 · 2012年 · 第81–128页.
4. Shapiro M. Impressionism: Razmyshlenija i vosprijatie [Impressionism: Reflections and perceptions] / пер. с англ. Shjen' Južbin i dr. Nankin: Czjansu Feniks, 2022. Meyer Schapiro. Impressionism: Reflections and Perceptions (New York: George Braziller, 1997); 中译本《印5象派：反思与感知》 · 沈语冰等译 · 江苏凤凰美术出版社 · 2022年.
5. Kandinskij V. V. Tochka i linija na ploskosti (1926) [Point and Line on the Plane (1926)] / пер. с кит. Juj Min'lin. Chuncin: Izd-vo Chuncinskogo universiteta, 2011. 148 p. 瓦西里·康定斯基《点·线·面》余敏玲翻译 · 重庆大学出版社 · 2011年.148页.
6. Lin Fjenshjen. Ponimanje cveta: ot vosprijatija k nauchnomu processu [Understanding Color: From Perception to Scientific Process] // Chinese Journal of Nature. 2017. Vol. 39. No. 1. 71–78 pp. 林凤生. 对色彩的认识：从感性到科学的过程[J]. 自然杂志, 2017, 39(1): 71–78.
7. Merlo-Ponti M. Glaz i duh (L’Œil et l’Esprit) [Eye and spirit (L’Œil et l’Esprit)] / пер. с кит. Jan Dachun'. Pekin:

- Kommercheskoe izd-vo, 2007. 梅洛·庞蒂 《眼与心》, 杨大春翻译 · 商务印书馆 · 2007年.
8. Wilson-Bureau J. *Art in the Making. Impressionism*. London, National Gallery [J]. 1991. 127–129 pp.
9. Shabalina N. M. Globalizacija i lokalizacija: dvunapravlennyj vektor v sovremennom iskusstve [Globalization and localization: a bidirectional vector in contemporary art] // *Dizajn. Iskusstvo. Promyshlennost': Mezhdunarodnyj zhurnal nauchnyh issledovanij* [Design. Art. Industry: International Journal of Scientific Research]. Cheljabinsk: Izdatel'skij Dom Tehnje, 2020. Is. 7. 11–16 pp. (in Rus.).
10. Alberti L. B. *Leon Battista Alberti: On painting: a new translation and critical edition*. Cambridge University Press, 2011.
11. Schiff R. *Sezann i konec impressionizma* [Cezanne and the End of Impressionism]. Chikago: Izd-vo Chikagskogo universiteta, 1984. 318 p.
12. Merlo-Ponti M. *Sobranie sochinenij. T. 4: Smysl i bessmyslica* [Collected Works. Vol. 4: Sense and Nonsense] / per.s kit. Chzhan In. Pekin: Kommercheskoe izd-vo, 2018. 梅洛·庞蒂文集 第4卷:意义与无意义 (塞尚的怀疑) · 张颖翻译 · 商务印书馆 · 2018.
13. Abdullaev Jeljorhon. *Vlijanie poiskov v oblasti sinteza cveta i zvuka na sovremennoe proektno-hudozhestvennoe tvorchestvo: dis. ... kand. iskusstv.* [The influence of searches in the field of synthesis of color and sound on modern design and artistic creativity: dis. ... cand. arts]. Moscow. 2024. 29 p. (in Rus.).
14. Malevich K. S. *Nefigurativnyj mir* [Non-figurative world] / per.s kit. Chzhan Han'. Pekin: Kitajskoe izd-vo arhitektury i stroitel'stva, 2018. P. 89. 马列维奇《非具象世界》 · 张含翻译 · 中国建筑工业出版社 · 2018 · 第84页.
15. Bychkov V. V. *Ikona i russkij avangard nachala XX veka. Kniga neklassicheskoy jestetiki* [Icon and Russian avant-garde of the early 20th century. A book of non-classical aesthetics]. Moscow. IH RAN, 1998. 270 p. (in Rus.).

УДК 687.31/.36 DOI 10.46418/2079-8202_2025_1_6

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

ФОРМИРОВАНИЕ ВИЗУАЛЬНОГО ЯЗЫКА ТРИКОТАЖА С СЕВЕРНЫМ ОРНАМЕНТОМ

© Е. М. Ермолаева, 2025

Создание моделей одежды из трикотажа на основе традиционного узорного вязания — важная составляющая современного дизайна. Изучение эволюции визуального языка трикотажа с северным орнаментом, необходимо для понимания актуальных тенденций моды, обеспечения базы для дальнейших исследований этой темы и проектирования новых дизайнерских изделий. В работе проводится ретроспективный анализ модных тенденций, определяются причины появления тренда на трикотаж с северным орнаментом в XXI в. и формулируются его основные визуальные коды.

Ключевые слова: трикотаж, узорное вязание, современный трикотаж, трикотаж с северным орнаментом, визуальный язык трикотажа.

Введение

В настоящее время трикотаж занимает одну из лидирующих позиций в текстильной отрасли. Без него не обходится практически ни одна коллекция одежды. Его популярность обусловлена всё увеличивающимся числом трикотажных производств, большой вариативностью художественно-технологических возможностей и высокими потребительскими качествами готового продукта. Богатый опыт ручного вязания народов Скандинавии оказал значительное воздействие на развитие ремесла на Северо-Западе России, поэтому для анализа текущей ситуации в сфере дизайна важно обобщить уже имеющиеся сведения по орнаментальному вязанию этих регионов и выявить характерные черты трикотажа с северными мотивами. Использование архаичных приёмов в современном дизайне позволяет разнообразить модельный ряд и орнаментальное оформление изделий.

Цель данной работы — проследить эволюцию северного орнамента и его трактовки на примере образцов современного трикотажа. Для этого необходимо:

- собрать и систематизировать изобразительный материал;
- выявить причины возрастающего интереса к трикотажу с северными мотивами;
- проводить анализ иллюстративных источников;
- сформулировать основные визуальные коды современного трикотажа с северным орнаментом.

Важная составляющая орнамента — его символические корни и семантика изображений. Этой проблематике удалено внимание этнографов и искусствоведов. А. К. Амброз в своих заметках подробно анализировал сложные сюжетные схемы и уделял особое внимание геометрическому орнаменту в русской вышивке [1]. В монографии Г. С. Масловой исследована проблема развития и изменения геометрического орнамента с учётом его историко-этнографических связей [2]. В работе В. М. Приваловой [3] значение орнамента представлено

как система знаков и символов, а также обозначена его роль в формировании антропологического кода определённого культурного стиля. Б. А. Рыбаков также выделял архаичный геометризм в русском орнаментальном искусстве [4]. В исследовании Л. С. Грибовой проводился анализ происхождения и характерных черт разных форм народного художественного творчества коми [5]. В работе Н. Г. Гагиевой исследованы вопросы становления и развития традиционного узорного вязания коми (зырян), при этом уделено внимание его месту в контексте материальной и духовной культуры народа [6]. В трудах R. Rutt [7], A. Feitelson, [8], R. Compton [9] приведены сведения о значениях отдельных орнаментальных символов европейского Севера.

В рамках данной работы мы сосредоточились на объективном анализе внешнего вида вязанных на спицах изделий с орнаментом народов Северо-Запада России и стран Скандинавии. Чтобы составить представление о трикотаже с северным орнаментом, на основе обширного перечня источников [5]–[15], выделены наиболее характерные черты ручного вязания заявленных регионов:

- большая часть орнаментов состоит из мелкоузорных композиций с геометрическими мотивами (крест, прямоугольник, решётка, зигзаг, треугольник и их сочетания), реже с изобразительными, преимущественно растительными (снежинки, цветы, ёлки), солярными (северная звезда, снежинка) и зооморфными (олени, лоси, волки, птицы, овцы);
- чаще встречаются полихромные орнаменты, построенные на сочетании контрастных природных цветов или тонов, с гладкой фактурой, в отличии от монохромных с рельефной;
- большинство образцов построены на основе сетчато- или линейно-раппортной композиции (вертикальной, горизонтальной, циркульной), редко — на монорапортной (для небольших форм), линейно-рапортная композиция может быть доминантной;

- как правило, применяется плотный застежка рисунком с минимальными расстояниями между узорными элементами;
- особенно часто используется техника узорного или жаккардового вязания, редко задействуются комбинированное на базе лицевых и изнаночных петель, перекрестное и ажурное переплетения;
- большая часть моделей представлена джемперами, свитерами, головными уборами, перчаточными и чулочно-носочными изделиями;
- очертания изделий тяготеют к форме прямоугольника;
- практически отсутствуют гендерные различия в форме моделей;
- в сырьевом составе пряж преобладает шерсть, иногда встречается хлопок, реже лён и шёлк.

Схема с примерами характерных образцов представлена на рис. 1.

Методика и результаты проведения ретроспективного анализа подробно рассмотрены автором в статье «Традиционный орнамент народов севера Европы в трикотаже люксовых брендов XXI в.» [16]. Данная работа базируется на ранее опубликованных материалах.

Причины, влияющие на усиление внимания к трикотажу с северными мотивами разные. Можно выделить несколько аспектов.

Эргономика в дизайне. Это важный принцип формирования современного продукта [17], когда форма и объем изделия максимально удовлетворяют характер действий его владельца. Специфика формирования северного орнамента, как было сказано выше, такова, что рисунок органично вписывается в форму предмета, не нарушая ее эргономики.

Нивелирование этнокультурных границ [17]. Глобализация усиливает процессы универсальной этнической идентичности. Это выражается при использовании в современных трикотажных дизайн-объектах несвойственные этносу орнаментальные знаки (например, традиционные северные символы в коллекциях японских дизайнеров).

Традиции и современность. Современный мир требует расширения понятия традиции. В настоящее время художники обращаются к народному стилю не только с целью поиска национальных корней, но и для утверждения идеи гармонии человека с природой.

Появление модного направления — спорт-шик. История распространения свитеров с узорами объясняет их популярность и в XXI в. Безусловно, что одним из факторов повлиявшим на универсализацию джемперов с этническим орнаментом, было утверждение здорового образа жизни — массовое увлечение спортом в начале XX столетия [18]. Возрождение интереса к северному орнаменту в начале текущего столетия началось с коллекций в спортивном стиле, ориентированных на состоятельный покупателя, дизайнеров Дольче Габбана, Шанель, Прада, Монклер, Марк Кейн Спорт, Раг Бон, Богнер, Спорти макс.

Технический прогресс. К началу нынешнего столетия технология достигла больших высот. В настоящее

время в трикотаже можно воплотить практически любую идею. Вязание по контуру, бесшовное вязание, интарзия — способствуют созданию новых решений в этно-стиле.

Экологические проблемы. Этническое направление в дизайне рассматривается как один из способов устойчивого развития общества [19]. Трикотаж в XXI в. борется за позицию одного из самых экологичных видов текстиля. Вязаные изделия с элементами этно-стиля усиливают своё положение в области экологического сознания современной культуры.

Полученные сведения необходимо структурировать и обобщить.

Исследования позволили наметить три главные составляющие:

1. Применение современных технологий;
2. Использование актуальной конструкции изделий;
3. Сочетание традиций и современности.

Рассмотрим подробнее каждый пункт.

Применение современных технологий. Дизайнеры использовали новые технологии и методы производства для создания уникальных и оригинальных трикотажных изделий с северным орнаментом. Это позволило им экспериментировать с формами, цветами, фактурами и способами отделки полотна. Так, современные вязальные автоматы предоставили возможность производства деталей или бесшовных изделий практически с любым: а) контуром; б) композиционным решением; в) цветопластической организацией полотна. Чаще всего отмечено использование жаккардового, перекрёстного и ажурного переплетений. Новые технологии декорирования текстильных поверхностей способствовали применению фольгирования, аппликации, вышивки, интегрирования разных материалов в структуру полотна. Достижения прядильной отрасли разрешили задействовать пряжу натуральных и неоновых цветов с различными свойствами — фасонную, ворсистую, с начёсом, с люрексом, с пайетками, секционного окрашивания. Все эти актуальные технологии позволяют транскрибировать орнаментальные традиционные мотивы, представить их в современной интерпретации, что даёт им новую жизнь и свежесть восприятия.

Использование актуальной конструкции изделий. Анализ коллекций прет-а-порте [16] выявил, что дизайнеры XXI в. при проектировании трикотажа с северным орнаментом использовали как гипертрофированные (нарочито искаженные привычные силуэты, преувеличенных объемов), так и классические формы (базирующиеся на простых геометрических силуэтах).

Создана диаграмма с процентным распределением ассортимента женских моделей (рис. 2 а). Так, в коллекциях встречались платья, жилеты, юбки и накидки, но особой популярностью пользовались джемперы, свитеры и жакеты. При этом, для свитера и жакета характерно преобладание гипертрофированной формы, для джемпера — классическая форма находится в паритете с преувеличенной. На рис. 2 б, в, г, д, е представлены примеры наиболее актуальных форм и силуэтов женских изделий.

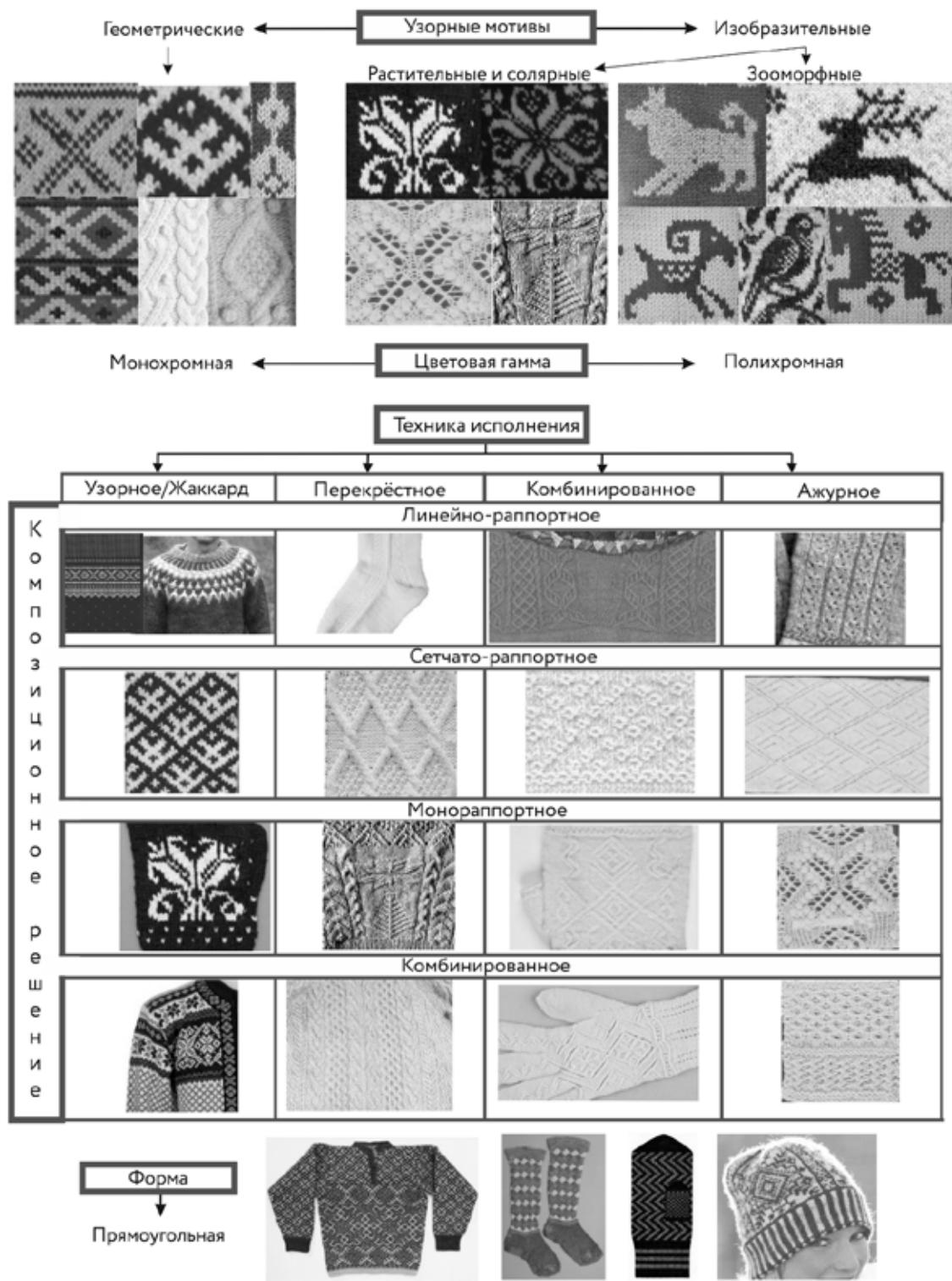


Рис. 1. Схема, отражающая особенности трикотажа с северными мотивами на характерных примерах

На основе исследования спроектирована диаграмма ассортимента мужских моделей (свитер, джемпер, жакет, жилет), отражающая процентное соотношение гиперобъемных и классических форм на данный момент времени (рис. 3 а).

Можно заключить, что среди женских моделей предпочтение отдаётся как классическим, так и гипертрофированным силуэтам, а среди мужских — преимущественно классическим.

Сочетание традиций и современности. Дизайнеры стремятся создать гармоничное сочетание традиционных узоров северного орнамента с актуальными тенденциями в моде, адаптируя разными способами северные мотивы к современным формам.

В женских моделях преобладали орнаменты: а) с геометрическими мотивами (полихромные с мелким узором, двухцветные и фактурные монохромные); б) изобразительные — растительные и зооморфные



Рис. 2. Женские изделия с северными мотивами в коллекциях прет-а-порте ХХI в.: *а* — диаграмма с процентным распределением ассортимента; *б* — примеры гиперобъемной и классической форм свитера, джемпера и кардигана



Рис. 3. Мужские изделия с северными мотивами в коллекциях прет-а-порте ХХI в.: *а* — диаграмма с процентным распределением ассортимента; *б* — примеры гиперобъемной и классической форм свитера и джемпера

(полихромные, двухцветные и фактурные монохромные) (рис. 4). Среди растительных и солярных орнаментов чаще всего встречался мотив северной звезды/снежинки, а среди зооморфных — олень.

При работе с классической и гипертрофированной формами применялись следующие подходы к дизайн-проектированию:

- использование линейно- и сетчато-раппортного орнамента с мелкоузорными элементами, ритмично расположенным на всей поверхности полотна;
- применение гиперболизированных узорных мотивов;
- формирование монораппортных композиций;
- задействование композиций ироничного содержания;
- преобразование внешнего вида полотна разнофактурной пряжей, неоновым цветом, окрашиванием тай-дай, фольгированием, отделкой мехом, разными материалами;
- деконструкция орнамента, полотна и изделия.

В мужских моделях превалировали орнаменты: а) геометрические (полихромные с мелким узором, двухцветные и фактурные монохромные); б) изобразительные — растительные и зооморфные (полихромные, двухцветные и фактурные монохромные) (рис. 5). Среди растительных и солярных мотивов чаще всего встречались северные звезды (снежинки), цветы, а среди зооморфных — олени и волки.

При проектировании классической и гипертрофированной форм применялись одинаковые подходы к дизайн-проектированию:

- использование линейно-раппортного орнамента с мелкоузорными элементами, ритмично расположенным на всей поверхности полотна;
- применение гиперболизированных узорных мотивов;
- формирование монораппортных композиций;
- создание композиций ироничного содержания;
- преобразование внешнего вида полотна разнофактурной пряжей, неоновым цветом;
- деконструкция орнамента и полотна.

Перечисленные вариации для классических форм мужской и женской одежды содержат традиционные способы (см. рис. 3) раскрытия исследуемой темы: а) использование линейно-раппортного орнамента с мелкоузорными элементами, ритмично расположенным на всей поверхности полотна; б) создание мелкоузорных раппортных композиций; г) применение линейно-раппортного доминантного орнамента. Остальные приёмы являются отличительными чертами трикотажа с северными мотивами в моде ХХI в. Среди разнообразных подходов к стилизации трикотажа можно выделить наиболее нетрадиционные: а) преобразование внешнего вида полотна (интеграция в структуру контрастных материалов (атласные, метал-

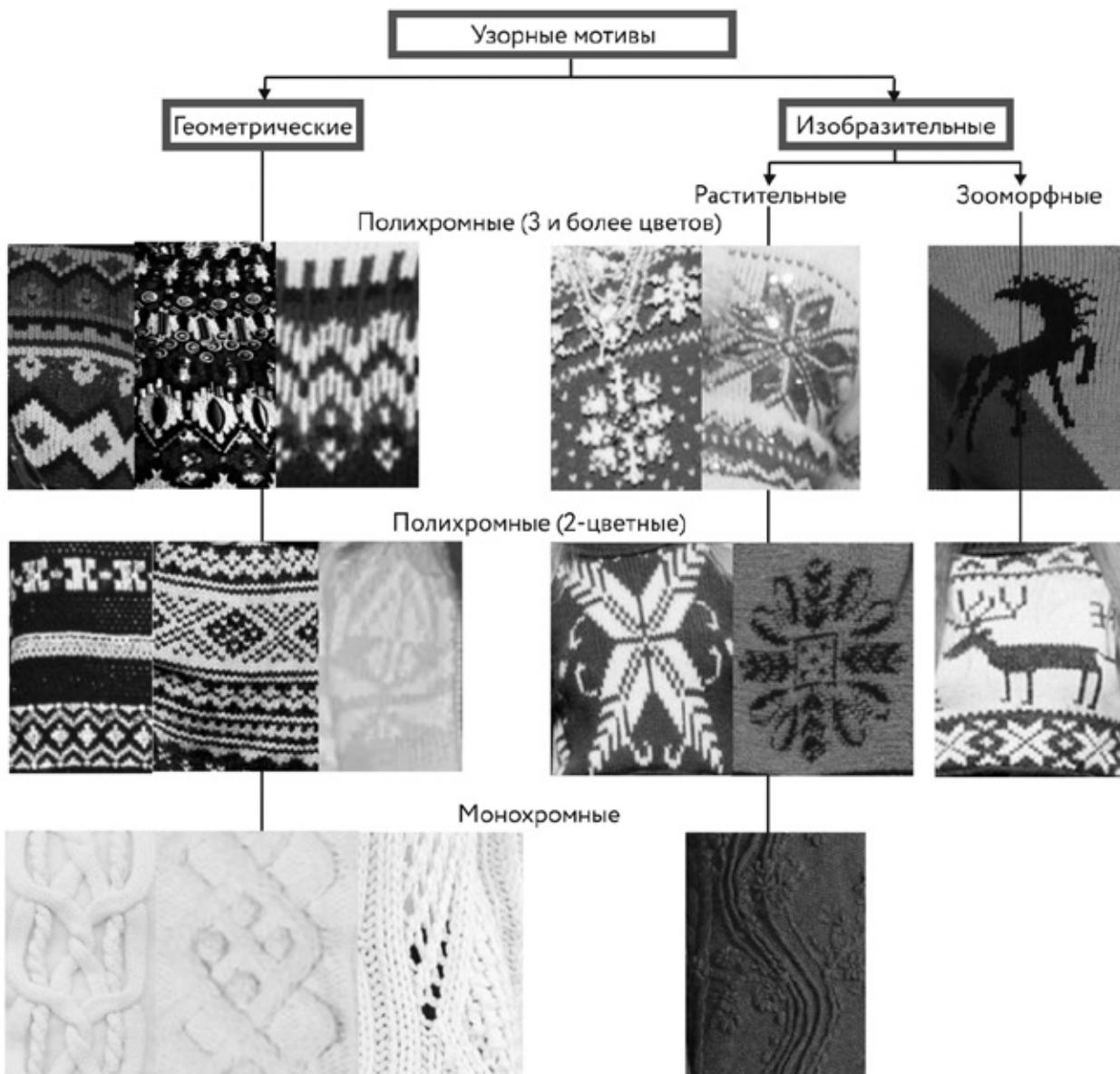


Рис. 4. Характерные орнаменты в женских моделях

лизированные ленты), применение разно-фактурной пряжи, фольгирование, декор светоотражающими элементами (пайетки, стеклярус, бисер)); б) создание композиций ироничного содержания; в) формирование монорапортных композиций; г) цветовые модификации (неоновый цвет, эффекты тай-дай); д) применение гиперболизированных узорных мотивов; е) деконструкция формы, полотна или орнамента [16].

Так, в XXI в. трикотаж с северным орнаментом претерпел заметные преобразования. На эволюцию этнической темы оказали значительное влияние технический прогресс и социокультурные изменения в обществе. Выделены составляющие современного визуального кода трикотажа с северным орнаментом:

- формы предметов простых прямоугольных очертаний, отвечающих эргономике; расширенный модельный ряд; ярко выраженная гендерная принадлежность;
- полотна — плотные гладкие жаккардовые, рыхлые перекрестных и ажурных переплетений; пряжа

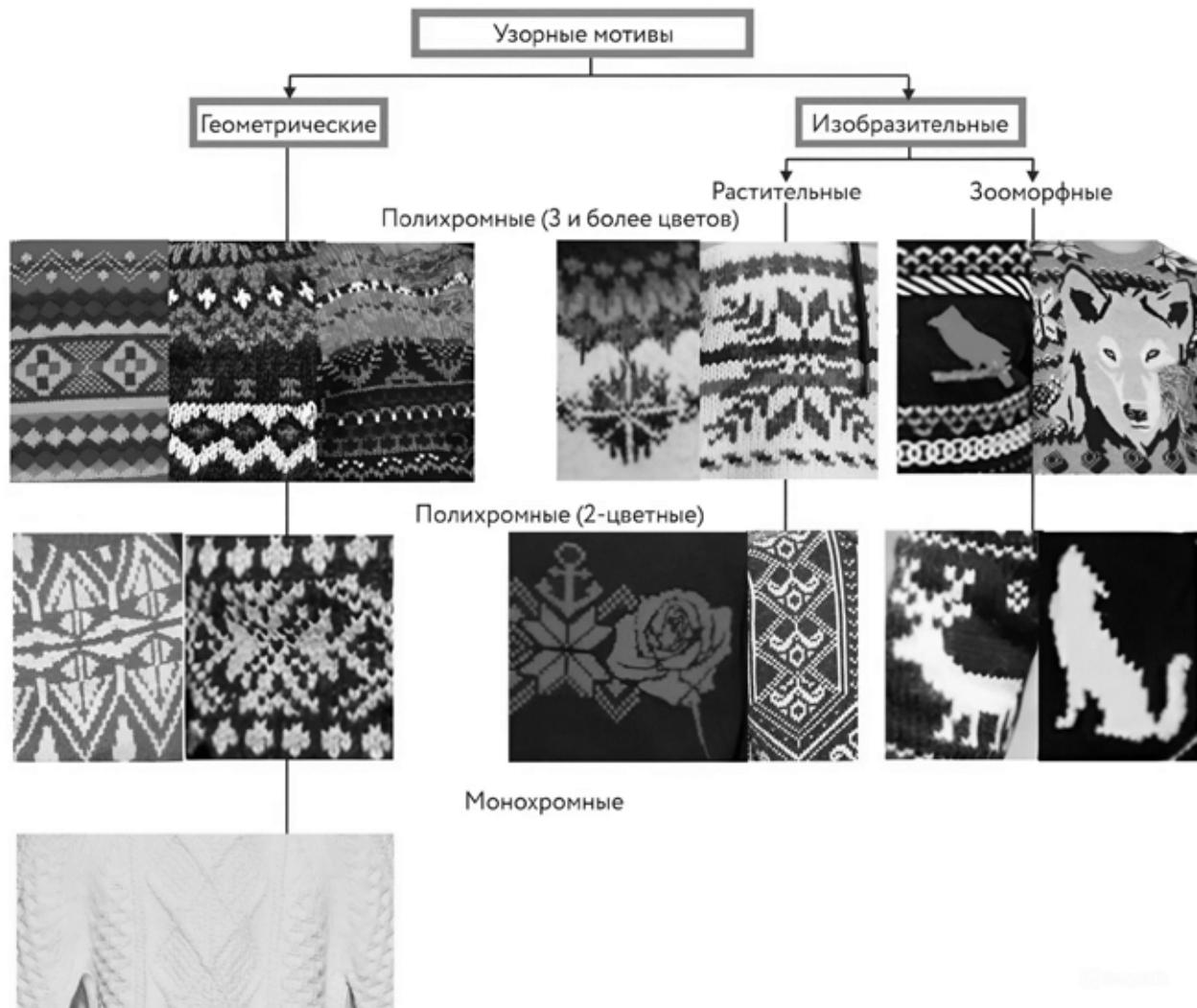
с ворсом разной длины, может быть с люрексом или секционного окрашивания;

- композиционные решения — линейно-раппортные, сетчато-раппортные и моно-композиционные;
- мотивы — геометрические (кресты, прямоугольники, треугольники, зигзаги, «косы», «жгуты», «араны»), изобразительные (солярные — северная звезда или снежинка и зооморфные — олень, лось, волк и другие животные, обитающие на Севере);

- цветовая палитра — натуральные тёплые и холодные оттенки, но могут быть неестественно яркие цвета;

- изобразительные приемы: геометризация орнаментальных мотивов, ритмическая повторяемость узорных элементов, применение принципа симметрии, использование разномасштабных мотивов, деконструкция изображения.

Проведенное исследование позволило сформулировать запоминающийся визуальный язык актуального трикотажа с северным орнаментом, соответствующий

**Рис. 5.** Характерные орнаменты в мужских моделях

современным трендам и потребностям текстильной индустрии.

Список литературы:

1. Амбродз А. К. О символике русской крестьянской вышивки архаического типа // Советская археология. 1966. № 1. С. 61–76.
2. Маслова Г. С. Орнамент русской народной вышивки как историко-этнографический источник. М.: Наука, 1978. 216 с.
3. Привалова В. М. Орнаментальная культура. Аналитический обзор символов и знаков геометрического орнамента в антропологической картине мира // Известия Самарского научного центра Российской академии наук. 2010. Т. 12. № 3. С. 255–263.
4. Рыбаков Б. А. Происхождение и семантика ромбического орнамента // Сборник трудов. 1972. Вып. 5. С. 127–134.
5. Грибова Л. С. Декоративно-прикладное искусство народов коми. М.: Наука, 1980. 252 с.
6. Гагиева Н. Г. Узорное вязание коми (зырян) конца XIX — начала XXI вв. в контексте традиционной культуры: автореферат дис. ... канд. искусствоведения. Саранск, 2014. 24 с.
7. Rutt R. A History of Hand Knitting. B. T. Batsford: London, 1987. 256 p.
8. Feitelson A. The Art of Fair Isle Knitting: History, Technique, Color & Patterns. Loveland, CO: Interweave Press, 1996. 32 p.
9. Compton R., Harvey M. Fisherman Knitting. Bletchley, Great Britain: Shire Publications, Ltd., 1979. 32 p.
10. Sundbo A. The Lice Patterned Sweater from Setesdal. Norway: Norwegian Academic Press, 1998. 159 p.
11. Pink A. Estonian Knitting 2: Socks & Stockings. Türi, Estonia: Saara Kirjastus, 2018. 384 p.
12. Lambert G. A. The taxonomy of sweater structures and their origins: dis. ... Degree of Master of Science textile management technology. Raleigh, 2002. 183 p.
13. Grasmane M. Mittens of Latvia. 178 Traditional Designs to Knit. Rīga: Senā klēts, 2015. 438 p.
14. Druchunas D., Hall J. L. The Art of Lithuanian Knitting: 25 Traditional Patterns and the People, Places, and History That Inspire Them. Howe Hill Road: Trafalgar Square Books, 2017. 224 p.
15. Калашникова Н. М. Перчаточки да рукавицы, чулочки да ноговицы: аксессуары традиционного костюма из собрания Российского этнографического музея. М.: Северный паломник, 2015. 208 с.
16. Ермолаева Е. М. Традиционный орнамент народов севера Европы в трикотаже люксовых брендов XXI в. // Из-

- вестия высших учебных заведений. Технология легкой промышленности. 2023. № 2. С. 102–105.
17. Демшина А. Ю. Мода в контексте визуальной культуры: вторая половина XX — начало XXI вв. СПб.: Астерион, 2009. 105 с.
18. Савельева А. С., Труевцев А. В. Трикотаж в дизайне. Дизайн в трикотаже: монография. СПб.: Санкт-
- Петербургский государственный университет промышленных технологий и дизайна, 2017. 312 с.
19. Тобоев А. И. Понятие экологического сознания // Вестник Омского государственного педагогического университета. Гуманитарные исследования. 2015. № 3 (7). URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/ponyatiye-ekologicheskogo-soznnaniya> (дата обращения: 10.07.2022).

E. M. Ermolaeva

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

FORMATION OF THE VISUAL LANGUAGE OF MODERN KNITWEAR WITH A NORTHERN ORNAMENT

Creating models of knitwear based on traditional patterned knitting is an important component of modern design. Knowledge of how the visual language of knitwear with a northern ornament is formed is necessary to understand current fashion trends, provide a basis for further research on this topic and design new designer products. The paper provides a retrospective analysis of fashion trends, identifies the causes of the trend for knitwear with a northern ornament in the 21st century and formulates its main visual codes.

Keywords: knitwear, patterned knitting, modern knitwear, knitwear with a northern ornament, the visual language of knitwear.

References:

1. Ambroz A. K. O simvolike russkoj krest'yanskoy vyshivki arhaicheskogo tipa [About the symbols of Russian peasant embroidery of archaic type] // Sovetskaya arheologiya [Soviet archeology]. 1966. No. 1. 61–76 pp. (in Rus.).
2. Maslova G. S. Ornament russkoj narodnoj vyshivki kak istoriko-etnograficheskij istochnik [The ornament of Russian folk embroidery as a historical and ethnographic source]. Moscow: Nauka, 1978. 216 p. (in Rus.).
3. Privalova V. M. Ornamental'naya kul'tura. Analiticheskij obzor simvolov i znakov geometricheskogo ornamenta v antropologicheskoy kartine mira [Ornamental culture. An analytical review of geometric ornament symbols and signs in the anthropological worldview] // Izvestiya Samarskogo nauchnogo centra Rossiskoj akademii nauk [Proceedings of the Samara Scientific Center of the Russian Academy of Sciences]. 2010. Vol. 12. No. 3. 255–263 pp. (in Rus.).
4. Rybakov B. A. Proiskhozhdenie i semantika rombicheskogo ornamenta [The origin and semantics of the rhombic ornament] // Sbornik trudov [Collection of works]. 1972. Issue. 5. 127–134 pp. (in Rus.).
5. Gribova L. S. Dekorativno-prikladnoe iskusstvo narodov komi [Decorative and applied art of the Komi peoples]. Moscow: Nauka, 1980. 252 p. (in Rus.).
6. Gagieva N. G. Uzornee vyzazanie komi (zyrjan) konca XIX — nachala XXI vv. v kontekste tradicionnoj kul'tury: avtoreferat dis. ... kand. Iskusstvovedenija [Patterned knitting of the Komi (Zyryans) of the late 19th — early 21st centuries in the context of traditional culture: abstract of dis. ... candidate of art history]. Saransk, 2014. 24 p. (in Rus.).
7. Rutt R. A History of Hand Knitting. B. T. Batsford: London, 1987. 256 p.
8. Feitelson A. The Art of Fair Isle Knitting: History, Technique, Color & Patterns. Loveland, CO: Interweave Press, 1996. 32 p.
9. Compton R., Harvey M. Fisherman Knitting. Bletchley, Great Britain: Shire Publications, Ltd., 1979. 32 p.
10. Sundbø A. The Lice Patterned Sweater from Setesdal. Norway: Norwegian Academic Press, 1998. 159 p.
11. Pink A. Estonian Knitting 2: Socks & Stockings. Türi, Estonia: Saara Kirjastus, 2018. 384 p.
12. Lambert G. A. The taxonomy of sweater structures and their origins: dis. ... Degree of Master of Science textile management technology. Raleigh, 2002. 183 p.
13. Grasmane M. Mittens of Latvia. 178 Traditional Designs to Knit. Rīga: Senā klēts, 2015. 438 p.
14. Druchunas D., Hall J. L. The Art of Lithuanian Knitting: 25 Traditional Patterns and the People, Places, and History That Inspire Them. Howe Hill Road: Trafalgar Square Books, 2017. 224 p.
15. Kalashnikova N. M. Perchatochki da rukavicy, chulochki da nogovicy: aksessuary tradicionnogo kostyuma iz sobraniya Rossiskogo etnograficheskogo muzeya [Gloves and mittens, stockings and buttons: accessories of a traditional costume from the collection of the Russian Ethnographic Museum]. Moscow: Severnyj palomnik, 2015. 208 p. (in Rus.).
16. Ermolaeva E. M. Tradicionnyj ornament narodov severa Evropy v trikotazhe lyuksovyh brendov XXI v. [The traditional ornament of the peoples of the North of Europe in the knitwear of luxury brands of the 21st century] // Izvestiya vysshih uchebnyh zavedenij. Tekhnologiya legkoj promyshlennosti [News of higher educational institutions. Technology of light industry]. 2023. No. 2. 102–105 pp. (in Rus.).
17. Demshina A. Yu. Moda v kontekste vizual'noj kul'tury: vtoraya polovina XX — nachalo XXI vv. [Fashion in the context of visual culture: the second half of the 20th — early 21st centuries]. St. Petersburg: Asterion, 2009. 105 p. (in Rus.).
18. Savel'eva A. S., Truevcev A. V. Trikotazh v dizajne. Dizajn v trikotazhe: monografiya [Knitwear in design. Design in knitwear: monograph]. St. Petersburg: Sankt-Peterburgskij gosudarstvennyj universitet promyshlennyyh tekhnologij i dizajna, 2017. 312 p. (in Rus.).
19. Toboev A. I. Ponyatiye ekologicheskogo soznnaniya [The concept of ecological consciousness] // Vestnik Omskogo gosudarstvennogo pedagogicheskogo universiteta. Gumanitarnye issledovanija [Bulletin of Omsk State Pedagogical University. Humanitarian studies]. 2015. No. 3 (7). URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/ponyatiye-ekologicheskogo-soznnaniya> (date accessed: 10.07.2022).

Т. В. Ковалева, Г. Е. Прохоренко

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

ФРАНЦУЗСКИЕ КОРОЛЕВСКИЕ СТИЛИ В ИНТЕРЬЕРАХ МУЗЕЯ ЦЕНТРАЛЬНОГО УЧИЛИЩА ТЕХНИЧЕСКОГО РИСОВАНИЯ БАРОНА ШТИГЛИЦА. К ВОПРОСУ О МЕТОДЕ «РЕТРОСПЕКТИВНОГО СТИЛИЗАТОРСТВА»

© Т. В. Ковалева, Г. Е. Прохоренко, 2025

Рассматривается декоративное убранство залов Музея ЦУТР барона Штиглица (арх. М. Е. Месмахер, 1885–1896 гг.), оформленных с использованием художественных элементов французского искусства XVI–XVII столетий: зал Генриха II, зал Людовика XIII, зал Людовика XIV. В контексте использования архитектором метода «ретроспективного стилизаторства» выявляются основные исторические сооружения, послужившие при проектировании музеиных залов памятниками-прототипами, а также отдельные художественные элементы, выбранные проектировщиком в качестве художественных «цитат».

Ключевые слова: интерьеры эпохи историзма, метод «ретроспективного стилизаторства», М. Е. Месмахер, Музей Центрального училища технического рисования барона Штиглица.

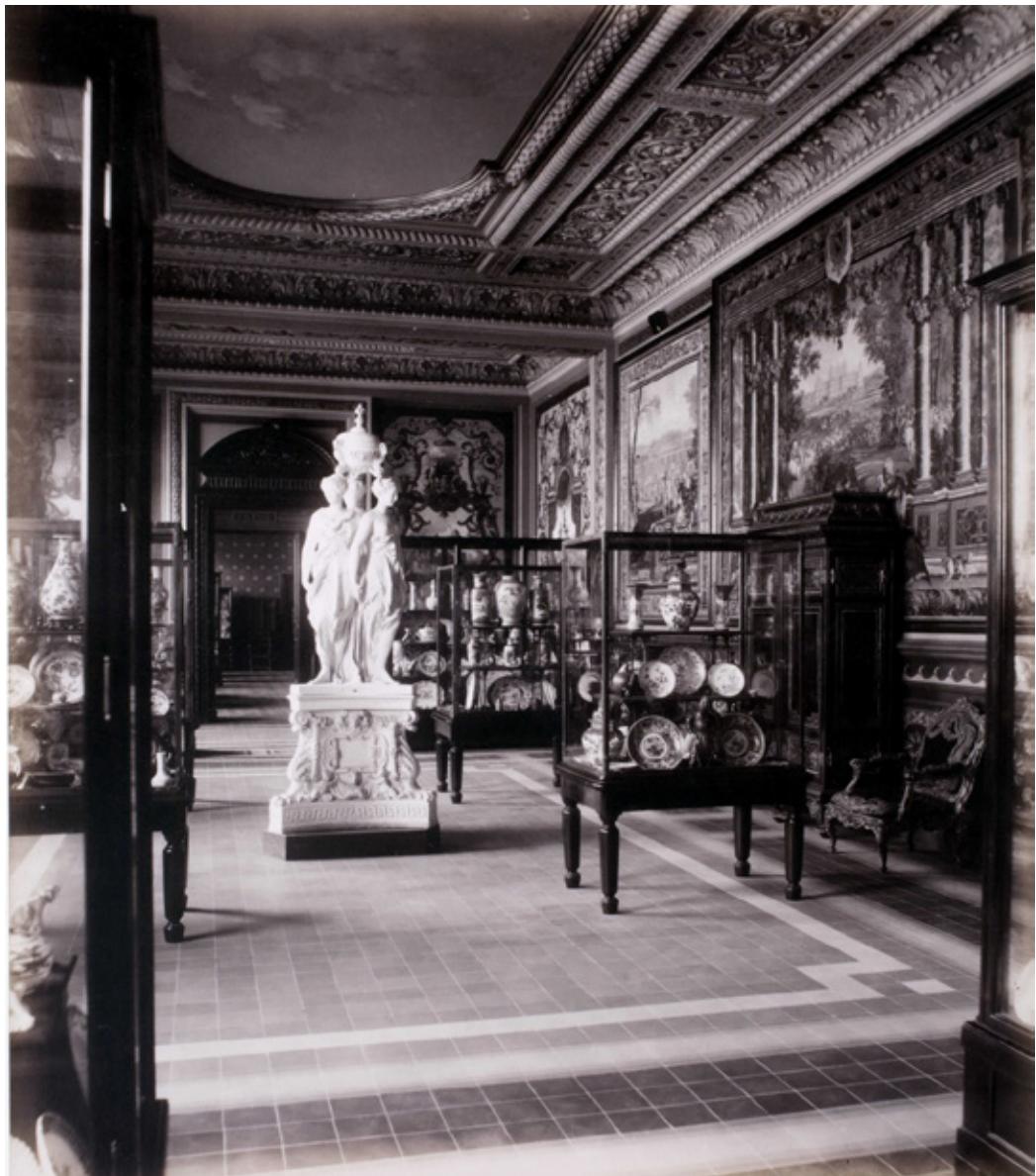
Термин «ретроспективное стилизаторство» вошел в научный оборот в 1990-е гг. Известный исследователь архитектуры Петербурга А. Л. Пунин в своем фундаментальном труде, посвященном основным тенденциям развития зодчества Северной столицы в XIX в. писал: «Термин «ретроспективное стилизаторство» или «стилизаторство» определяет сущность методики архитекторов середины и второй половины XIX в., которые в композиции фасадов и интерьеров использовали мотивы и закономерности, почерпнутые из уже известных архитектурных стилей — готики, ренессанса барокко и т. д. В одних случаях стилизаторские постройки XIX в. чуть ли не полностью повторяли исторические прототипы, в других же (именно такие примеры преобладали) сходство ограничивалось лишь отдельными декоративными мотивами в духе того или иного стиля, а общая объемно-пространственная композиция была уже совершенно иной, отвечающей требованиям своего времени» [1, с. 5]. Яркой иллюстрацией этого метода является здание музея Центрального училища технического рисования барона Штиглица, возведенное по проекту директора учебного заведения, видного зодчего М. Е. Месмахера. Общее объемно-планировочное и архитектурно-художественное решение этого сооружения является собой уникальный пример творческого подхода зодчего к мировому культурному и художественному наследию.

Ведущей темой в архитектуре музеиного здания было итальянское искусство, которому большой поклонник итальянского Ренессанса и последователь главных европейских архитектурных тенденций Месмахер, посвятил две трети залов — двадцать из тридцати. При всем стилистическом разнообразии интерьеров музея ЦУТР барона Штиглица на второе место в иерархии стилей Месмахер поставил Францию, представив её искусство пятью залами: зал Генриха II, залы Людовика XIII и Людовика XIV (ил. 1), а также

Людовика XV и Людовика XVI (или Новый зал, отделка которого не была завершена). Названия залов, соответствующие наименованиям так называемых «королевских» стилей, говорят о том, что в музее ЦУТР французское искусство было представлено в историческом развитии, начиная от его ранних ренессансных форм второй половины XVI в. и заканчивая периодами наивысшего расцвета в XVII и XVIII вв.

К сожалению, история бытования интерьеров музеиных залов насчитывает не один драматический эпизод: расформирование коллекции после Революции 1917 г., передача музеиного здания Государственному Эрмитажу в качестве его I Филиала и приспособление музеиных залов под временные выставки, значительные утраты во время артиллерийских обстрелов блокадного Ленинграда 1941–1944 гг., «обезличивание» интерьеров по решению экспертной комиссии 1945 г. при воссоздании училища и подготовке помещений к учебному процессу (Краткий отчет о деятельности Музея прикладного искусства за период с января 1946 по апрель 1948 г.). В итоге многие музеиные залы к середине XX в. утратили свою первоначальную отделку, в том числе и залы анфилады французских королевских стилей (ил. 2, 3). Но будущие художники под руководством своих наставников — архитекторов сразу стали заниматься реставрационными работами: известно, что «студенты факультета монументально-декоративной живописи в 1947 г. во время летней практики восстановили резьбу и росписи потолков залов Генриха II и Людовика XIII» [2, с. 44].

Масштабная реставрация проводилась позднее. В 1979 г., когда здание музея было взято под охрану государства, первоначальную отделку, благодаря специалистам Ленинградского научно-производственного объединения «Реставратор», обрели многие интерьеры музея, включая Зал Генриха II и Зал Людовика XIII. Успеху этой работы способствовала передача в 1983 г.



Ил. 1. Зал Людовика XIV в Музее ЦУТР барона Штиглица. Вид анфилады в сторону залов Людовика XIII и Генриха II (арх. М. Е. Месмахер, фото 1896 г.)



Ил. 2. Музей ЛВХПУ. Вид анфилады от зала Генриха II в сторону зала Людовика III и Людовика XIV. (Фотоархив СПГХПА им. А. Л. Штиглица, фото 1948 г.)



Ил. 3. Музей ЛВХПУ. Вторая отчетная выставка работ студентов в зале Людовика XIV. Июнь 1947 г. (Фотоархив СПГХПА им. А. Л. Штиглица, фото 1948 г.)

из архива Государственного Эрмитажа 432 листов архитектурного проекта М. Е. Месмахера, которые легли в основу восстановительных работ этого уникального памятника архитектуры эпохи историзма. К сожалению, когда в 1989 г. финансирование работы было прекращено, реставрация Зала Людовика XIV оказалась выполненной лишь частично, а Залы Людовика XV и Людовика XVI вообще не вошли в границы реставрационной деятельности.

В связи с проведением компанией «Возрождение Санкт-Петербурга» в 2024 г. новых реставрационных работ в Зале Людовика XIV представляется актуальным исследование характера убранства музейных интерьеров ЦУТР барона Штиглица, для которых Месмахер выбрал декоративные элементы французских дворцовых интерьеров XVI–XVII столетий, а также выявление художественных приемов, отвечающих методу «ретроспективного стилизаторства».

Петербург, который изначально мыслился своим великим основателем как европейский город, испытывал в процессе становления архитектурные влияния различных европейских традиций. «Французский манер» стал заметной составляющей стилевого сплава петровского барокко [3], в дворцовых интерьерах Петербурга середины XVIII столетия французское влияние можно определить как ведущее, а в эпоху историзма XIX в. эклектика способствует наполнению интерьеров «цитатами» памятников-прототипов. М. Е. Месмахер, следуя методу эклектики, тщательно изучал орнаментальное богатство различных художественных эпох, выбирал в соответствии с функцией интерьера ту или иную стилистическую основу, в числе которых были и «стили французских королей».

Опыт проектирования и применения в убранстве дворцовых интерьеров элементов французских королевских стилей в творчестве Месмахера, который считается знатоком итальянского Ренессанса, очень широк. Элементы пышного стиля барокко (золоченые решетки, кронштейны с волютообразными завитками, картины с монограммами владельцев, иллюзионистические росписи) в выполненных по проектам Месмахера интерьерах, часто соотносятся со стилем Короля-солнца — большим стилем Людовика XIV и его апартаментами в Версальском дворце. В качестве примера обращения к стилю барокко — и Бронзовая лестница дворца великого князя Владимира Александровича (арх. А. И. Резанов, при участии В. А. Шретера, А. Я. Гуна и И. С. Китнера, 1867–1874 гг., М. Е. Месмахер, 1880–1893 гг., Дворцовая набережная, д. 26), и проект перестройки Кухонного флигеля Аничкова дворца (1890-е гг., не был осуществлен) с полуциркульными окнами, пышными десюдепортами, декоративными панно в лепных золоченых обрамлениях, иллюзорными росписями с изображением собравшихся на балконах гостей [4, с. 51], и знаменитый богатством художественного убранства Бронзовый зал в особняке А. А. Половцова на Большой Морской улице в Санкт-Петербурге (арх. М. Е. Месмахер, 1887–1892 гг.) с коллекцией шпалер из известной серии «Любовь богов», созданной на королевской мануфактуре Бове по эскизам Франсуа Буше [5]. Обращение к стилю Людовика XIII — интерьеры дворца «Верхняя Массандра» в Крыму (арх. М. Е. Месмахер, 1892–1900 гг.), в этом проекте Месмахер ввел множество барочных элементов, творчески переосмыслив первоначальный замысел архитектора Э. Бушара



Ил. 4. Проект Зала Генриха II в Музее ЦУТР барона Штиглица. Западная стена (арх. М. Е. Месмахер, 1885–1890-е гг.). © Музей СПГХПА им. А. Л. Штиглица. Публикуется впервые

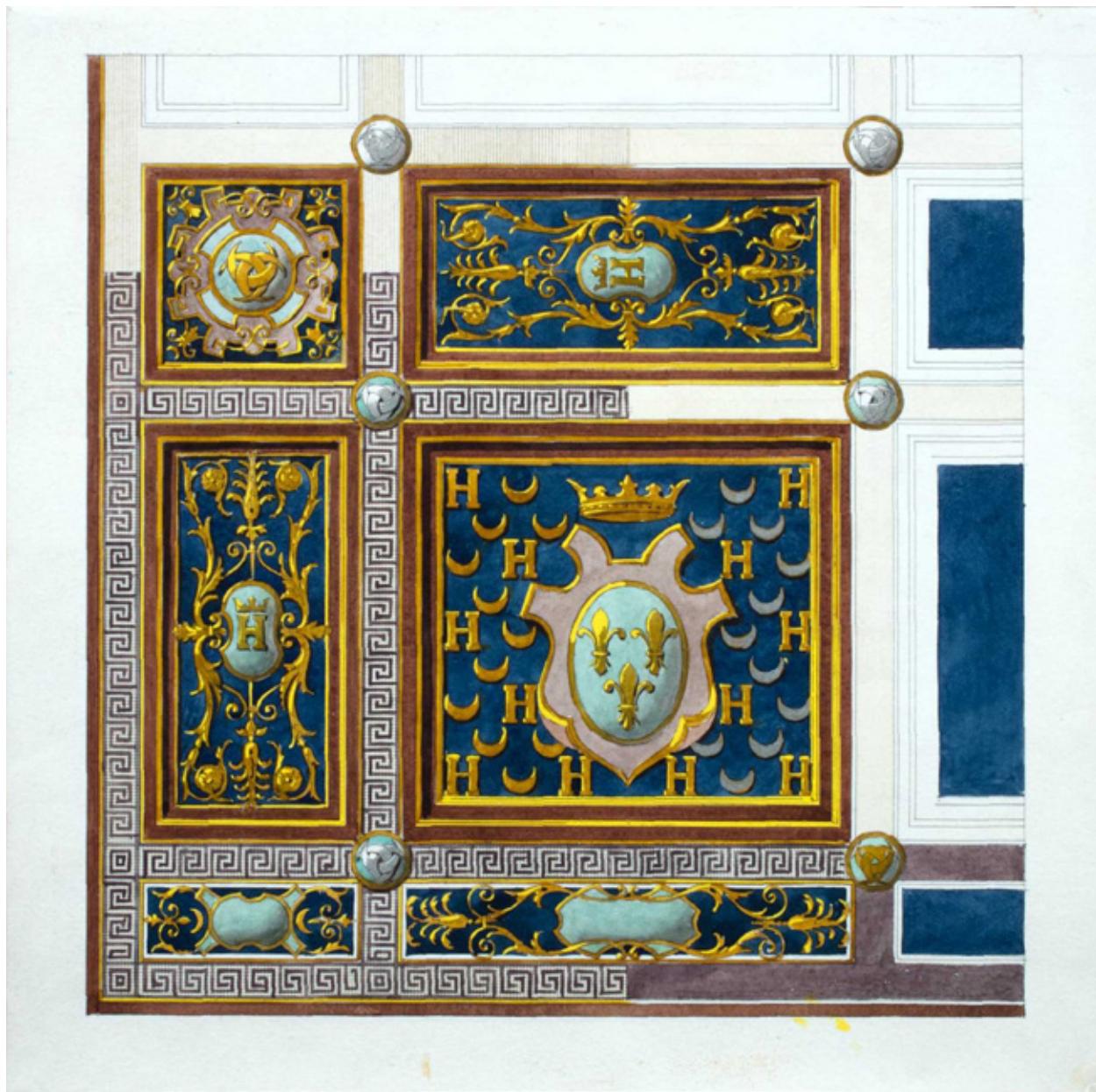
и максимально сохранив средневековые и ренессансные элементы старой постройки (деревянные резные панели, массивные балки перекрытия, шатровые каминьи, буфеты с поставцами) [6, с. 11]. Детали отделки выполненных в разных стилях интерьеров Дворца для великого князя Алексея Александровича (арх. М. Е. Месмахер, 1882–1885 гг.), в том числе Большого Белого или Танцевального зала в стиле неорококо, можно без труда сопоставить с художественными формами искусства Франции периода правления Людовика XV (развязывающиеся путти в цветах и развивающиеся лентах в плафонной живописи, рокайли).

Три основных экспозиционных зала Музея ЦУТР барона Штиглица — Генриха II, Людовика XIII и Людовика XIV, расположены эффектной анфиладой вдоль северного фасада на втором этаже музеиного здания, в непосредственной близости от верхней площадки Римской лестницы. Первым в череде французских залов представлен зал Генриха II, оформление которого выполнено в стиле французского Ренессанса. В Путеводителе по художественным собраниям Петербурга от 1904 г. особенно отмечено, что «и на живописи стен, и на роскошном потолке в изобилии повторяются королевские лилии, шифр Генриха II <...>» [7, с. 292]. Месмахер довольно свободно распорядился многообразием исторических форм, соединив некоторые декоративные элементы французских дворцовых интерьеров второй половины XVI в. в новую единую архитектурную композицию. Декор этого сравнительно небольшого помещения (75,6 кв. м) сосредоточен на потолке и стенах, нижняя часть которых закрыта деревянными панелями с каннелированными пилasters, обходящими зал

по периметру и делящие плоскость стен на два уровня по горизонтали (ил. 4).

В этом интерьере представление о характере декоративного убранства дворцовых построек эпохи складывается из различных элементов декора: рельефного резного потолка и росписи стен, композиция которых основывается на принципе рапортного построения рисунка в виде монограммы латинской буквы «Н» (первой буквы имени короля Генриха II — «Henri») с королевской лилией — гербового знака французских королей, и закомпонованных в круг трёх переплетённых полумесяцев, представляющих герб фаворитки короля Дианы де Пуатье и символизирующих целомудренность вечно юной богини Дианы-охотницы. Соединяя эти два имени в своей версии французского Ренессанса, Месмахер, видимо, стремился подчеркнуть ту роль, которую сыграли их обладатели в истории культуры Франции.

В декоре зала угадываются черты убранства Бального зала или галереи Генриха II в замке Фонтенбло и интерьеров Дианы де Пуатье в замке Анэ, построенных в середине XVI столетия архитектором Филибером Делормом [8, л. 170]. При сравнении общего характера материалов отделки и, особенно, декоративных деталей резьбы и орнаментальных росписей галереи Генриха II в Фонтенбло и столовой в замке Анэ с убранством зала Генриха II в Музее ЦУТР барона Штиглица становится очевидным, что Месмахер в качестве прототипов выбрал именно указанные образцы блестящего дворцовогго интерьера французского Ренессанса середины XVI столетия. К проектированию и убранству Бального зала в Фонтенбло, в котором королева Екатерина Медичи устраивала фантасмагорически пышные, по-ренессансному утон-



Ил. 5. Проект Зала Генриха II в Музее ЦУТР барона Штиглица. Плафон (арх. М. Е. Месмахер, 1885–1890-е гг.). © Музей СПГХПА им. А. Л. Штиглица. Публикуется впервые

ченные празднества, кроме Ф. Делорма были причастны французский архитектор Жиль Ле Бретон, итальянские художники Франческо Приматиччо и Никколо дель Аббате (1550–1556 гг.) [9, с. 69]. Особым роскошеством в этом интерьере выделяются восьмиугольные профилированные кессоны перекрытия, покрытые росписью и серебряной инкрустацией. В декор введены монограммы короля и полумесяцы Дианы, такие же мотивы украсили Зал Генриха II в Музее ЦУТР барона Штиглица. Стены галереи Генриха II в Фонтенбло снизу обшиты дубовыми панелями с профилированными филенками и каннелированными лопатками между ними. Характер пластического решения этих панелей повторился в пластике деревянной обшивки Зала Генриха II в Музее ЦУТР барона Штиглица.

В замке Анэ, где над украшением интерьеров трудились знаменитые мастера — эмальер Леонард

Лемузен, художник Жан Кузен-отец, керамист Массео Абакен, рисовальщик и орнаменталист Жак Андрею Диоссерсо, тоже встречаются в убранстве монограммы короля Генриха II и полумесяцы его фаворитки в фигурных картушах. Расписной золоченый декор потолка столовой комнаты замка Анэ с картушами и щитами в четырехугольных кессонах совершенно очевидно выступил образцом мотивов для убранства потолка в музейном Зале Генриха II. Месмахер применил распространенный для метода «ретроспективного стилизаторства» прием «цитирования» элементов убранства известного исторического сооружения в интерьере, призванном «воссоздать» конкретную историческую эпоху (ил. 5). Уважительно точно копируя орнаментальные мотивы стилистического первоисточника, архитектор эпохи историзма все же позволил незначительные вариации: в одном из картушей он



Ил. 6. Камин в зале Генриха II в Музее ЦУТР барона Штиглица. (арх. М. Е. Месмахер, фотоархив СПГХПА им. А. Л. Штиглица, фото 1896 г.)

заменил переплетенные вензели Генриха II и Дианы де Пуатье (зеркально наложенные друг на друга буквы «D» с перемычкой буквы «H») на монограмму короля — «H» под короной, дополнил композицию декора самих кессонов — ввел ленты геометрического меандра между заглублениями кессонов, розетки со сплетенными полумесяцами на перекрестьях предложил выполнить в серебре, тогда как в историческом декоре они выполнены в золоте. Эти незначительные отступления в проекте от рисунка первоисточника не влияют на восприятие воссозданных мотивов как цитат из истории убранства интерьера.

Предметное наполнение интерьеров музея не всегда было «привязано» к их художественному оформлению. Нередко это было обусловлено не столько недостаточным количеством в собрании предметов прикладного искусства какого-то конкретного исторического перио-

да, но попыткой экспозиционеров — М. Е. Месмахера, А. А. Карбоньера, а также, возможно, и А. А. Половцова — подчеркнуть стилистическую связь искусства разных эпох и народов, акцентировать внимание учеников училища и посетителей музея на проблеме взаимодействия и взаимопроникновения культур и художественных форм. Так, например, в центре южной стены Зала Генриха II, напротив окон, был размещён камин из белого известняка — изделие итальянских мастеров XVI в., полка которого декорированная резьбой со сценой борьбы морских чудовищ и гербовым щитком в центральной части, поддерживалась консолями с гротескными маскаронами (ил. 6).

Над камином демонстрировался замечательный ковер ручного ткачества «Мадонна во славе», атрибутируемый как работа нидерландских мастеров конца XV — начала XVI в., который, к сожалению, был

продан за границу обосновавшейся в здании бывшего музея барона Штиглица фирмой «Антиквариат» в рамках мероприятий по распродаже художественных ценностей. (Как известно, после Октябрьской революции 1917 г. последовала череда весьма драматических для музея событий — ликвидация училища как самостоятельного учебного заведения, передача музея в ведение Государственного Эрмитажа и создание на базе музея I Филиала, его закрытие как публичной музейной организации и распределение собрания между разными музейными организациями.)

На каминной полке, если судить по сохранившейся фотографии 1896 г., демонстрировались превосходные декоративные вазы в стиле итальянской майолики французского керамического мастерских в Невере. Внутренняя часть камина была декорирована изразцами с затейливым гротескным узором: «майоликовая рама <...> исполнена учениками школы, которые вообще принимали большое участие в исполнении отдельных художественных работ при постройке и отделке здания музея» [10, с. 909]. (В настоящее время камин, изъятый в 1930-е гг. при расформировании I Филиала Эрмитажа, находится в Гатчинском дворце, куда был передан уже в послевоенное время).

Кроме того, в этом зале экспонировалось еще несколько ценных ковров ручного ткачества. Такие, например, как ковер с изображением Голгофы французской работы конца XV — начала XVI в., созданный предположительно в одной из мастерских Турне. На шпалере изображена полная драматизма кульминационная сцена из Нового Завета, представляющая собой многофигурную композицию, в которой на фоне грозового неба над многочисленной толпой с любопытством взирающих на разыгравшуюся драму людей возвышается крест с распятым Христом и расположенным чуть поодаль фигурами казнённых разбойников. В толпе, окружившей крест, выделяется фигура Св. Лонгина, вонзившего копьё между рёбер Спасителя и на переднем плане скорбных коленопреклоненных женских фигур, оплакивающих Христа (шпалера «Голгофа» приобретена в 1900 г. у антиквара Левенгардта) [11, с. 29–31].

Экспозицию зала Генриха II дополнял также ковер «Герб рода графов Шварцбург» середины XVI в. с изображением в центре на синем фоне гербового щитка, с латинской надписью на борте «*Isitaque sumus domine abitacionens*» («Мы господа этого места» или «Мы здесь, о Господи, обитаем») фигуры льва в геральдической позе в орнаментальном обрамлении из стилизованных растительных мотивов. В ту пору это произведение текстильного искусства считалось изделием немецких мастеров XV в., созданное, возможно, по заказу кого-то из представителей этого семейства, управлявшего областью в современной Тюрингии. Тогда как сегодня эта шпалера атрибутируется как редкий пример раннего периода деятельности французского Обюссона [12, с. 100].

В зале также были выставлены несколько образцов корпусной мебели — кабинет, шкаф, кredенца XV—XVII вв. и в семи витринах размещены десятки ценных

изделий старинного персидского и испанского фаянса XV—XVI вв., множество изразцов этого же времени, изготовленных в Испании, Дамаске, Персии, Каире, Средней Азии, на Родосе. В двух витринах была представлена итальянская майолика XVI—XVII вв.

Эта тема нашла продолжение в экспозиции следующего за залом Генриха II помещения анфилады — зале Людовика XIII, посвященного французскому искусству первой половины XVII в. Его убранстводержано в художественных формах этого исторического периода, которому были свойственны определенные черты — при сохранении архаичных (средневековых) архитектурно-конструктивных элементов в интерьере начинает проявляться стилистика барокко. При дворе Людовика XIII над убранством королевских замков и дворцов трудились замечательные архитекторы — Соломон де Бросс, Жак Лемерье, Франсуа Мансар, Луи Лево [13, с. 124–125] и др. Представляется, что именно их произведениями, соответствующими стилистике раннего барокко, вдохновлялся Месмахер. В Музее ЦУТР Месмахер выбирает эту стилистику для камерного пространства. По описанию Д. Д. Иванова, это — небольшая комната, сделанная во вкусе времени французского короля Людовика XIII, над дверями которой исполнены живописью небольшие картины» [7, с. 293]. Этому скромному по размеру залу (32,9 кв.м) Месмахер придал облик роскошного, мерцающего золотом стен интимного кабинета «<...> с большими, — как отмечал хранитель музея А. А. Карбонье, — поперечными малыми расписными балками, как воспоминание о прекрасных потолках того времени, с живописью на стенах, напоминающую стенную роспись библиотеки арсенала в Париже, исполненную при Генрихе IV и Людовике XIII» [8, л. 174].

В качестве памятников-прототипов, где в интерьерах можно обнаружить выполненные в период правления Людовика XIII орнаментальные полихромные росписи на золотом фоне, кроме упомянутой выше библиотеки, можно рассмотреть парадную столовую в замке Блуа на Луаре, большой зал и зеркальный кабинет дворца Мезон, библиотеку в замке Во-ле-Виконт близ Мелена. При этом росписи расположены то в верхней части стен над деревянными панелями, то на откосах оконных проемов, то в десюдепортах. Характерными элементами в оформлении интерьеров того времени исследователи называют также «покрытые красочкой росписью гротесками деревянные балки потолков и резные панели по стенам <...>» [14, с. 307]. Похожее на предложенное Месмахером для зала Людовика XIII художественное решение можно обнаружить в королевской галерее замка Блуа, в интерьерах Фонтенбло и Шенонсо.

Асимметрично расположенное в зале Людовика XIII окно можно рассматривать как следствие проектирования музеяного здания «снаружи-внутрь», «от фасада», при котором внутреннее пространство рассматривается как вторичное по отношению к композиции расположения архитектурных деталей на фасаде, включая окна. Однако изнутри этот приём, не нарушил гармонию архитектурного пространства,



Ил. 7. Проект Зала Людовика XIII Музея ЦУТР барона Штиглица. Восточная стена (арх. М. Е. Месмахер, 1885–1890-е гг.). © Музей прикладного искусства СПГХПА им. А. Л. Штиглица. Публикуется впервые

оформленного в стиле Людовика XIII: в период правления этого короля многие парадные интерьеры для приемов устраивали в замках времен средневековья или раннего Возрождения, когда функции внутреннего пространства были важнее, чем красота регулярного фасада, поэтому встречались асимметричные решения организации интерьеров (ил. 7, 8).

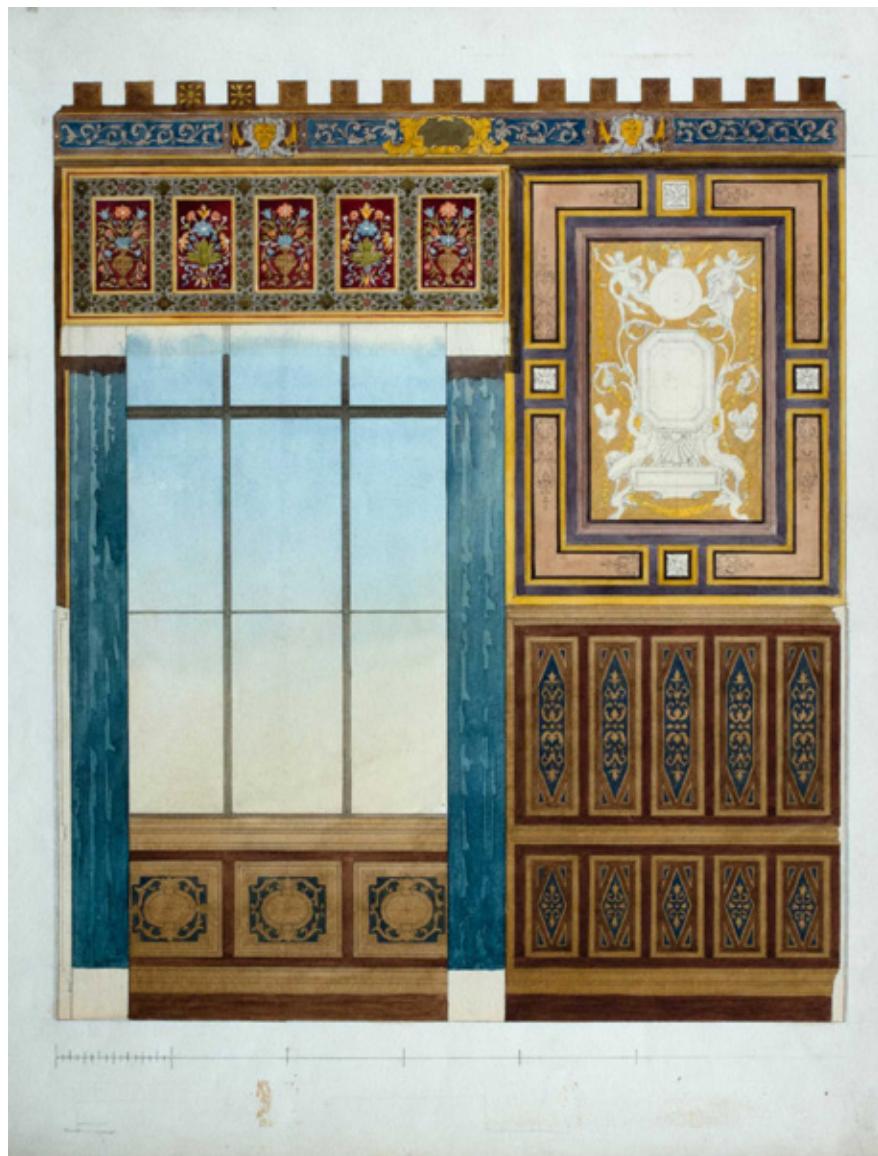
Примечателен также деревянный ламбрекен, на котором в технике росписи выполнены пять панно с трогательными тонко прорисованными изображениями вазочек с букетиками полевых цветов. Похожее решение можно увидеть в росписях деревянных панелей в миниатюрном овальном Зеркальном кабинете в замке Мезон с росписями Мишеля Корнейля, или в столовой замка Во-ле-Виконт, где на деревянных «штучных» ставнях в филенках расположены панно с орнаментальными полихромными росписями. Эти распашные ставни могут открываться попаременно и быть закрытыми в верхней части окна, образуя деревянную завесу-кулису, в этом случае они очень похожи на деревянный ламбрекен в музейном Зале Людовика XIII.

Экспозиция этого музеиного пространства была довольно плотной — в пяти витринах демонстрировались образцы испано-мавританской майолики и превосходные примеры итальянской майолики XVI–XVII вв., а также изделия французского глиняного производства

XVI в., которые в то время считались произведениями знаменитого мастера Бернара Палисси [15, л. 36].

Целую эпоху в истории французской культуры составило царствование короля Людовика XIV, искусству времени которого был посвящён третий, самый большой по площади (163,8 кв. м) зал анфилады французского искусства. Зал Людовика XIV как завершающий анфиладу французских королевских стилей трактован как апофеоз развития «великого века» французского прикладного искусства, как отражение задуманной самим королем грандиозной художественной энциклопедии: с 1663 по 1683 гг. она «выпускалась в альбомах гравюр <...>. В гравюрах были воспроизведены скульптуры, <...> шпалеры <...> виды королевских дворцов и замков. В 1727 и 1734 гг. эти серии были изданы вновь под названием «Королевский кабинет». На рубеже XVII–XVIII вв. французское искусство производило впечатление безудержной роскоши и великолепия» [14, с. 115]. Современники после открытия музея отмечали интерьеры, выполненные в стилях Людовика XIII и Людовика XIV: «оба помещения сработаны с большим вкусом; убранство потолков, интересные gobelены, панель и серьеznого рисунка камин красного дерева — детали, достойные особенного внимания» [10, с. 909].

Художественной основой для проектирования главного зала анфилады стали произведения французских



Ил. 8. Проект Зала Людовика XIII Музея ЦУТР барона Штиглица. Северная стена (арх. М. Е. Месмахер, 1885–1890-е гг.). © Музей прикладного искусства СПГХПА им. А. Л. Штиглица. Публикуется впервые

мастеров периода правления Людовика XIV, именно они были причастны к созданию стиля эпохи — «большого стиля Людовика XIV» — Франсуа Блондель, Жюль Ардуэн-Мансар, Шарль Лебрен, Жан Берен Старший и другие «строители Версаля» — огромная армия архитекторов, художников, мастеров прикладного <...> искусства <...> [16, с. 153]. Большой зал разделён на три части тремя глубокими кессонами плафона с сочным лепным декором и едва выступающими лопатками на стенах. Прием трехчастной композиции пространства использован Месмахером не случайно — это распространенное решение для дворцовского интерьера стиля барокко, особенно для протяженных парадных галерей, предназначенных для презентации владельца и проведения торжественных действий при участии огромного количества людей. Иногда меньшие по размеру боковые части таких залов могли быть приподняты как подиум на несколько ступеней или понижены. Месмахер же ограничился тем, что рисунок балок потолка нашел зеркальное

отражение в рисунке пола, выполненного метлахской плиткой. В центральном кессоне зала Людовика XIV в соответствии с распространенным в интерьерах стиля барокко приемом — иллюзорная живопись с визуальным прорывом пространства по вертикали — в небеса.

Главным композиционным элементом убранства этого зала являлись три французские шпалеры из серии «Месяцы или Королевские резиденции», которые были включены Месмахером в отделку зала (ил. 9). Эти ковры были созданы на мануфактуре Гобеленов в конце XVII — начале XVIII вв. [11, с. 73–81] и приобретены в марте 1887 г. у парижского антиквара М.-А. Лово. Они входили в группу из шести ковров ручного ткачества, за которые училище заплатило 30 000 франков (11 100 рублей). В эту же группу входил, в том числе, и упомянутый ранее гобелен «Мадонна во славе». Гобелены «Месяцы, или Королевские замки» в настоящее время входят в собрание Эрмитажа и довольно хорошо изучены. Если судить по записям в Инвентарной книге музея, куда они были вписаны под №№ 10159–10161,



Ил. 9. Проект зала Людовика XIV Музея ЦУТР барона Штиглица. Развёртки южной и северной стен (арх. М. Е. Месмахер, 1885–1890-е гг.). © Музей прикладного искусства СПГХПА им. А. Л. Штиглица. Публикуется впервые

эти ковры поступили с уже достаточно подробным списком имён художников, которые участвовали в создании данных произведений.

Первое упоминание в отечественной литературе об этом памятнике, а также воспроизведение одного из ковров — «Май. Сен-Жермен. Король с дамами на прогулке» — можно встретить в журнале «Художественные сокровища России» за 1901 г. [17, с. 217, 218, таб. 128] в небольшой заметке, посвященной не столько самим гобеленам, сколько участвовавшим в их создании художникам — Адаму Франсу ван-дер Мейлину и Шарлю Лебрену. Следует отметить, что имена художников в названии небольшой статьи поставлены именно в таком порядке и в тексте сделан акцент именно на персоне художника фламандского происхождения Мейлина несмотря на то, что Ш. Лебрен, бесспорно, самый знаменитый живописец и рисовальщик эпохи правления короля Людовика XIV, директор Мануфактуры гобеленов в Париже, художник, с именем которого неразрывно связана история создания Королевской академии живописи и скульптуры в Париже и Французской академии в Риме. В исследовании Н. Ю. Бирюковой «Французские шпалеры конца XV–XX века в собрании Эрмитажа», вышедшем в 1974 г., этим гобеленам удлено достаточно большое внимание. Интересные факты можно найти и в статье Т. Н. Лехович, посвященной истории формирования собрания ковров в Музее ЦУТР барона Штиглица [12, с. 97, 98]. Согласно приведенной в научной литературе информации, картоны всех

гобеленов, входивших в серию из двенадцати шпалер «Месяцы, или Королевские замки», были выполнены по эскизам Шарля Лебрена. Все остальные элементы оформления интерьера: лепной декор потолка, в центральной части композиции которого изображены бегущие облака, росписи стен, воскрешающие в памяти композиции Ж. Берена, служили прекрасным фоном для трех ковров из этой знаменитой серии.

В процессе проектирования интерьера зала Месмахер дал ему название «Зал Берена», о чём свидетельствует надпись на двух листах с проектом (проектные листы интерьеров музея, выполненные М. Е. Месмахером в 1885–1890-е гг. хранятся в фонде ИЗО Музея прикладного искусства СПГХПА им. А. Л. Штиглица. Инв. №№ Гр-132, Гр-135). Тем самым зодчий стремился подчеркнуть значение творчества Жана Берена Старшего — прекрасного рисовальщика-орнаменталиста, сценографа, декоратора интерьеров, придворного художника Людовика XIV, одного из создателей Большого стиля эпохи, по меткому замечанию Д. Д. Иванова «основанного на мотивах Возрождения, но отличающегося во вкусе того времени большей вычурностью и пышностью» [7, с. 294]. Панно с орнаментальными гrotесками по мотивам гравюр Берена, расположенные на всех свободных плоскостях стен — в простенках между окнами, над дверью, словно кружево заполняют зал затейливыми мотивами и причудливыми формами (ил. 10). В четырех самых крупных из них зашифрованы аллегории четырех стихий — вода, земля, воздух и огонь.



Ил. 10. Проект Зала Людовика XIV Музея ЦУТР барона Штиглица. Восточная стена (арх. М. Е. Месмахер, 1885–1890-е гг.). © Музей прикладного искусства СПГХПА им. А. Л. Штиглица. Публикуется впервые

Центр западной стены зала Людовика XIV занимал камин, созданный по проекту М. Е. Месмахера. В большом зеркале, размещённом над камином, зрительно увеличивающем пространство зала, эффектно отражались бегущие облака, изображённые на плафоне [18]. Используя в качестве стилистических прототипов произведения декоративно-прикладного искусства художников-декораторов интерьеров Версала, Месмахеру удалось передать необычайную роскошь и торжественную парадность дворцовых интерьеров того периода. Впечатления дополнялись коллекционными редкостями, которые экспонировались в этом зале.

Экспозиция зала была очень насыщенной. Здесь демонстрировалось множество превосходных предметов французского прикладного искусства: образцы мебели XVII–XVIII вв. (шкафы, комоды, кресла, часы) и великолепное собрание западноевропейского и вос-

точного, преимущественно XVII–XVIII вв., фарфора [8, л. 178–193]. В центре зала была размещена гипсовая копия произведения Ж. Пилона — три женских фигуры — «Три грации» или «Три добродетели», поддерживающие урну с сердцем Генриха II. Эта скульптура была выполнена в 1559–1563 гг. по заказу Екатерины Медичи и предназначена для церкви Целестинцев в Париже. (Создавался памятник по рисунку и под общим руководством Ф. Приматиччо, фигуры были разработаны Ж. Пилоном, постамент и медная позолоченная урна была изготовлена Д. дель Барбьери. Урна была утрачена и восстановлена в XIX в. В настоящее время памятник входит в собрание Лувра.)

Ещё один зал, посвящённый королевским стилям, в оформлении которого был отражен следующий этап развития французского искусства — стиль рококо, Месмахер расположил на приличном удалении от ан-

филады французских залов второго этажа. Архитектор включил зал Людовика XV в систему помещений первого этажа, протянувшихся вдоль южной стороны здания музея, — Русский зал и зал Венского барокко и следующий за ним небольшой зал Людовика XV, куда можно было попасть либо из Венского зала, либо из галереи Большого выставочного зала. В работе над интерьером камерного зала Людовика XV (27,2 кв.м) зодчий пошёл по не очень типичному для него пути — он сделал точную копию внутреннего убранства одной из гостиных отеля Рамбуайе близ Парижа [8, л. 84]. Художественная отделка этого зала была уничтожена в 1950-е гг., в процессе возведения в этом помещении антресолей и приспособления их для хранения экспонатов, поэтому судить о ней можно только по описаниям, содержащихся в архивных и печатных источниках. Например, критик А. Г. Антокольский в 1899 г. особо выделил это помещение как единственное, с его точки зрения, в Музее ЦУТР «не лишённое строгой гармонии и исторического порядка» [19]. Д. Д. Иванов в 1904 г. описал этот зал как «небольшую четырёхугольную комнату, на стены которой перенесена отделка французского дамского будуара XVIII столетия с лепной работой и позолотой во вкусе рококо: особенно тонко исполнены помещённые на потолке слегка раскрашенные рельефные группы, аллегорически представляющие времена года; там же находятся ещё изображения животных и золочёныя фигуруки знаков зодиака» [7, с. 282].

Интересно заметить также, что этот зал называли «Зеркальной комнатой», потому что основная отделка его состояла из уникальных панелей XVIII в. (Похожий подход к формированию интерьера был применен в знаменитой «Янтарной комнате» Царскосельского дворца). Так, по документам известно, что в 1913 г. А. А. Половцову-младшему удалось сделать чрезвычайно интересное приобретение у венецианского антиквара Дино Бароцци, с которым ему приходилось иметь дело ещё в 1911 г. при покупке нескольких образцов итальянской керамики XVIII в. На этот раз объектом внимания А. А. Половцова стала так называемая «Зеркальная комната» — старинная отделка небольшого помещения, состоявшая из зеркал, обрамленных резным позолоченным деревом, некогда украшавшая один из жилых домов в Милане, выполненная в XVIII в. французскими мастерами [20, л. 265]. Владелец комнаты уступил её музею за 30000 лир, но в связи с большой таможенной пошлиной (6% с объявленной цены), установленной итальянским правительством на вывозимые из страны произведения искусства, в таможенной декларации с согласия обеих сторон была заявлена сумма в 20000 лир (в музейную документацию «Зеркальная комната» была вписана в Инвентарь музея под № 20993). Это произведение прикладного искусства, к великому сожалению, не сохранилось до настоящего времени — оно погибло во время Великой Отечественной войны 1941–1945 гг. До нас дошли только обломки рам зеркал, украшенных резными из дерева композициями, по которым можно составить некоторое представление о характере

обрамления зеркал. К сожалению, нет никаких воспроизведений этого памятника, кроме карандашного наброска — схемы развески, выполненной, видимо, перед ее транспортировкой из Венеции в Петербург (находится в собрании Музея прикладного искусства СПГХПА им. А. Л. Штиглица). Кроме того, согласно современной музейной документации, два чудесных образом сохранившихся небольших живописных панно-вставки, на которых были значительные повреждения, в 1963 г. были переданы на постоянное хранение в Царскосельский музей-заповедник.

По замыслу М. Е. Месмахера, завершал «рассказ» о французских королевских стилях в интерьерах Музея ЦУТР барона Штиглица Зал Людовика XVI или Новый зал. Это было единственное экспозиционное помещение, не получившее художественной отделки в связи с увольнением директора в 1896 г. из-за конфликта с А. А. Половцовым, поэтому судить о том, в каком направлении развивалась мысль архитектора мы можем судить по проектному листу, выполненному в карандаше. Работа над интерьером этого зала не была завершена, но сохранившийся проектный лист показывает, что решение интерьера должно было быть выполнено в стиле французского классицизма. Об этом говорят строгие сдержанные линии деталей оформления деталей интерьера, свойственные именно этому стилевому направлению.

Материал о знаточестве М. Е. Месмахера в области художественных стилей, в данном случае французских королевских стилей был бы не полным без замечания о том, что в программах обучения ЦУТР барона Штиглица, где директор преподавал историю стилей и орнамента, от учеников требовалось такое же глубокое погружение в стили прошлого, как на уровне архитектурно-пространственной организации интерьеров, так и на уровне их отделки и убранства конкретными художественными формами. В 1880–1890-е гг. по классу композиции были включены задания по проектированию интерьеров, и в проектах воспитанников из собрания Музея прикладного искусства СПГХПА им. А. Л. Штиглица можно встретить многочисленные декоративные элементы различных европейских стилей XVI–XVIII вв., в том числе и французских королевских стилей. Например, Варвара Андре в 1885 г. выполнила проекты оформления стены интерьера в стиле Людовика XIV с деревянными панелями, высокой падугой и шпалерой на подрамнике во всю стену, а также декоративного оформления камина и дверей для зала в стиле Людовика XIV [21, с. 49–51]. Павел Долгов в 1893 г. при выполнении задания «Сочинить декоративное убранство данного помещения для ресторана» в качестве средств художественной выразительности интерьера использовал декоративные элементы, характерные для зрелого стиля Людовика XV — панели «кламбри» с филенками и десюдепортами в окружении золоченых рельефных элементов светло-сером фоне, декоративное панно и падуга с орнаментальными росписями [22, с. 38]. Следуя методу ретроспективного стилизаторства, ученики ЦУТР вслед за учителем постигали приемы выбора характерных для различ-

ных исторических стилей орнаментальных мотивов и материалов отделки, и досконально изучив их формы и закономерности объединения в единый ансамбль, использовали эти узнаваемые элементы в своих проектах для воссоздания в границах интерьера той или иной художественной эпохи.

Итак, М. Е. Месмахер в самой знаменитой своей работе каждый интерьер проектирует как отдельное и стилистически самостоятельное произведение искусства, призванное стать вместилищем для произведений декоративно-прикладного искусства из музейной коллекции ЦУТР барона Штиглица. Французские королевские стили для анфилады залов с экспозицией французского искусства XVI–XVIII вв. были выбраны в качестве органичной оболочки для бесценных экспонатов. Метод ретроспективного стилизаторства с возможностями интерпретации композиции пространства и цитирования мотивов стилистических прототипов прошлого представляется удивительно точным для функции музейных интерьеров, а при безграничном трудолюбии, искрометном таланте и высочайшей эрудиции зодчего этот метод становится почти волшебным инструментом для путешествия во времени по различным художественным эпохам.

Список литературы:

1. Пунин А. Л. Архитектура Петербурга середины XIX века. Л.: Лениздат, 1990. 351 с.
2. Власова Г. А. Формирование собрания Музея декоративно-прикладного искусства СПГХПА (1945 — начало 1960-х годов) // Сборник материалов Всероссийской юбилейной конференции «Учебный художественный музей и современный художественный процесс». К 50-летию воссоздания Ленинградского художественно-промышленного училища и его музея (б. Центральное училище технического рисования барона А. Л. Штиглица). СПб.: СПГХПА, 1997. С. 43–53.
3. Ковалева Т. В. Декор кабинетов «петровского барокко»: к вопросу о французском влиянии на художественную практику оформления русского дворцового интерьера первой четверти XVIII века // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник МГХПА. 2016. № 1. Ч. 2. С. 12–20.
4. Монигетти И., Paxay K., Месмахер М. Архитектурные проекты из собрания Государственного музея истории Санкт-Петербурга: Каталог. СПб.: ГМИ СПб, 2005. 60 с.
5. Герасимов В. Шпалеры в интерьерах эпохи историзма на примере особняка А. А. Полovцова // Архитектура эпохи историзма: традиции и новаторство. Сборник ста-
- тей международной научной конференции, посвященной 200-летию со дня рождения архитектора Гаральда Боссе (1812–1894). СПб.: Палаццо, 2012. С. 359–375.
6. Касперович К. К. Дворец Александра III в Массандре. Алупкинский дворцово-парковый музей-заповедник. Симферополь: Н-Орианда, 2007. 40 с.
7. Иванов Д. Д. Объяснительный путеводитель по художественным собраниям Петербурга (Эрмитаж, Академия художеств, Музей императора Александра III и другие художественные музеи). СПб.: Типолитография «Энергия», 1904. 324 с.
8. Архив ГЭ. Ф. I. Оп. IX. Д. 66.
9. Королевские дворцы / Под ред. М. Морелли; пер. с англ. С. С. Лосева. М.: ООО «Издательство Астрель», ООО «Издательство АСТ», 2001. 304 с.
10. Музей Центрального Училища Технического Рисования бар. Штиглица // Строитель. № 23–24. 1897. С. 897–918.
11. Бирюкова Н. Ю. Французские шпалеры конца XV–XX века в собрании Эрмитажа. Л.: Аврора, 1974. 172 с.
12. Лехович Т. Н. Коллекция шпалер в музее училища технического рисования барона Штиглица. История формирования собрания // Наследие Центрального училища технического рисования барона Штиглица: современность традиций. К 210-летию со дня рождения А. Л. Штиглица: коллективная монография / Науч. ред А. И. Бартенев, Г. Е. Прохоренко; сост. А. С. Ергина. СПб.: СПГХПА им. А. Л. Штиглица, 2024. С. 86–115.
13. Борнгессер Б. Архитектура барокко во Франции // Барокко. Архитектура, скульптура, живопись. Köln: Konemann, 2000. С. 122–161.
14. Власов В. Г. Стили в искусстве. Словарь Т. 1. СПб.: Кольна, 1995. 672 с.
15. Архив ГЭ. Ф. I. Оп. IX. Д. 71.
16. Каптерева Т., Быков В. Искусство Франции XVII в. М.: Искусство, 1969. 224 с.
17. Художественные сокровища России. СПб., 1901. Т. 1.
18. Художественно-промышленный музей бар. Штиглица // Неделя строителя. 1897. № 48. С. 267–274.
19. Антокольский Л. Г. Художественно-промышленный музей барона Штиглица // Искусство и художественная промышленность. 1899. № 7. С. 872.
20. РГИА. Ф. 790. Оп. I. Д. 48.
21. Власова Г. А. «Возможность узреть плоды доброго дела...» // Искусство интерьера XIX–XX вв.: Альбом. М.: Издательство Школы акварели Сергея Андрияки, 2012. С. 46–61.
22. Путешествия ученых рисовальщиков. Пенсионерские поездки и творческие стажировки выпускников ЦУТР барона Штиглица кон. XIX — нач. XX вв. Каталог выставки. М.: Изд-во Школы акварели Сергея Андрияки, 2013. 80 с.

T. V. Kovaleva, G. E. Prokhorenko

St. Petersburg Stieglitz State Academy of Art and Industry
191028 Russia, St. Petersburg, Solyanoy Pereulok, 13

FRENCH ROYAL STYLES IN THE INTERIORS OF THE MUSEUM OF THE CENTRAL SCHOOL OF TECHNICAL DRAWING OF BARON STIEGLITZ. ON THE ISSUE OF THE METHOD OF «RETROSPECTIVE STYLIZATION»

The article considers the decorative decoration of the halls of the Baron Stieglitz Central Art Institute Museum (architect M. E. Mesmacher, 1985–1896), decorated in the artistic forms of French art of the 16th — 17th centuries: the Hall of Henry II, the Hall of Louis XIII, the hall of Louis XIV. In the context of the architect's use of the «retrospective stylization» method, the main historical

structures that served as prototype monuments in the design of museum halls are identified, as well as individual artistic elements selected by the designer as artistic «quotations» from the past.

Keywords: interiors of the era of historicism, the method of «retrospective stylization», M. E. Mesmacher, the Museum of the Baron Stieglitz Central Art Institute.

References:

1. Punin A. L. *Arhitektura Peterburga serediny XIX veka* [Architecture of St. Petersburg in the middle of the 19th century]. Leningrad. Lenizdat, 1990. 351 p. (in Rus.).
2. Vlasova G. A. *Formirovanie sobraniya Muzeya dekorativno-prikladnogo iskusstva SPGHPA (1945 — nachalo 1960-h godov)* [Formation of the collection of the Museum of Decorative and Applied Arts of the SPGHPA (1945 — early 1960s)] // *Sbornik materialov Vserossijskoj yubilejnnoj konferencii «Uchebnyj hudozhestvennyj muzej i sovremennoj hudozhestvennoj process»*. K 50-letiyu vosozdaniya Leningradskogo hudozhestvenno-promyshlennogo uchilishcha i ego muzeya (b. Central'noe uchilishche tekhnicheskogo risovaniya barona A. L. Shtiglica) [Collection of materials of the All-Russian anniversary conference «Educational Art Museum and the modern art process». To mark the 50th anniversary of the re-establishment of the Leningrad Art and Industrial College and its Museum (b. The Central School of Technical Drawing named after Baron A. L. Stieglitz)]. St. Petersburg. SPGXPA, 1997. 43–53 pp. (in Rus.).
3. Kovaleva T. V. Dekor kabinetov «petrovskogo barokko»: k voprosu o francuzskom vliyanii na hudozhestvennuyu praktiku oformleniya russkogo dvorcovogo inter'era pervoj chetverti XVIII veka [The decor of the «Petrovsky Baroque» cabinets: on the question of the French influence on the artistic practice of decorating the Russian palace interior in the first quarter of the 18th century] // *Dekorativnoe iskusstvo i predmetno-prostranstvennaya sreda. Vestnik MGHPA* [Decorative Art and environment. Gerald of the MGHPA]. 2016. No. 1. Vol. 2. 12–20 pp. (in Rus.).
4. Monigetti I., Rakau K., Mesmakher M. *Arhitekturnye proekty iz sobraniya Gosudarstvennogo muzeya istorii Sankt-Peterburga: Katalog* [Architectural projects from the collection of the State Museum of the History of St. Petersburg: Catalog]. St. Petersburg. GMI SPb. 2005. 60 p. (in Rus.).
5. Gerasimov V. *Shpalery v inter'eraх epohi istorizma na primeire osobnyaka A. A. Polovcova* [Tapestries in the interiors of the era of historicism on the example of the mansion of A. A. Polovtsov] // *Arhitektura epohi istorizma: tradicii i novatorstvo. Sbornik statej mezdunarodnoj nauchnoj konferencii, posvyashchennoj 200-letiyu so dnya rozhdeniya arhitektora Garal'da Bosse (1812–1894)* [Architecture of the Historicist era: traditions and innovation. Collection of articles of the international scientific conference dedicated to the 200th anniversary of the birth of architect Harald Bosse (1812–1894)]. St. Petersburg. Palacco, 2012. 359–375 pp. (in Rus.).
6. Kasperovich K. K. *Dvorec Aleksandra III v Massandre. Alupkinskij dvorcovo-parkovyj muzej-zapovednik* [Alexander III's Palace in Massandra. Alupka Palace and Park Museum-Reserve]. Simferopol: H-Opianda, 2007. 40 p. (in Rus.).
7. Ivanov D. D. *Ob'yasnitel'nyj putevoditel' po hudozhestvennym sobraniyam Peterburga (Ermitazh, Akademiya hudozhestv, Muzej imperatora Aleksandra III i drugie hudozhestvennye muzei)* [Explanatory guide to the art collections of St. Petersburg (the Hermitage, the Academy of Arts, the Museum of Emperor Alexander III and other art museums)]. St. Petersburg. Tipolitografiya «Energiya», 1904. 324 p. (in Rus.).
8. Arhiv GE. F. I. Op. IX. D. 66.
9. *Korolevskie dvory [Royal Palaces]* / Pod red. M. Morelli; per.s angl. S. S. Loseva. Moscow. OOO «Izdatel'stvo Astrel», OOO «Izdatel'stvo AST», 2001. 304 p. (in Rus.).
10. Muzej Central'nogo Uchilishcha Tekhnicheskogo Risovaniya bar. Shtiglica [The Museum of the Central College of Technical Drawing bar. Stiglitz] // *Stroitel'* [Builder]. 1897. No. 23–24. 897–918 pp. (in Rus.).
11. Biryukova N. Yu. *Francuzskie shpalery konca XV–XX veka v sobranii Ermitazha* [French tapestries from the end of the 15–20th century in the Hermitage collection]. Leningrad. Avrora, 1974. 172 p. (in Rus.).
12. Lekhovich T. N. *Kollekciya shpaler v muzee uchilishcha tekhnicheskogo risovaniya barona Shtiglica. Istorya formirovaniya sobraniya* [The collection of tapestries in the museum of the Baron Stieglitz School of Technical Drawing. The history of the formation of the assembly] // *Nasledie Central'nogo uchilishcha tekhnicheskogo risovaniya barona Shtiglica: sovremennost' tradicij. K 210-letiyu so dnya rozhdeniya A. L. Shtiglica: kollektivnaya monografiya* [The legacy of the Baron Stieglitz Central School of Technical Drawing: modernity of traditions. On the 210th anniversary of the birth of A. L. Stieglitz: a collective monograph] / Nauch.red A. I. Bartenev, G. E. Prohorenko; sost. A. S. Ergina. St. Petersburg. SPGHPA im. A. L. Shtiglica, 2024. 86–115 pp. (in Rus.).
13. Borngesser B. *Arhitektura barokko vo Francii* [Baroque architecture in France] // *Barokko. Arhitektura, skul'ptura, zhivopis'* [The Baroque. Architecture, sculpture, painting]. Koln. Konemann Publ., 2000. 122–161 pp. (in Rus.).
14. Vlasov V. G. *Stili v iskusstve. Slovar'*. T. I [Styles in art. Dictionary. Vol. 1]. St. Petersburg. Kol'na, 1995. 672 p. (in Rus.).
15. Arhiv GE. F. I. Op. IX. D. 71.
16. Kaptereva T., Bykov V. *Iskusstvo Francii XVII v.* [The art of France of the 17th century]. Moscow. Iskusstvo, 1969. 224 p. (in Rus.).
17. *Hudozhestvennye sokrovishcha Rossii* [Artistic treasures of Russia]. St. Petersburg, 1901. Vol. 1. (in Rus.).
18. *Hudozhestvenno-promyshlennyj muzej bar. Shtiglica* [Art and Industrial Museum bar. Stiglitz] // *Nedelya stroitelya* [Builder's week]. 1897. No. 48. Pp. 267–274 (in Rus.).
19. Antokol'skij L. G. *Hudozhestvenno-promyshlennyj muzej barona Shtiglica* [Baron Stieglitz Museum of Art and Industry] // *Iskusstvo i hudozhestvennaya promyshlennost'* [Art and Art Industry]. 1899. No. 7. P. 872. (in Rus.).
20. RGIA. F. 790. Op. I. D. 48.
21. Vlasova G. A. «Vozmozhnost' uzret' plody dobrog del...» [«The opportunity to see the fruits of a good deed...»] // *Iskusstvo inter'era XIX–XX vv.: Al'bom* [Interior art of the 19th—20th centuries: Album]. Moscow. Izdatel'stvo Shkoly akvareli Sergeya Andriyaki, 2012. 46–61 pp. (in Rus.).
22. *Puteshestviya uchenyh risoval'shchikov. Pensionerskie poezdki i tvorcheskie stazhirovki vypusknikov CUTR barona Shtiglica kon. XIX — nach. XX vv. Katalog vystavki* [Travels of learned draughtsmen. Retirement trips and creative internships for graduates of the Baron Stieglitz Central Research Institute of Economics 19th — the beginning 20th centuries. Exhibition catalog]. Moscow. Izd-vo Shkoly akvareli Sergeya Andriyaki, 2013. 80 p. (in Rus.).

К. И. Крутько¹, Д. А. Ермин²

¹Санкт-Петербургский государственный университет
199034 РФ, Санкт-Петербург, Менделеевская линия, 5

²Санкт-Петербургский государственный университет промышленных технологий и дизайна
191186 РФ, Санкт-Петербург, Большая Морская, 18

ЭВОЛЮЦИЯ ИНТЕРПРЕТАЦИИ ВЕЛИКОЙ ФРАНЦУЗСКОЙ РЕВОЛЮЦИИ НА ПРИМЕРЕ ПОСТАНОВОК «ПЛАМЕНИ ПАРИЖА» В СССР И СОВРЕМЕННОЙ РОССИИ

© К. И. Крутько, Д. А. Ермин, 2025

В данной работе исследуется эволюция интерпретации Великой французской революции в балете «Пламя Парижа», начиная с его первых постановок в СССР в 1932–1933 гг. и заканчивая современными версиями. Анализируется, как идеологические установки советской власти формировали содержание и визуальные элементы спектакля, включая костюмы, и как это влияло на восприятие исторических событий. Особое внимание уделяется критике, касающейся отсутствия ключевых исторических фигур и недостаточной проработки классовых противоречий, что вызывало активные дискуссии среди театральных деятелей. В современных интерпретациях акцент смещается на личные истории героев, что отражает изменения в культурной парадигме и восприятии революции. Работа также включает сравнительный анализ костюмов разных эпох, подчеркивая их связь с историческими контекстами и произведениями искусства, что позволяет глубже понять, как театральное искусство служит инструментом презентации и трансляции определенной модели исторической действительности.

Ключевые слова: советский театр, Великая французская революция, «Пламя Парижа», идеологические установки, сценический костюм.

Введение

Балет «Пламя Парижа», обозначенный критиками, как «Сюжетно-тематически выдержаный, идеиный спектакль в балете» [1, с. 7] с первых дней своего существования на советской сцене заслужил в периоде звание «переломного спектакля» [2, с. 2]. Первой постановки он удостоился в 1932 г. в Ленинградском государственном академическом театре оперы и балета (далее — ГАТОБ), а уже в следующем 1933 г. состоялась премьера в Государственном театре оперы и балета в Москве. Столь скорый успех — принятие в репертуар сразу двух ведущих музыкальных театров — определил повышенный интерес к произведению и широкой публики, и критиков, и театральных деятелей разных профессий: хореографов, артистов, режиссеров. Более того, «Пламя Парижа» оставило столь большой след в истории, что уже в наше время сначала в Москве Большой театр (далее — ГАБТ), а затем в Санкт-Петербурге Михайловский театр вернулись к этой истории, начатой в 1930-е гг. и несколько раз возобновлявшейся в Советской России в 1940-е и 1960-е гг.

Помимо оценки непосредственно художественной составляющей, в центре всех дискуссий и рецензий, анализирующих дебют «Пламени Парижа», стоял ответ на главный вопрос: удалось ли создателям показать революционную тематику и буржуазный характер Великой Французской революции средствами танца, пантомимы и новаторски введенного ими в балетный жанр хора [2, с. 10]. Эта проблема — возможность ис-

пользования театрального искусства как инструмента трансляции определенного идеологического нарратива, и — уже — способа презентации событий интернационального революционного прошлого — была одной из ключевых в процессе формирования тем, сюжетов и постановочных методов раннесоветского театра как части процесса выработки общего соцреалистического канона, пользуясь определением историка Е. Добренко, автора одноименного сборника [4]. Можно обратиться к одному из документов эпохи, предопределивших изменения в конструировании образа прошлого — это знаменитое письмо И. В. Сталина в редакцию журнала «Пролетарская революция» в октябре 1931 г. о «неудовлетворительном состоянии дел на историческом фронте». По мнению современной исследовательницы М. Балиной, это было требование покончить с субъективным ощущением «выброшенности» из истории, а заодно и с объективным ее отображением [4, с. 585].

Следует отметить, что для советского искусства еще с предшествующих 1920-х гг. было характерно особое отношение с прошлым, во многом вызванное построением новой идентитарной модели — это ориентация на создание интернациональной и вневременной революционной идентичности и, как следствие, восприятие как своих предшественников героев-революционеров разных эпох, которое нашло отражение, в частности, в декрете Совнаркома «О памятниках Республики...», согласно которому предполагалось увековечить монументами таких деятелей, как Спартак, Марат, Дантон, декабристы, карбонарии и прочие. Это презентистское использование истории, поскольку

здесь, как писал советский и российский теоретик искусства Б. А. Успенский, выдвигая свою концепцию семиотики истории, настоящее ревизирует события прошлого, выделяет наиболее значимые факты и соединяет их в нарратив [5, с. 19].

Семиотизация прошлого происходит посредством разложения его на разноуровневые знаки в рамках — в нашем случае — спектакля, поставленного на сюжет из зарубежной истории. В данной работе мы сосредоточимся на следующих двух составляющих синтетического полотна театрального произведения — это идеологическая выдержанность и визуальная часть постановки — главным образом, костюмы исторических героев. Оба этих аспекта влияли на восприятие презентации событий Французской буржуазной революции, поскольку выбор тех или иных костюмов происходил в соответствии с опорой либо на труды по его истории, либо на определенные бытовавшие в массовом сознании стереотипы о том, как он должен выглядеть; кроме того, визуализация, как и другие части процессов кодирования, трансляции и интерпретации смыслового наполнения произведения, определялась господствующей идеологией.

Рассмотрим полемику о спектакле, происходившую на страницах ведущих театральных журналов в СССР, и также Стенограмму объединенного пленума Секции театроведения и музыковедения совместно с ленинградским Союзом Композиторов, где велась дискуссия о балете «Пламя Парижа». Представляется, что, помимо представителей власти, театральные критики, сам режиссер С. Радлов, активно участвовавший в обсуждениях своего детища, а также профессиональные театроведы и композиторы могут рассматриваться как акторы, влиявшие на представления о том, каким должен быть спектакль с точки зрения соответствия существующей идеологии.

Актуальность

Несмотря на множество работ, посвященных проблематике политического использования прошлого, рассмотрение театральных произведений в этом курсе носило лишь обзорный характер. Например, в недавно вышедшей монографии В. В. Тихонова, использующего вслед за Д. Брандербергером понятие *usable past* применительно к идеологическому осмыслению истории в СССР, лишь упоминаются некоторые исторические примеры (наиболее яркие, такие, как «Богатыри» Д. Бедного), однако они не анализируются подробно [6, с. 127]. Актуальность нашего исследования, помимо этого, состоит в том, что ранее спектакль «Пламя Парижа» рассматривался преимущественно в искусствоведческом ключе, а также в русле оценки его влияния на историю балета в целом.

Цель настоящей работы, с одной стороны, заполнить лакуны в изучении инструментарной роли театра как транслятора одобряемой властью модели «полезного прошлого» на примере знакового балета «Пламя Парижа», а с другой, раскрыть роль визуализации в раскрытии основных идей презентации исторической действительности на сцене.

Идеологические аспекты спектакля

Идеологическая значимость трактовки Французской революции в спектакле обусловлена тем, что ее деятели с первых лет советской власти заняли знаковое место в пантеоне исторических героев — предшественников большевиков. В их честь переименовывались улицы, назывались корабли (знаменитый линкор «Марат»), им воздвигались монументы, про них неоднократно писались пьесы (например, пьесы «Марат» А. Амнуэля [7], «Дантон» М. Е. Левберг [8], «Робеспьер» Ф. Раскольникова [9]). Даже на Марсовом поле в Ленинграде в честь жертв революции, среди прочих, была поставлена плита со следующей надписью, придуманной наркомом просвещения В. А. Луначарским: «К сонму великих ушедших от жизни во имя жизни расцвета героев восстаний разных времен, к толпам якобинцев, борцов 48... примкнули...» [10]. Якобинцы были неотъемлемой частью мифологизации истории — через соотношение с ними оценивалась и Октябрьская революция — как более успешная, поскольку была не буржуазно-демократической, а подлинно социалистической. Но, тем не менее, якобинцы были положительными персонажами и их образы героизировались. Однако к началу 1930-х гг. были необходимы более тщательные различия двух революций. Связано это было с тем, что еще во второй половине 1920-х гг. в эмиграции критики большевизма заговорили о «термидорианском конце» Октябрьской революции, и такое сравнение было уже далеко не лестным для советской власти. Особенно популярной была дискуссия о том, является ли русский термидор свершившимся фактом, развивавшаяся среди левой оппозиции — троцкистов. Этот сюжет подробно рассматривается современной французской исследовательницей Т. Кондратьевой в отдельной монографии [11]. Стремление обосновать, что большевиков не ждет учесть якобинцев, в свою очередь распространялось и на искусство — в пример можно привести поставленного в том же 1932 г. «Робеспьера» Ф. Раскольникова где якобинская диктатура представляла как политический проект мелкой буржуазии, обреченный логикой исторического процесса [12].

Кратко опишем сюжет либретто «Пламени Парижа» для целостности восприятия, анализа и понимания сути дискуссий. «Пламя Парижа» охватывает события лета 1792 гг. до взятия Дворца Тюильри, то есть еще до якобинского террора. Важной особенностью произведения является то, что в ней среди лидеров революции нет важнейших ее исторических фигур. Основную роль здесь играет ансамбль, по сюжету — революционная масса, простой народ. По словам одной из артисток балета, О. Г. Иордан: «В этом балете вся установка на человека, действующего в контакте с массой» [13, с. 17]. Режиссер спектакля — С. Э. Радлов, либретто — Н. Д. Волкова и В. В. Дмитриева, художник-постановщик — В. В. Дмитриев и В. И. Доррер, композитор — Б. В. Асафьев, хореограф-постановщик — В. И. Вайнонен. Состоит спектакль из четырех действий. В первом действии крестьянин Гаспар и его дети Жанна и Пьер собирают хворост, пока не слышат звуки охотничьих рогов.

Сын владельца имения, граф Жофруа пытается обнять Жанну, но ей на помощь приходит ее отец, который собирается выстрелить в графа. Крестьянина избивают и приводят в замок маркиза де Ворегар. Начинаются революционные действия, и народ освобождает узников, тогда как маркиз вынужден бежать в Париж. Во втором действии перед зрителями представляло празднество короля в Версальском дворце, в конце которого аристократы узнают о готовящейся демонстрации. Третье действие — это батальоны у якобинского клуба, танцы басков, овернцев, марсельцев, а затем появление лидеров якобинцев, которые, однако, не персонифицированы. Здесь происходит кульминация — взятие дворца Тюильри, а также убийство Пьером графа Жофруа. В четвертом акте происходит празднование свержения монархии [14, с. 3].

Перейдем к рассмотрению материалов Пленума Секции театрovedения и музыковедения совместно с ленинградским Союзом Композиторов по поводу балета «Пламя Парижа», дополняя его вторым видом источников — мы будем апеллировать к периодическим изданиям. В Центральном государственном архиве литературы Санкт-Петербурга нами была изучена микрофильмированная машинописная стенограмма этого заседания, содержащая 431 лист [15]. Хронологически дело включает в себя документы с 12 декабря 1932 г. по 26 июня 1933 г.

Одно из первых замечаний в адрес «Пламени Парижа», прозвучавших на пленуме, касается того, что мы разобрали абзацем ранее — это тот факт, что в балете не отмечена борьба между крупной и мелкой буржуазией, а также то, что в союзе с пролетариатом выступала именно последняя [15, л. 2]. Связано это с тем, что, как объясняет режиссер спектакля и художественный руководитель ГАТОБа С. Э. Радлов, команда постановщиков хотела сделать жизнерадостное представление, а если бы сюжет не остановился на взятии дворца Тюильри, необходимо было бы его довести до сентябрьских убийств (имеется в виду расправа над заключенными в сентябре 1792 г. [16]), а это придало бы фабуле уже совершенно не балетный характер, так как это была бы уже трагедия или драма [15, л. 20–20 об.]. Интересно, что еще рассуждая о необходимости создания балета на сюжет Французской революции, Н. Д. Волков в одной из статей 1931 г. писал: «Все внутриполитические расхождения Горы и Жиронды, взлет и падение Робеспьера, судьба Дантона или заговор Бабефа, — все это недоступно языку балета...» [17].

За неверное отображение классовых противоречий «Пламя Парижа», в частности, подвергалось критике многочисленных публицистов: например, поочередно председательствовавшие на рассматриваемом нами пленуме [15, л. 2] В. Тобольевич и В. Иоахельсон в одной из статей отмечали: «второй акт балета в нынешней трактовке представляет собой нечто вроде роскошного катафалка старого режима, подернутого неким флером величественной скорби, а вовсе не пропитанного миазмами разложения, вовсе не сопровождаемого проклятиями и не освистываемого подобно

всякой дряни, сдаваемой в мусорную яму истории», хотя и хвалили композитора Б. В. Асафьева за удачное осмысление в партитуре спектакля музыкального наследия эпохи Французской революции» [18, с. 5].

Еще один из участников пленума, театральный критик А. Гвоздев отметил, что отсутствие персонажей якобинцев не идет спектаклю на пользу [15, л. 19]. Он более полно развивает свою мысль в журнальной публикации: «...в представлении явственно звучат буржуазно-демократические тенденции. Демократическая масса, недифференцированная внутри, предстает как некое общее «народное» целое, свергающее королевскую власть. Масса выступает без вождей, действует стихийно, никто в сущности ею не руководит (ибо нельзя же считать краткое вокально-музыкальное выступление якобинских вождей на площади или же непонятную жестикуляцию немого якобинского оратора за руководство революционным движением)» [19, с. 5]. Аналогичного мнения был и М. Янковский, во всех остальных отношениях выступавший апологетом постановки. Он отмечал, что в третьем акте балет «пасует при попытке показать организацию революционного движения якобинцев» [20].

Таким образом, мы видим, что идеологическое осмысление Французской революции в балете «Пламя Парижа» воспринималось как достаточно неоднозначная презентация событий (хвалили спектакль за художественное новаторство, но не за драматургическую основу), что вызывало активные дискуссии среди театральных критиков и деятелей искусства. С одной стороны, спектакль стремился отразить дух революции и показать единство народа в борьбе за свободу, что соответствовало идеологическим установкам советской власти, и многими отмечалось как один из успехов постановщиков. Однако, с другой стороны, отсутствие ключевых исторических фигур, таких, как конкретные якобинцы, давно вошедшие в пантеон советских героев, и недостаточная проработка классовых противоречий вызывали критику. В ходе журнальных и живых обсуждений указывалось на то, что спектакль не передает всей сложности и противоречивости революционных событий, а вместо этого создает упрощенное представление о народной массе, действующей стихийно и без вождей. Это подчеркивало буржуазно-демократические тенденции, ретранслируемые авторами балета, что не соответствовало идеологическим ожиданиям советского общества, стремившегося к более конкретизированному и четкому показу классового антагонизма и отличий буржуазной Французской революции от социалистической Октябрьской.

Если при возобновлении спектакля в советское время заметной переработке сюжет не подвергался, то в современной России новые версии «Пламени Парижа» значительно адаптировали изначальную идеологическую нагрузку и иначе расставили акценты. Обратимся к пересмотренному в 2008 г. режиссером Большого театра А. Ратманским либретто. Здесь уже вместо четырех действий спектакля всего два. В первом действии показаны главные герои — марселец Филипп и крестьянка Жанна. Они влюблены друг в друга, но их

счастье нарушается угнетением и бедностью. На фоне нарастающего социального напряжения в Париже, Филипп решает бороться за свободу. Во втором действии Филипп присоединяется к революционерам, и Жанна, узнав об этом, решает поддержать его. В финале, после борьбы и жертв, они воссоединяются, символизируя надежду на лучшее будущее, то есть можно отметить позитивный финал спектакля.

Очевидно, что если «Пламя Парижа» советских либреттистов В. В. Дмитриева Н. Д. Волкова — это история про революционную толпу, то здесь мы видим перенос акцента на индивидуальные судьбы — историю любви двух героев, из низших слоев общества на фоне разворачивающихся событий. Верная презентация истории Французской революции уже не является целью авторского замысла. Более того, постановка А. Ратманского подвергалась критике за то, что ей «не хватает общей целостности, общего замысла» [21, с. 79]. Такое смещение фокуса в предназначении балета, среди прочего, отражает изменения в восприятии такого исторического события, как Великая Французская революция, которое имело гораздо более важное значение в СССР, поскольку на якобинцев долгое время смотрели как на своих предшественников. Однако в настоящее время указанная трактовка утратила свою актуальность — мы наблюдаем смещение культурной парадигмы. В то время как универсальные темы любви и стремления к свободе близки и понятны современному зрителю.

Визуальная презентация

Анализ сценических костюмов и принципов их проектирования в каждой из указанных выше постановок достоин отдельной публикации. Тем не менее некоторые важные акценты необходимо рассмотреть в данной работе — детальный анализ костюмов может иметь практический смысл только в тесной связи с подробным разбором идеологических детерминант создателей эпохального балета «Пламя Парижа».

Поддерживаемый министерством культуры Российской Федерации проект Госкatalog.ru содержит указания на 929 экспонатов, связанных с постановками балета «Пламя Парижа», представленных в оцифрованном виде и доступных онлайн. Среди них можно выделить несколько групп материалов, пригодных для сравнительного анализа с использованием произведений живописи, исторических артефактов, содержащихся в музейных хранилищах и частных собраниях, воспоминаний очевидцев, архивных документов и прочих источников информации. Среди оцифрованных материалов музеиных коллекций присутствуют афиши и программы спектаклей, проекты макетов декораций, единичные и групповые памятные фото артистов балета в сценических костюмах, фото наиболее запоминающихся сцен, снятые во время спектаклей, отдельную группу материалов составляют цветные зарисовки Э. О. Визеля, посвященные наиболее ярким сценам и самым колоритным актерам в сценическом гриме. Последняя группа материалов важна как свидетельство очевидца, но вместе с тем может использоваться скорее

для выявления наиболее эмоционально окрашенных сцен и образов персонажей, так как сам характер жанра зарисовки предопределяет недостаточную для научного анализа степень детализации. Для целей данного исследования ниже будет представлено сопоставление фотоматериалов костюмов постановок разных лет в сравнении с произведениями живописи академически признанных художников (как правило, современников событий Великой французской революции).

Костюмы 1932 и 1933 гг. отличаются лаконизмом исполнения и стандартным для положительных героев основным белым цветом костюма, корреспондирующими с белыми спортивными костюмами на знаменитых парадах физкультурников в Москве и других городах Советского Союза 1930-х гг. Практически единственной яркой составляющей сценических костюмов главных героев зачастую является головной убор с хорошо узнаваемой кокардой (что характерно не только для образа Т. М. Вечесловой, но и для Н. Г. Конюс в роли Жанны) [22], [23]. Среди легко считываемых аллегорий можно указать на присутствие в постановке такого персонажа как Диана Мирей [24]. В указанном образе воплощены черты, которые запечатлел Антуан-Жан Гро (Antoine-Jean Gros) в своей широко известной картине Аллегория Французской Республики, написанной не позднее 1795 г. В художественных решениях создателей костюмов описываемых постановок присутствует также еще один вид характерных головных уборов, встречающихся на картинах классической трактовки образов революционных событий — красный колпак, напоминающий упрощенную фуражную шапку военнослужащих, а также фригийский колпак — тоже как правило красного цвета. Подобные головные уборы можно наблюдать на упомянутой выше картине Гро, а также на полотнах таких мастеров как Жан Жозеф Вертс (Jean-Joseph Weerts) — «Убийство Марата», написана около 1880 года; Джюлиан Стори (Julian Russell Story) — «Шарлотта Корде», 1889 г.; Артуро Микелена (Arturo Michelena) — «Шарлотта Корде», 1889 г. Красный фригийский колпак из-за частоты использования, характерного профиля и лаконичности по прошествии времени настолькоочноочно ассоциируется с Францией, что даже был выбран в качестве символа — талисмана Летних Олимпийских игр 2024 г.

Костюмы 1947 и 1948 г. различно отличаются от 1932 и 1933 гг. На сохранившихся архивных фотоматериалах можно видеть, например, богато костюмированную Марию Антуанетту с платьем, значительная площадь поверхности которого декорирована горностаевым мехом — при создании данного костюма художники, очевидно, вдохновлялись картиной кисти Жана-Батиста-Андре Готье-Даготи. Однако, сам характер одеяния, абсолютно нетрадиционное место расположения такого дорогого и ценного материала, как горностаевый мех, а также его вес (о чем создатели костюмов обязаны были иметь понятие) не предполагают активного движения носителя костюма. Указанные соображения в целом свидетельствуют о некой утрированности изображения монаршей четы в рамках рассматриваемых постановок. Также необходимо

отметить, что практически единственным персонажем, для которого выполнено платье с обнаженной шеей и плечами [25] является опять же Мария Антуанетта, что по строгим нормам визуальных средств демонстрации темы эротики в советском искусстве однозначно маркирует Марию Антуанетту как предельно отрицательного героя с практически предопределенным трагическим финалом. Иконографически значимой является тема подымаемого над головами венценосной четы обнаженного холодного оружия — офицерских шпаг [26], что можно трактовать как аллегорию их скорой драматической гибели, а также как своеобразную отсылку к творчеству двух других знаменитых художников — современников описываемых событий Гийома Гийон-Летьера (Guillaume Guillon Lethière) и Жака Луи Давида (Jacques-Louis David), любивших изображать обнаженные перед решающей схваткой клинки холодного оружия. В этой связи стоит вспомнить, что доступные фотоматериалы о постановках 1932 и 1933 гг. свидетельствуют о большем акценте на античной трактовке [27] событий Великой Французской революции, что без сомнения было гораздо более актуально для зрителей 1930-х гг., многие из которых имели классическое дореволюционное образование.

Национальные костюмы басков в рассматриваемых постановках утрированы и шаблонны, имеют минимум декора и минимальную же комплектность. Очевидно, что глубоких этнографических изысканий от авторов костюмов басков руководство не требовало и за основу при проектировании были взяты типичные этно костюмы с постановок оперы «Кармен» Ж. Бизе, либо подобных произведений.

В целом с современной точки зрения разработанные костюмы выглядят ненатурально ввиду очевидной новизны и высокого качества использованных материалов (что обусловлено сравнительно большим бюджетом и общей приоритетностью столь важного программного художественного проекта). Более достоверными и соответствующими канонам социалистического реализма являлись бы костюмы, в качестве эталонов для которых были бы выбраны картины, например, Тони Робер-Флёри (Tony Robert-Fleury) «Доктор Филипп Пинель освобождает от оков психически больных в больнице Сальпетриер в 1795 г.», либо полотно Шарля Луи Люсъена Мюллера (Charles-Louis Lucien Müller), посвященное той же теме. Указанные произведения при общей гуманистической направленности демонстрируют предельно реалистичные костюмы всех основных слоев общества без каких-либо идеалистических допущений. Примерно в такие костюмы были одеты народные массы того периода французской истории — поношенные, в основном черного либо коричневого цвета, без украшений и элементов декора.

Вывод

Балет «Пламя Парижа» стал значимым культурным явлением в советском театре, отражая идеологические и художественные устремления своего времени. С момента премьеры в 1932 г. он привлек внимание критиков и широкой публики, став символом интерпретации

исторических событий через призму революционной идеологии. Анализ костюмов и визуальных элементов показывает, как выбор сценического оформления был обусловлен историческими источниками и существующими стереотипами. Репрезентация событий революции подчеркивала единство народа в борьбе за свободу, однако отсутствие ключевых исторических фигур вызывало критику, что свидетельствует о сложности идеологической работы театра. Современные интерпретации «Пламени Парижа» акцентируют внимание на индивидуальных судьбах персонажей, отражая изменения в культурной парадигме. Таким образом, балетные постановки остаются актуальными объектами исследования, позволяя глубже понять, как театральное искусство использует визуальные и идеологические средства для передачи сложных исторических концепций.

Список литературы:

1. Бухштейн В. С. Проблема оперного театра // Искусство пролетариата. 1932. 26 ноября. С. 7.
2. Нечай М. Лицом к творчеству, мастерству, производству // Рабочий и театр. 1932. № 31. С. 2–3.
3. Дискуссия о балете «Пламя Парижа» // Рабочий и театр. 1933. № 16. С. 10–11.
4. Соцреалистический канон // Сборник статей / под общей редакцией Х. Гюнтера и Е. Добренко. СПб.: Академ. проект, 2000. 1040 с.
5. Успенский Б. А. Семиотика искусства. М.: Языки русской культуры, 1995. 418 с.
6. Тихонов В. В. Полезное прошлое; история в сталинском СССР. М.: НЛО, 2024. 368 с.
7. Амнуэль А. Марат. Архангельск: Госиздат, 1921. 24 с.
8. Левберг М. Е. «Дантон». Драма в 3-х действиях. Машинопись с исправлениями и пометами А. А. Блока // Рукописный отдел Института русской литературы РАН. Ф. 654. Оп. 3. Д. 54. 98 л.
9. Раскольников Ф. Ф. «Робеспьер», режиссерский экземпляр пьесы, перечень тем для музыкального оформления сцены в Конвенте, распределение ролей и выписки из книг о Робеспье, сделанные для работы над спектаклем, поставленным в Государственном академическом театре драмы // Российский государственный архив литературы и искусства. Ф. 2358. Оп. 1. Ед. хр. 65. 46 л.
10. Луначарский А. В. Марсово поле // Поэты — Революции. Русская поэзия первых десятилетий Советской власти. о Великом Октябре. М.: Правда, 1987. 575 с.
11. Кондратьева Т. Большевики-якобинцы и призрак Термидора. М.: Ипол, 1993. 240 с.
12. Крутько К. И. Спектакль «Робеспьер» по пьесе Ф. Ф. Раскольникова как театрализованное высказывание о Французской и Октябрьской революциях // Ноябрьские чтения — 2023. Сборник статей по итогам XV Всероссийской конференции студентов, аспирантов и молодых ученых. СПб.: Скифия-принт, 2024. С. 235–241.
13. Образы советского театра. Актеры о своих ролях // Рабочий и театр. 1932. № 29–30. С. 16–19.
14. Программа балета «Пламя Парижа» // Ленинградские театры. 1935. № 53. Ноябрь. С. 3.
15. Стенограмма объединенного пленума Секции театрoведения и музыковедения совместно с ленинградским Союзом Композиторов (дискуссия о постановке балета «Пламя Парижа») // Центральный государственный

- архив литературы и искусства (далее — ЦГАЛИ). Ф. Р-82. Оп. 3. Д. 63. 431 л.
16. Костин Б. В. Сентябрьские убийства во Франции // *The Newman in Foreign Policy*. 2016. № 33 (77). С. 1–2.
 17. Волков Н. Д. Балет из истории Французской революции. Предварительные замечания. Статья о задуманном либретто балета «Пламя Парижа» // Государственный центральный театральный музей им. А. А. Бахрушина. Номер по КП: ГЦТМ КП 297921/826. Машинопись включена в Госкatalog музеиного фонда РФ. URL: <https://goskatalog.ru/portal/#/collections?id=28502706> (дата обращения: 20.02.2025).
 18. Тобольцевич В., Иохальсон В. За дальнейшую активизацию музыкального творчества и теоретической мысли // Рабочий и театр. 1933. № 1. С. 5–6.
 19. Гвоздев А. «Пламя Парижа» в Гостеатре оперы и балета // Рабочий и театр. 1932. № 32–33. С. 4–5.
 20. Янковский М. Пламя Парижа // Смена. Вырезка из газеты. Отдел справочной и научно-библиографической работы Театральной библиотеки. Санкт-Петербург 1919–1941. ГАТОБ. 6 папка. 1931–1932. URL: <http://lib.sptl.spb.ru/ru/nodes/7214?query=%D0%BF%D0%BB%D0%B0%D0%BC%D1%8F+%D0%BF%D0%B0%D1%80%D0%B8%D0%BC%D0%8F%D0%B0#mode/inspect/page/49/zoom/6> (дата обращения 20.02.2025).
 21. Тарасова С. В. Отголоски советского искусства на современной балетной сцене // Культура и цивилизация. 2018. № 3А. Т. 8. С. 78–84.
 22. Фотография черно-белая. Т. М. Вечеслова — Жанна в балете «Пламя Парижа» Б. В. Асафьева. Спектакль: «Пламя Парижа». Постановщик: Вайнонен Василий Иванович. Ленинградский государственный академический театр оперы и балета им. С. М. Кирова. Номер в Госкatalogе: 32921405. Санкт-Петербургский государственный музей театрального и музыкального искусства. URL: <https://goskatalog.ru/portal/#/collections?id=41607753> (дата обращения: 26.02.2025).
 23. Фотография. Н. Г. Конюс в роли Жанны из балета «Пламя Парижа». ГАБТ. Портрет в фас. Номер в Госкatalogе: 46347224. Российский национальный музей музыки. URL: <https://goskatalog.ru/portal/#/collections?id=46584214> (дата обращения: 26.02.2025).
 24. Неизвестный автор. Фототипия. М. Т. Семенова в роли. «Пламя Парижа». Номер в Госкatalogе: 41526548. Государственный центральный театральный музей имени А. А. Бахрушина. URL: <https://goskatalog.ru/portal/#/collections?id=41753753> (дата обращения: 26.02.2025).
 25. Фотография черно-белая. Е. Э. Бибер — Мария-Антуанетта в балете «Пламя Парижа» Б. В. Асафьева. Спектакль: «Пламя Парижа». Постановщик: Вайнонен Василий Иванович. Премьера: 07.11.1932. Государственный академический театр оперы и балета (ГАТОБ) Номер в Госкatalogе: 31131768. Санкт-Петербургский государственный музей театрального и музыкального искусства. URL: <https://goskatalog.ru/portal/#/collections?id=31320115> (дата обращения: 26.02.2025).
 26. Горништейн А. А. (Фотограф). Фотография. «Пламя Парижа». Сцена из балета. 2 акт, Ильющенко Е. М. в роли Марии Антуанетты, Булгаков А. Д. в роли Людовика XVI. «Пламя Парижа». Москва, Государственный академический Большой театр СССР. Номер в Госкatalogе: 42358075. Государственный центральный театральный музей имени А. А. Бахрушина. URL: <https://goskatalog.ru/portal/#/collections?id=42583469> (дата обращения: 26.02.2025).
 27. Федотов П. Фотокопия. Б. В. Асафьев балет «Пламя Парижа». Театр им. Кирова, Ленинград. Постановка Вайнонена В. Художники — В. Дмитриев и В. Доррер. Финальная сцена. Группа на фоне триумфальной арки с трехцветными знаменами. В центре — женщина с лавровой ветвью в руках. Фотокопия. 21/XII-50 г. Номер в Госкatalogе: 40819062. Российский национальный музей музыки. URL: <https://goskatalog.ru/portal/#/collections?id=41032430> (дата обращения: 26.02.2025).

K. I. Krutko¹, D. A. Ermin²

¹St. Petersburg State University

1911034 Russia, St. Petersburg, Mendeleev line, 5

²St. Petersburg State University of Industrial Technologies and Design

191186 Russia, St. Petersburg, Bolshaya Morskaya, 18

EVOLUTION OF THE INTERPRETATION OF THE GREAT FRENCH REVOLUTION THROUGH THE EXAMPLE OF THE PRODUCTIONS OF «THE FLAME OF PARIS» IN THE USSR AND MODERN RUSSIA

This work explores the evolution of the interpretation of the Great French Revolution in the ballet «The Flame of Paris,» starting from its first productions in the USSR in 1932–1933 and extending to contemporary versions. It analyzes how the ideological frameworks of the Soviet government shaped the content and visual elements of the performance, including costumes, and how this influenced the perception of historical events. Special attention is given to the criticism regarding the absence of key historical figures and the insufficient exploration of class contradictions, which sparked active discussions among theatrical figures. In modern interpretations, the focus shifts to the personal stories of the characters, reflecting changes in cultural paradigms and perceptions of the revolution. The work also includes a comparative analysis of costumes from different eras, highlighting their connection to historical contexts and works of art, which allows for a deeper understanding of how theatrical art serves as a tool for the representation and transmission of a specific model of historical reality.

Keywords: Soviet theater, The Great French Revolution, «The Flame of Paris», ideological frameworks, stage costume.

References:

1. Бухштейн В. С. Problema opernogo teatra [The problem of the opera theater] // *Iskusstvo proletariat* [Art for the proletariat]. 1932. 26 nojabrja. P. 7. (in Rus.).
2. Нечай М. Licom k tvorchestvu, masterstvu, proizvodstvu [Facing creativity, craftsmanship, production] // *Rabochij i teatr* [Worker and theater]. 1932. No. 31. 2–3 pp.

3. Diskussija o balete «Plamja Parizha» [Discussion about the ballet «Flames of Paris】 // *Rabochij i teatr* [Worker and Theater]. 1933. No. 16. 10–11 pp. (in Rus.).
4. Socrealisticheskij kanon [Socialist Realism Canon] // *Sbornik statej* [Collection of Articles] / pod obshhej redakcijej X. Gjuntera i E. Dobrenko. St. Petersburg. Akadem.proekt, 2000. 1040 p. (in Rus.).
5. Uspenskij B. A. *Semiotika iskusstva* [Semiotics of Art]. Moscow. Jazyki russkoj kul'tury, 1995. 418 p. (in Rus.).
6. Tihonov V. V. *Poleznoe proshloe; istorija v stalinskem SSSR* [Usable Past; History in Stalin's USSR]. Moscow. NLO, 2024. 368 p. (in Rus.).
7. Amnujel' A. *Marat* [Marat]. Arhangel'sk: Gosizdat, 1921. 24 p. (in Rus.).
8. Levberg M.E. «Danton». Drama v 3-h dejstvijah. Mashinopis's ispravlenijami i pometami A. A. Bloka [«Danton». Drama in 3 Acts. Typescript with Corrections and Notes by A. A. Blok] // *Rukopisnyj otdel Instituta russkoj literatury* [Manuscript Department of the Institute of Russian Literature] RAN. F. 654. Op. 3. D. 54. 98 p. (in Rus.).
9. Raskol'nikov F.F. «Robesp'er», rezhisserskij jekzempljar p'esy, perechen' tem dlja muzykal'nogo oformlenija sceny v Konvente, raspredelenie rolej i vypiski iz knig o Robesp'ere, sdelannee dlja raboty nad spektaklem, postavленnym v Gosudarstvennom akademicheskom teatre dramy [«Robespierre», Director's Copy of the Play, List of Themes for Musical Arrangement in the Convention, Role Distribution and Excerpts from Books about Robespierre, Made for the Production at the State Academic Drama Theater] // *Rossijskij gosudarstvennyj arhiv literatury i iskusstva* [Russian State Archive of Literature and Art]. F. 2358. Op. 1. Ed.hr. 65. 46 p. (in Rus.).
10. Lunacharskij A. V. Marsovo pole [Mars Field] // *Pojetj — Revoljucii. Russkaja pojezija peryh desyatiletij Sovetskogo vlasti.o Velikom Oktjabre* [Poets of the Revolution. Russian Poetry of the Early Decades of Soviet Power about the Great October]. Moscow. Pravda, 1987. 575 p. (in Rus.).
11. Kondrat'eva T. *Bol'sheviki-jakobinci i prizrak Termidora* [Bolsheviks-Jacobins and the Ghost of Thermidor]. Moscow. Ipol, 1993. 240 p. (in Rus.).
12. Krut'ko K. I. Spektakl' «Robesp'er» po p'ese F. F. Raskol'nikova kak teatralizovannoe vyskazyvanie o Francuzskoj i Oktjabr'skoj revoljucijah [The Performance «Robespierre» Based on the Play by F. F. Raskolnikov as a Theatrical Statement on the French and October Revolutions] // *Nojabr'skie chtenija — 2023. Sbornik statej po itogam XV Vserossijskoj konferencii studentov, aspirantov i molodyh uchenyh* [November Readings — 2023. Collection of Articles from the XV All-Russian Conference of Students, Postgraduates, and Young Scientists]. St. Petersburg. Skifija-print, 2024. 235–241 pp. (in Rus.).
13. Obrazy sovetskogo teatra. Aktery o svoih roljah [Images of Soviet Theater. Actors about Their Roles] // *Rabochij i teatr* [Worker and Theater]. 1932. No. 29–30. 16–19 pp. (in Rus.).
14. Programma baleta «Plamja Parizha» [Program of the Ballet «Flame of Paris】 // *Leningradskie teatry* [Leningrad Theaters]. 1935. No. 53. Nojabr'. P. 3. (in Rus.).
15. Stenogramma ob'edinennogo plenuma Sekcii teatrovedenija i muzykovedenija sovmestno s leningradskim Sojuzom Kompozitorov (diskussija o postanovke baleta «Plamja Parizha») [Transcript of the Joint Plenary Session of the Section of Theater Studies and Musicology with the Leningrad Union of Composers (Discussion on the Production of the Ballet «Flame of Paris»)] // *Central'nyj gosudarstvennyj arhiv literatury i iskusstva (dalee — CGALI)* [Central State Archive of Literature and Art (hereinafter — CGALI)]. F. R-82. Op. 3. D. 63. 431 p. (in Rus.).
16. Kostin B. V. Sentjabr'skie ubijstva vo Francii [September Murders in France] // *The Newman in Foreign Policy*. 2016. No. 33 (77). 1–2 pp. (in Rus.).
17. Volkov N. D. Balet iz istorii Francuzskoj revoljucii. Predvaritel'nye zamechanija. Stat'ja o zadumannom libretto baleta «Plamja Parizha» [Ballet from the History of the French Revolution. Preliminary Remarks. Article on the Planned Libretto of the Ballet «Flame of Paris»] // *Gosudarstvennyj central'nyj teatral'nyj muzej im. A. A. Bakhrushina. Nomer po KP: GCTM KP 297921/826. Mashinopis' vkljuchena v Goskatalog muzejnogo fonda RF* [State Central Theater Museum named after A. A. Bakhrushin. Catalog Number: GCTM KP 297921/826. Typescript included in the State Catalog of the Museum Fund of the Russian Federation]. URL: <https://goskatalog.ru/portal/#/collections?id=28502706> (date accessed: 20.02.2025).
18. Tobol'kevich V., Iohal'son V. Za dal'nejshuju aktivizaciju muzykal'nogo tvorchestva i teoreticheskoy mysli [For Further Activation of Musical Creativity and Theoretical Thought] // *Rabochij i teatr* [Worker and Theater]. 1933. No. 1. 5–6 pp. (in Rus.).
19. Gvozdev A. «Plamja Parizha» v Gosteatre opery i baleta [«Flame of Paris» at the State Theater of Opera and Ballet] // *Rabochij i teatr* [Worker and Theater]. 1932. No. 32–33. 4–5 pp. (in Rus.).
20. Jankovskij M. Plamja Parizha [Flame of Paris] // *Smena. Vyrezka iz gazety. Otdel spravochnoj i nauchno-bibliograficheskoy raboty Teatral'noj biblioteki* [Change. Newspaper Clipping. Reference and Bibliographic Department of the Theater Library]. St. Petersburg. 1919–1941. GATOB. 6 papka. 1931–1932. URL: <http://lib.sptl.spb.ru/ru/nodes/7214?query=%D0%BF%D0%BB%D0%B0%D0%BC%D1%8F+%D0%BF%D0%B0%D1%80%D0%BA%D0%BA%D0%BF#mode/inspect/page/49/zoom/6> (date accessed: 20.02.2025).
21. Tarasova S. V. Otgoloski sovetskogo iskusstva na sovremennoj baletnoj scene [Echoes of Soviet Art on the Modern Ballet Stage] // *Kul'tura i civilizacija* [Culture and Civilization]. 2018. No. 3A. Vol. 8. 78–84 pp. (in Rus.).
22. Fotografija cherno-belaja. T. M. Vecheslova — Zhanna v balete «Plamja Parizha» B. V. Asaf'eva. Spektakl': «Plamja Parizha». Postanovshik: Vainonen Vasilij Ivanovich. Leningradskij gosudarstvennyj akademicheskiy teatr opery i baleta im. S. M. Kirova. Nomer v Goskataloge: 32921405 [A black-and-white photograph. T. M. Vecheslova — Zhanna in the ballet «The Flame of Paris» by B. V. Asafiev. Performance: «The Flame of Paris». Director: Vainonen Vasily Ivanovich. Premiere: 07.11.1932. Leningrad State Academic Theater of Opera and Ballet named after S. M. Kirov. Number in Goskatalog: 32921405]. Sankt-Peterburgskij gosudarstvennyj muzej teatral'nogo i muzykal'nogo iskusstva. URL: <https://goskatalog.ru/portal/#/collections?id=41607753> (date accessed: 26.02.2025).
23. Fotografija. N. G. Konjus v roli Zhanny iz baleta «Plamja Parizha». GABT. Portret v fas. Nomer v Goskataloge: 46347224 [A photograph. N. G. Konyus as Zhanna from the ballet «The Flame of Paris». GABT. Frontal portrait. Number in Goskatalog: 46347224]. Rossijskij nacional'nyj muzej muzyki. URL: <https://goskatalog.ru/portal/#/collections?id=46584214> (date accessed: 26.02.2025).
24. Neizvestnyj avtor. Fototipija. M. T. Semenova v roli. «Plamja Parizha». Nomer v Goskataloge: 41526548 [Unknown author. Phototype. M. T. Semyonova in the role of «The Flame

- of Paris». Number in Goskatalog: 41526548]. Gosudarstvennyj central'nyj teatral'nyj muzej imeni A. A. Bahrushina. URL: <https://goskatalog.ru/portal/#/collections?id=41753753> (date accessed: 26.02.2025).
25. Fotografija cherno-belaja. E. Je. Biber — Marija-Antuanetta v balete «Plamja Parizha» B. V. Asaf'eva. Spektakl': «Plamja Parizha». Postanovshhik: Vajnonen Vasilij Ivanovich. Prem'era: 07.11.1932. Gosudarstvennyj akademicheskij teatr opery i baleta (GATOB) Nomer v Goskataloge: 31131768 [A black-and-white photograph. E. E. Biber — Marie Antoinette in the ballet «The Flame of Paris» by B. V. Asafiev. Performance: «The Flame of Paris». Director: Vainonen Vasily Ivanovich. Premiere: 07.11.1932. State Academic Theater of Opera and Ballet (GATOB). Number in Goskatalog: 31131768]. Sankt-Peterburgskij gosudarstvennyj muzej teatral'nogo i muzykal'nogo iskusstva. URL: <https://goskatalog.ru/portal/#/collections?id=31320115> (date accessed: 26.02.2025).
26. Gornshtejn A. A. (Fotograf). Fotografija. «Plamja Parizha». Scena iz baleta. 2 akt, Il'yushhenko E.M.v roli Marii Antuanetty, Bulgakov A. D.v roli Ljudovika XVI. «Plamja Parizha». Moskva, Gosudarstvennyj akademicheskij Bol'shoj teatr SSSR. Nomer v Goskataloge: 42358075 [Photograph. «The Flame of Paris». Scene from the ballet. Act 2, Ilyushchenko E. M.as Marie Antoinette, Bulgakov A. D. as Louis XVI. «The Flame of Paris». Moscow, State Academic Bolshoi Theater of the USSR. Number in Goskatalog: 42358075], Gosudarstvennyj central'nyj teatral'nyj muzej imeni A. A. Bahrushina. URL: <https://goskatalog.ru/portal/#/collections?id=42583469> (date accessed: 26.02.2025).
27. Fedotov P. Fotokopija. B. V. Asaf'ev balet «Plamja Parizha». Teatr im. Kirova, Leningrad. Postanova Vajnonena V. Hudozhnikи — V. Dmitriev i V. Dorrer. Final'naja scena. Gruppa na fone triumfal'noj arki s trehvjetnymi znamenami. V centre — zhenshhina s lavrovoj vetv'ju v rukah. Fotokopija. 21/XII-50 g. Nomer v Goskataloge: 40819062 [Photocopy. B. V. Asafiev's ballet «The Flame of Paris». Kirov Theater, Leningrad. Production by Vainonen V. Artists — V. Dmitriev and V. Dorrer. Final scene. A group in front of a triumphal arch with tricolor flags. In the center — a woman holding a laurel branch. Photocopy. 21/XII-50. Number in Goskatalog: 40819062]. Rossijskij nacional'nyj muzej muzyki. URL: <https://goskatalog.ru/portal/#/collections?id=41032430> (date accessed: 26.02.2025).

О. А. Алексеева

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

РЕФЛЕКСИЯ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНЫХ ПРИЕМОВ ДЕТСКОЙ КНИЖНОЙ ИЛЛЮСТРАЦИИ ЭДВАРДИАНСКОЙ ЭПОХИ В СОВРЕМЕННОМ МЕДИАКОНТЕНТЕ

© О. А. Алексеева, 2025

Данное исследование впервые системно анализирует рефлексию изобразительных приемов детской книжной иллюстрации эдвардианской эпохи (1901–1914) в современном медиаконтенте. В работе раскрывается, как ключевые элементы визуального языка Уолтера Крейна, Обри Бердсли, Артура Рэкхема, Эдмунда Дюлака — фольклорная стилизация, театральная композиция, орнаментальность модерна — трансформировались в цифровую эпоху, проявляясь в анимации и детских медиа. Особое внимание уделяется преемственности художественных традиций: от первых цветных полиграфических изданий начала XX в. до современных экранаций. Исследование демонстрирует, как эдвардианские приемы визуализации нарратива адаптируются к новым медиа, сохраняя дидактическую функцию и эстетическую ценность. Результаты исследования могут быть применены при создании иллюстративных и анимационных проектов, образовательного контента, кураторских концептуальных художественных задач, а также в профессиональной подготовке художников-иллюстраторов.

Ключевые слова: книжная иллюстрация, эдвардианская эпоха, Артур Рэкхем, Уолтер Крейн, Обри Бердсли, Эдмунд Дюлак, цифровое искусство.

Эдвардианская эпоха (1901–1914) в истории британской книжной графики представляет собой период, когда традиции викторианской иллюстрации органично соединились с новаторскими поисками раннего модерна. В последние годы исследователи все чаще обращаются к изучению механизмов трансформации и адаптации этих художественных приемов в условиях цифровой культуры [1]–[3]. Данная работа ставит своей целью выявление устойчивых визуальных традиций, сформированных мастерами «золотого века» английской иллюстрации, и анализ их презентации в современных медиаформатах.

Цель настоящего исследования заключается в выявлении и осмысливании механизмов художественной преемственности, связывающих иллюстративные практики эдвардианской эпохи с современными формами визуальной коммуникации, ориентированными на детскую аудиторию.

Исследовательский интерес сосредоточен на анализе трансformationных процессов, которые характерны для изобразительных приемов Обри Бердсли (1872–1898), Уолтера Крейна (1845–1915), Артура Рэкхема (1867–1939) и Эдмунда Дюлака (1882–1953), и их современников при переходе в пространство современных медиа. Особую значимость приобретает адаптация сложных, подчас эзотерических визуальных стратегий, рожденных в контексте декадентской культуры рубежа XIX–XX вв., к требованиям детского цифрового контента, сохраняя при этом свою художественную идентичность.

Важнейшим аспектом исследования является анализ диалектического взаимодействия между традиционными техниками книжной графики и инновационными возможностями цифровых медиа. Особый интерес представляет то, как современные технологии,

с одной стороны, позволяют воссоздавать, например, тончайшие нюансы акварельной живописи Дюлака или первой графики Рэкхема, а с другой — придают этим приемам новое видение за счет анимации, интерактивности и других средств цифровой выразительности.

Актуальность исследования обусловлена необходимостью переосмысливания аналогового изобразительного наследия в контексте новых технологических возможностей. В современном искусствоведческом научном пространстве практически отсутствует подобная тематическая разработка, что создает существенный пробел в понимании механизмов трансформации традиционных художественных практик в цифровую эпоху.

Методологическая основа исследования сочетает стандартные искусствоведческие подходы с современными медиапрактиками. Сравнительно-исторический анализ позволяет проследить генезис и эволюцию конкретных изобразительных приемов, в то время как инструментарий визуальной антропологии дает возможность выявить механизмы их рецепции в цифровом формате [4].

В исследовании проводится анализ нескольких важных взаимовлияющих аспектов. В первую очередь, это — истоки формирования уникального стиля эдвардианской иллюстрации, где органично соединились влияние прерафаэлитов, интерес к средневековому искусству и новаторские находки модерна. Анализируется характерное для этого периода переосмысливание фольклорных и литературных образов через призму театральной условности. Особый акцент делается на специфике цветового решения и пространственной организации иллюстраций, где декоративность сочетается с нарративной функцией.

Во-вторых, произведен анализ современных медиапроектов, в которых прослеживается рефлексия

эдвардианских художественных принципов. Рассматриваются анимационные фильмы и серийные проекты последних пяти десятилетий, где очевидно влияние графической манеры Крейна, Рэкхема, Бердсли и Дюлака — от стилизации текстуры до особых композиционных приемов, где традиционные иллюстративные формы обретают новое измерение благодаря технологическим возможностям.

Творчество упомянутых выше ведущих иллюстраторов эдвардианской эпохи представляет собой синтез викторианской повествовательной традиции и новаторских поисков модерна. Их художественные открытия, изначально создававшиеся для детской аудитории, оказались невероятно популярны и востребованы современной медиакультурой, демонстрируя удивительную способность к адаптации в цифровую эпоху.

За свою недолгую жизнь Обри Бердсли оказал колossalное влияние на визуальную эстетику XX века. Его иллюстрации к «Смерти Артура» Мэлори (1893–1894) и «Саломее» Уайльда (1894) демонстрируют уникальный синтез японской гравюры, французского барокко и готической стилизации. Характерные черты его работ — контраст черно-белых плоскостей, сложный ритм линий, театрализация композиции.

Иллюстрации к «Смерти Артура» Томаса Мелори, при всей их декадентской изощренности, содержат элементы, удивительно созвучные детскому восприятию — гротескную деформацию форм, преувеличенную экспрессию жестов, сознательную театрализацию композиции. Эти приемы получают новое прочтение в современной анимации, где, как в фильме «Коралина» Нила Геймана (2002), готическая эстетика переосмысливается через призму детского мировосприятия. Также бердслеевская эстетика оживает в готической анимации (режиссер Тим Бёртон, «Труп невесты», 2005) и графических романах BBC (режиссер Деман Томас, «Страшные сказки», 2014), где условность монохромной графики и локальные цветовые акценты становятся средством психологической выразительности.

Уолтер Крейн, один из основоположников «золотого века» английской иллюстрации, привнес в детскую книгу принципы движения «Искусства и ремёсел». Его работы («Красавица и Чудовище», 1874, «Сказка о Принце-Лягушонке или о Железном Генрихе», 1874–1876) отличаются четким контуром, декоративными рамками и сознательной ориентацией на изысканные средневековые миниатюры и красочные витражи. Именно Крейн разработал концепцию книжки-картинки как целостного художественного объекта, где шрифт, орнамент и изображение образуют единое нарративное пространство. Этот подход был радикально переосмыслен в современных интерактивных детских проектах (анимации, играх), где традиционная страница превращается в динамичную медиасреду.

Крейн, разработавший новаторскую концепцию детской книги как синтетического художественного объекта, фактически предвосхитил современные интерактивные издания. Этот прием нашел неожиданное продолжение в таких проектах, как интерактивное приложение «Фантастические летающие книги ми-

стера Морриса Лесснера» (Moonbot Studios, 2011), где традиционная книжная страница трансформируется в динамичную медиасреду с сохранением принципов целостного визуального повествования.

Артур Рэкхем разработал узнаваемый стиль, где причудливая «узловатая» графика сочеталась с тонкой акварельной живописью. Его иллюстрации к «Алисе в Стране чудес» (1907) и «Питеру Пэну» (1906) создали визуальный канон, повлиявший на поколения художников. Характерные черты — динамичные композиции с вихреобразным движением линий, антропоморфизация природных форм (деревья, облака, скалы), сложная игра светотени. В современной анимации, особенно в работах студии Laika («Коралина», 2009 и «Кубо. Легенда о самурае», 2016), прослеживается прямое влияние манеры Рэкхема в изображении волшебных миров, где каждый элемент среди наделен индивидуальностью.

Традиции иллюстраций Артура Рэкхема нашли отражение и в сюрреалистичной графике современных цифровых иллюстраций итальянской художницы Николетты Чиколли, которая переосмысливает мотивы английского иллюстратора через призму компьютерной графики. Ее образы в стиле фантазийного аниме иллюстрируют проект «Механика сердца» (режиссер Матиас Мальзье, 2007).

Эдмунд Дюлак в своих работах довел до совершенства технику тонированной акварели, создав эталон «сказочного» стиля. Его иллюстрации («Спящая красавица», 1910; «Арабские ночи», 1907) отличаются ювелирной проработкой деталей, сложными перспективными построениями и особым вниманием к этнографической достоверности. Принципы освещения в рисунках этого мастера (мягкий рассеянный свет, напоминающий эффект старинных рукописей) были творчески переработаны в современных цифровых проектах и 3D-анимационных фильмах, где новые технологии позволяют имитировать фактуру акварельной бумаги и прозрачность традиционных красок. Изобразительные приемы Дюлака предвосхитили эстетику таких фильмов, как «Красавица и Чудовище» (2017) студии Disney, где технология CGI намеренно имитирует фактуру акварельной живописи и изысканность средневековых миниатюр. Современные цифровые художники, такие как Клэр Вендель в проекте «Ночной садовник» (2018), творчески перерабатывают принципы освещения Дюлака, используя цифровые инструменты для создания эффекта «живой» акварели.

Образы в «Паранормане» Криса Батлера (2012 г.) и визуальный язык короткометражного анимационного фильма «Жизнь смерти» (режиссер Марш Ондерстин, 2016) также перекликаются с рисунками Дюлака — та же плавность линий и лаконичность цветов, та же декоративная условность, переосмыщенная через цифровые инструменты. Даже использование 3D-моделирования в этих проектах не стремится к фотorealизму, а сознательно обыгрывает «рукотворность» образов, сохранив связь с традицией кукольного театра и книжной миниатюры.

Феномен культурной памяти в визуальном искусстве проявляется особенно ярко при анализе со-

временных интерпретаций викторианской образности. Например, архитектурные решения в проекте Мальзье «Механика сердца» воспроизводят не просто формальные особенности иллюстраций Дюлака и Рэкхема, но саму логику пространственного мышления эдвардианской эпохи. К тому же действие происходит в фантазийном пространстве Эдинбурга. Это свидетельствует о глубинных механизмах преемственности, когда формальные приемы становятся проводниками определенного мировидения.

Наследие английских художников эдвардианской эпохи демонстрирует удивительную жизнеспособность: графическая экспрессия Бердсли, целостность книжного пространства Крейна, «ожившая природа» Рэкхема и живописность акварели Дюлака продолжают существовать не как музейные артефакты, а как активные элементы современного визуального языка. Это свидетельствует о том, что созданные ими художественные системы обладают внутренней гибкостью, позволяющей адаптироваться к принципиально новым медийным условиям, сохраняя при этом свою эстетическую и смысловую идентичность.

Преемственность художественных традиций в визуальной культуре приобретает особую значимость при анализе трансформации изобразительных приемов эдвардианской детской иллюстрации в современных медиа. Исследование этого процесса требует глубокого погружения в художественные традиции английского модерна, где творчество английских мастеров представляло собой уникальный синтез декадентской эстетики и детской визуальности [4]. Особый интерес представляет процесс адаптации характерных для эдвардианской графики приемов — фольклорной стилизации, сложной орнаментики, театрализованной композиции — к условиям экранной и цифровой культур [5].

Современные медиа, демонстрируют различные визуальные стратегии стилизации классических образцов. Можно наблюдать как прямое цитирование (репликация конкретных образов и композиционных схем), так и более сложные процессы концептуальной изобразительной трансформации. В последнем случае особенно показателен пример фильмов Тима Бертона «Труп невесты» и «Алисы в стране чудес» [6], а также его сериала «Уэнсдей» (2022), где викторианские визуальные коды переосмысливаются через призму готт-эстетики, создавая сложный диалог эпох. Подобное заимствование позволяет говорить не просто о переосмыслинии отдельных приемов, но о сохранении целостной художественной системы, где форма и содержание находятся в органичном единстве.

Современные авторы, обращаясь к наследию эдвардианской иллюстрации, воспроизводят саму логику визуального мышления, характерную для эпохи модерна, что свидетельствует об удивительной жизнеспособности этих художественных принципов.

Проведенное исследование наглядно демонстрирует удивительную жизнеспособность и актуальность художественных принципов эдвардианской книжной иллюстрации в современном медиапространстве.

Анализ трансформации изобразительных приемов Бердсли, Крейна, Рэкхема и Дюлака в цифровую эпоху позволяет говорить не о простом заимствовании форм, а о глубинном диалоге культурных эпох, где традиционные техники книжной графики обретают новую визуализацию [7].

Особенно показательной представляется эволюция от статичного книжного изображения к динамичным экранным формам. Если в оригинальных работах мастеров эдвардианской эпохи повествовательность достигалась за счет последовательности тщательно выстроенных кадров-иллюстраций, то современные медиатехнологии позволяют «оживить» эти образы [8].

Визуальный эффект «цифрового ретро» приобретает в этом контексте особое значение. Современные художники и медиадизайнеры, используя передовые технологии, сознательно стремятся воспроизвести эффект традиционных художественных техник акварельной размычки, первового рисунка, контрастной графики. Подобная стилизация является сложным процессом переосмыслиния, где цифровые инструменты становятся средством воссоздания аутентичной художественной фактуры [9].

Важным аспектом исследования становится понимание того, что современные интерпретации наследия эдвардианских мастеров сохраняют способность говорить с детской аудиторией на языке художественных образов, одновременно простых и сложных, доступных и содержащих глубинные культурные коды. Таким образом, создается своеобразный «мост» между традиционным книжным искусством и новейшими медиаформатами, где сохраняется преемственность не только форм, но и фундаментальных принципов визуального повествования [10].

Важнейшим результатом исследования стало выявление механизмов адаптации традиционных иллюстративных техник в цифровом пространстве. В отличие от упрощенных трактовок, этот процесс характеризуется усложнением визуального языка за счет внедрения анимации, интерактивности и трехмерного моделирования, что позволяет говорить о возникновении нового качества художественной выразительности.

Особого внимания заслуживает тот факт, что детская визуальная культура остается ключевой сферой рецепции эдвардианского наследия [11]. Это подтверждает универсальность созданных в тот период художественных решений, способных транслировать сложные культурные коды в форме, доступной для детского восприятия [12].

Проведенный анализ открывает новые горизонты для изучения эволюции книжной графики в условиях цифровой трансформации. Не менее важным представляется сравнительное изучение особенностей адаптации стилистики английских иллюстраторов в различных культурных контекстах, выявляющее специфику межкультурного взаимодействия в визуальной сфере.

Современные технологические разработки, в частности нейросетевые алгоритмы, предлагают новые возможности для интерпретации классических художественных

техник, позволяя раскрыть ранее неочевидные аспекты творческого наследия. Одновременно актуализируется вопрос об образовательном потенциале интерактивных проектов, которые переосмысливают традиционные формы книжной графики в цифровой среде.

Особую методологическую ценность представляет применение компьютерных технологий анализа для изучения архивных материалов и рабочих эскизов мастеров прошлого, что способствует более глубокому пониманию их творческого процесса. Эти исследовательские векторы не только расширяют научные представления о возможностях сохранения художественного наследия в эпоху цифровизации, но и создают теоретическую основу для дальнейших изысканий в области визуальной культуры и медиаискусства.

Список литературы:

1. *Foster X., Krauss R.* Искусство с 1900 года: модернизм, антимодернизм, постмодернизм. М.: Айрис, 2015. 820 с.
2. *Кученко А. А.* Дискурс реконструкции Эдвардианской эпохи в телевизионном формате. 2018. № 1. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/diskurs-rekonstruktsii-edvardianskoy-epohi-v-teleformatre> (дата обращения: 30.01.2025).
3. *Аршинова Е. О.* Способы выражения английской культуры в кинодискурсе // Вестник Курганского государственного университета. 2019. № 1 (52). URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/sposoby-vyrazheniya-angliyskosti-v-kinodiskurse-na-primere-teleseriala-abbatstvo-daunton> (дата обращения: 30.01.2025).
4. *Кирюхина Е. М.* Исторический контекст изображения сюжетов А. Теннисона и Т. Мэлори английскими художниками конца XIX — начала XX века // Вестник ННГУ. 2013. № 4/1. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/istoricheskiy-kontekst-izobrazheniya-syuzhetov-a-tennisona-i-t-melori-angliyskimi-hudozhnikami-kontsa-xix-nachala-xx-veka> (дата обращения: 30.01.2025).
5. *Дьяченко А. П.* Персонажный мир эпохи модерна. Общие основы образного строя декаданса // Журнал изящных искусств. Наука и образование. 2024. № 1. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/personazhnnyy-mir-epochi-moderni-obschie-osnovy-obraznogo-stroya-dekadansa> (дата обращения: 30.01.2025).
6. *Конева А. В.* Идентичность XXI в. в контексте популярной культуры (на материале фильма Т. Бертона «Алиса в Стране чудес») // Вестник Томского государственного университета. 2012. № 361. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/identichnost-xxi-v-v-kontekste-populyarnoy-kultury-na-materiale-filma-t-bertona-alisa-v-strane-chudes> (дата обращения: 30.01.2025).
7. *Gibbons J.* Contemporary Art and Memory: Images of Recollection and Remembrance. London: I. B. Tauris, 2007. 189 р.
8. *Кульмитова И. Р.* Разработка диагностического инструментария исследования уровня интереса к детской иллюстрации средствами цифровой живописи // E-Scio. 2022. № 5 (68). URL: <https://cyberleninka.Ru/article/n/razrabotka-diagnosticheskogo-instrumentariya-issledovaniya-urovnya-interesa-k-detskoy-illyustratsii-sredstvami-tsifrovoy-zhivopisi> (дата обращения: 01.02.2025).
9. *Lewis J.* The Twentieth Century Book: Its Illustration and Design. London, Studio Vista Publ., 1967. 272 р.
10. *Абдрашиотова И. В.* Методология философии иллюстрации: исторический аспект // Технологос. 2017. № 4. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/metodologiya-filosofii-illyustratsii-istoricheskiy-aspekt> (дата обращения: 01.02.2025).
11. *Герчук Ю. Я.* История графики и искусства книги. М.: Аспект Пресс, 2000. 320 с.
12. *Hodnett E.* Image and Text: Studies in the Illustration of English Literature. London: Scolar Press, 1982. 280 р.

O. A. Alekseeva

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

REFLECTION OF VISUAL TECHNIQUES FROM EDWARDIAN-ERA CHILDREN'S BOOK ILLUSTRATION IN MODERN MEDIA CONTENT

This study is the first to systematically analyze the reflection of visual techniques from Edwardian-era (1901–1914) children's book illustration in contemporary media content. This research examines the digital-age metamorphosis of distinctive visual elements characteristic of Walter Crane, Aubrey Beardsley, Arthur Rackham, and Edmund Dulac — particularly their folkloric stylization, theatrical compositional techniques, and Art Nouveau decorative qualities — demonstrating their persistent influence in modern animated formats and children's digital media. Special attention is given to the continuity of artistic traditions — from early 20th-century color printing to modern adaptations. The research demonstrates how Edwardian narrative visualization techniques are adapted to new media while retaining their didactic function and aesthetic value. The findings can be applied in illustrative and animation projects, educational content development, curatorial conceptual art projects, and the professional training of illustrators.

Keywords: book illustration, Edwardian era, Walter Crane, Aubrey Beardsley, Arthur Rackham, Edmund Dulac, digital art.

References:

1. Foster H., Krauss R. *Iskusstvo s 1900 goda: modernizm, antymodernizm, postmodernizm* [Art since 1900: Modernism, Anti-Modernism, Post-Modernism]. Moscow. Ajris, 2015. 820 p. (in Rus.).
2. Kucenko A. A. *Diskurs rekonstrukcii Jedvardianskoy epohi v teleformatre* [Discourse of the reconstruction of the Edwardian era in television format]. 2018. No. 1. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/diskurs-rekonstruktsii-edvardianskoy-epohi-v-teleformatre> (date accessed: 30.01.2025).
3. Arshinova E. O. *Sposoby vyrazhenija anglijskosti v kinodiskurse* [Ways of expressing Englishness in film discourse] // Vestnik Kurganskogo gosudarstvennogo universiteta [Bulletin of the Kurgan State University]. 2019. No. 1 (52). URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/sposoby-vyrazhenija-anglijskosti-v-kinodiskurse>

- vyrazheniya-angliyskosti-v-kinodiskurse-na-primere-teleseriala-abbatstvo-daunton (date accessed: 30.01.2025).
4. Kirjuhina E. M. Istoricheskij kontekst izobrazhenija sju-zhetov A. Tennisona i T. Mjelori anglijskimi hudozhnikami konca XIX — nachala XX veka [Historical context of the depiction of plots of A. Tennyson and T. Malory by English artists of the late 19th — early 20th centuries] // *Vestnik NNGU* [Bulletin of UNN]. 2013. No. 4/1. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/istoricheskij-kontekst-izobrazheniya-syuzhetov-a-tennisona-i-t-mjelori-anglijskimi-hudozhnikami-kontsa-xix-nachala-xx-veka> (date accessed: 30.01.2025).
5. D'jachenko A. P. Personazhnyj mir jepohi moderna. Ob-shhie osnovy obraznogo stroja dekadansa [The character world of the Art Nouveau era. General foundations of the figurative structure of decadence] // *Zhurnal izjashhnyh iskusstv: Nauka i obrazovanie* [Journal of Fine Arts. Science and Education]. 2024. No. 1. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/personazhnyy-mir-epochi-moderna-obschie-osnovy-obraznogo-stroya-dekadansa> (date accessed: 30.01.2025).
6. Koneva A. V. Identichnost' XXI v.v kontekste popul-jarnoj kul'tury (na materiale fil'ma T. Bertona «Alisa v Strane chudes») [Identity of the 21st century in the context of popular culture (based on T. Burton's film «Alice in Wonderland»)] // *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta* [Tomsk State University Journal]. 2012. No. 361. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/identichnost-xxi-v-v-kontekste-populyarnoy-kultury-na-materiale-filma-t-bertona-alisa-v-strane-chudes> (date accessed: 30.01.2025).
7. Gibbons J. *Contemporary Art and Memory: Images of Recollection and Remembrance*. London. I. B. Tauris, 2007. 189 p.
8. Kul'mitova I. R. Razrabotka diagnosticheskogo instrumentarija issledovanija urovnya interesa k detskoj illjustracii sredstvami cifrovoj zhivopisi [Development of diagnostic tools for studying the level of interest in children's illustration by means of digital painting] // *E-Scio*. 2022. No. 5 (68). URL: <https://cyberleninka.Ru/article/n/razrabotka-diagnosticheskogo-instrumentariya-issledovaniya-urovnya-interesa-k-detskoy-illyustratsii-sredstvami-tsifrovoy-zhivopisi> (date accessed: 01.02.2025).
9. Lewis J. *The Twentieth Century Book: Its Illustration and Design*. London. Studio Vista Publ., 1967. 272 p.
10. Abdrashitova I. V. Metodologija filosofii illjustracii: istoricheskij aspect [Methodology of the philosophy of illustration: historical aspect] // *Tehnologos* [Tekhnologis]. 2017. No. 4. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/metodologiya-filosofii-illyustratsii-istoricheskij-aspekt> (date accessed: 01.02.2025).
11. Gerchuk Ju. Ja. *Istorija grafiki i iskusstva knigi* [History of graphics and book art]. Moscow. Aspekt Press, 2000. 320 p. (in Rus.).
12. Hodnett E. *Image and Text: Studies in the Illustration of English Literature*. London. Scolar Press, 1982. 280 p. (in Rus.).

УДК 655.552

DOI 10.46418/2079-8202_2025_1_10

Е. А. Селютина¹, М. Э. Вильчинская-Бутенко²¹Челябинский государственный университет
454084 РФ, Челябинск, пр. Победы, 162-в²Санкт-Петербургский государственный университет промышленных технологий и дизайна
191186 РФ, Санкт-Петербург, Большая Морская, 18

ОТ МИКРОМИРА К МАКРОТЕНДЕНЦИЯМ: ФЕНОМЕНАЛЬНОСТЬ ПОВСЕДНЕВНОСТИ В АКТУАЛЬНОЙ ГУМАНИТАРНОЙ ОПТИКЕ

© Е. А. Селютина, М. Э. Вильчинская-Бутенко, 2025

В рецензии рассматриваются материалы коллективной монографии «Динамика повседневной жизни города в спектре измерений (по материалам г. Челябинск)» как пример актуального осмыслиения тенденций развития новейшей культуры, взятой в аспекте теории повседневности. Авторы приходят к выводу, что обращение к повседневности Челябинска как точке пересечения различных коммуникативных тактик взаимодействия человека и города позволяет сделать достоверный вывод о специфике локальной репрезентации общих социальных и культурных трендов современной цивилизации.

Ключевые слова: теория повседневности, городская среда, медиадискурс, медиакультура, глобализация, новые культурные практики, трансформация практик, коммуникация.

Коллективная монография «Динамика повседневной жизни города в спектре измерений (по материалам г. Челябинск)» [1], которую в 2024 г. выпустил в свет Центр исторической культуры Челябинского государственного института культуры, представляет собой своевременную научную реакцию на «текущую повседневность» (термин британского социолога З. Баумана [2]). Она является результатом осмыслиения социокультурных трендов конца XX — начала XXI в., проявившихся в конкретном локусе — городе-миллионнике Южного Урала. По словам теоретика процессов глобализации Р. Робертсона, «глобализация — это ведь тоже о людях» [3, р. 458], и в этом смысле авторы данного труда сосредоточились на наиболее репрезентативных явлениях аксиосферы Челябинска, влияющих на жизнь челябинцев в новейшее время. Ссылаясь на Т. Д. Марцинковскую, авторы определяют «повседневность» как «городской социальный капитал» [4, с. 304], поэтому целью создания монографии стал анализ процессов, трансформаций, демонстрирующих, как повседневность становится Событием. Методологическое обоснование синтетического подхода к взаимодействию повседневности и событийности представлено в первой главе монографии в работах Е. В. Тищенко, С. Б. Синецкого и Ю. Б. Тарасовой, А. В. Штолера).

Вторая глава монографии, посвященная коммуникативным аспектам повседневного городского уклада (исследования Л. Б. Зубановой, Е. Б. Рохаевич, Н. Н. Штолер и К. Л. Япринцевой), прослеживает преобразования коммуникативного пространства большого города, существенным образом определяющих содержание и темпоритмы его повседневного уклада: переход от печатных СМИ к электронным, от «телефонного дефицита» рубежа XX–XXI вв. — к повсеместной «мобильизации».

Уральские ученые также исследуют многие дискуссионные позиции современной культуры: преоб-

разование традиционных социальных связей и появление новых форм социального взаимодействия в сфере торговли (этой теме посвящены исследования А. Г. Лешукова, А. В. Лушниковой, Н. О. Александровой и Н. М. Запекиной — третья глава монографии «Полезное и приятное: торгово-покупательские траектории городского пространства»), усиление визуальных компонентов передаваемой информации, зрелищность и масштабирование федеральных практик на уровень регионов (исследования Т. М. Синецкой, Т. М. Дубских и И. Ю. Банновой, А. А. Мордасова, В. В. Гейль и С. С. Соковикова, составившие четвертую главу «Художественно-эстетическое пространство города: повседневность и событийность»), энтерайментизация повседневности (статьи Н. А. Антипина, И. В. Андреевой, Г. М. Качени, А. Н. Терехова в пятой главе «Особые краски спектра: специфические локусы повседневной культуры города»).

Вместе с тем, наряду с тщательным анализом повседневной культуры рубежа XX — начала второго десятилетия XXI в., хотелось бы также увидеть не назывной, а глубинный анализ концептов повседневности, соотнесенных с актуальной социокультурной повесткой, что, несомненно, расставило бы иные акценты в резюмирующие положениях глав монографии. Было бы небезинтересно определить зоны трансфера идей рубежного времени в новый контекст на актуальном медийном материале третьего десятилетия XXI в. В целом же системность и глубина исследования, несомненно, позволяют увидеть образ повседневности современного мегаполиса, точнее, динамику конструирования этого образа на достаточно длительном временном отрезке, сравнить локальное и глобальное, порассуждать о конструировании особой концептосферы городской жизни Челябинска.

Список литературы:

1. Динамика повседневной жизни города в спектре измерений (по материалам г. Челябинск): коллективная монография / Е. В. Тищенко, С. Б. Синецкий, Ю. Б. Тарасова, А. В. Штолер и др. / под общ. ред. С. Б. Синецкого, С. С. Соковикова, Н. Н. Штолер; вступ. ст. С. С. Соковикова. Челябинск: Челяб. гос. ин-т культуры, 2024. 304 с.
2. Бауман З. Текущая современность. М.: Питер, 2008. 238 с.
3. Robertson R. Globalization theory 2000+: Major problematic // Handbook of social theory. London: Sage, 2001. 458–471 pp.
4. Марцинковская Т. Д. Городской капитал и хронотоп города: новый взгляд на городскую повседневность // Вестник Санкт-Петербургского университета. Психология. 2021. Т. 11. Вып. 4. С. 301–310.

E. A. Selyutina¹, M. E. Vilchinskaya-Butenko²

¹Chelyabinsk State University
454084 Russia, Chelyabinsk, Pobedy Ave., 162-v

²Saint-Petersburg State University of Industrial Technologies and Design
191186 Russia, St. Petersburg, Bolshaya Morskaya, 18

FROM MICROCOSM TO MACRO TRENDS: THE PHENOMENALITY OF EVERYDAY LIFE IN CURRENT HUMANITARIAN OPTICS

The materials of the collective monograph «The dynamics of everyday life in the city in a range of dimensions (based on the materials of Chelyabinsk)» are considered as an example of an actual understanding of the trends in the development of modern culture, taken from the perspective of the theory of everyday life. The authors conclude that referring to the everyday life of Chelyabinsk as the intersection point of various communicative tactics of human-city interaction allows us to draw a reliable conclusion about the specifics of the local representation of the general social and cultural trends of modern civilization.

Keywords: theory of everyday life, urban environment, media discourse, media culture, globalization, new cultural practices, transformation of practices, communication.

References:

1. Dinamika povsednevnoj zhizni goroda v spektre izmerenij (po materialam g. Cheljabinsk): kollektivnaja monografija [Dynamics of Everyday Life in the City in the Spectrum of Dimensions (based on materials from the city of Chelyabinsk): collective monograph] / E. V. Tishchenko, S. B. Sineckij, Ju. B. Tarasova, A. V. Shtoler i dr. / pod obshh.red. S. B. Sineckogo, S. S. Sokovikova, N. N. Shtoler; vstup.st. S. S. Sokovikova. Cheljabinsk: Cheljab.gos.in-t kul'tury, 2024. 304 p. (in Rus.).
2. Bauman Z. Tekuchaja sovremennost' [Fluid Modernity]. Moscow. Piter, 2008. 238 p. (in Rus.).
3. Robertson R. Globalization theory 2000+: Major problematic // Handbook of social theory. London: Sage, 2001. 458–471 pp.
4. Marcinkovskaja T. D. Gorodskoj kapital i hronotop goroda: novyj vzglijad na gorodskuju povsednevnost' [Urban capital and the chronotope of the city: a new look at urban everyday life] // Vestnik Sankt-Peterburgskogo universiteta. Psichologija [Bulletin of St. Petersburg University. Psychology]. 2021. Vol. 11. Is. 4. 301–310 pp. (in Rus.).

ФИЛОЛОГИЯ

УДК 82

DOI 10.46418/2079-8202_2025_1_11

Г. В. Косяков

Военный институт (инженерно-технический) Военной академии материально-технического обеспечения имени генерала армии А. В. Хрулева Министерства обороны РФ
191123 РФ, Санкт-Петербург, ул. Захарьевская, 22

РАССКАЗЫ К. Д. УШИНСКОГО ДЛЯ ДЕТЕЙ В КОНТЕКСТЕ ТРАДИЦИИ ЖАНРА ПРИТЧИ

© Г. В. Косяков, 2025

В статье рассматривается художественное своеобразие детской прозы великого русского педагога К. Д. Ушинского в контексте многовековой традиции жанра притчи, сыгравшего значимую роль в развитии отечественной словесности. Использование русским просветителем композиционных, сюжетных и образных приемов притчи в рассказах для детей позволяет не только добиться наглядности, активизировать восприятие читателя-ребенка, но и привить православные религиозно-этические ценности. Аллегории, метафоры и сравнения, благодаря которым формируется иносказательный притчевый контекст, развивает в единстве мышление и речь ребенка. Дидактическая направленность рассказов и сказок Ушинского для детей сохраняет их значимость и в наши дни в рамках семейного, дошкольного и начального школьного обучения и воспитания. В статье использованы классические для отечественного литературоведения методики целостного и структурного анализа текста.

Ключевые слова: Ушинский, притча, басня, рассказ, сказка, аллегория, метафора, дидактичность.

К. Д. Ушинский (1823–1870/1871) был не только одним из основоположников отечественной педагогики, но и талантливым писателем, автором художественных произведений для детей, которые до сих пор сохраняют свою актуальность. Небольшие по объему художественные тексты, написанные простым, ясным языком, были и остаются незаменимым дидактическим материалом для обучения чтению [4, с. 173–175]. Через простую художественную форму маленькие читатели осваивают различные типы речи: повествование, описание (портрет, интерьер, пейзаж), рассуждение. Детская проза русского педагога также нацелена на формирование навыков монологической и диалогической речи. При всей простоте рассказы и притчи Ушинского содержат в себе олицетворения, аллегории, сравнения, эпитеты, метафоры, антитезы, градации, которые развивают образное мышление маленького слушателя и читателя. Рассказы Ушинского наполнены конкретными художественными деталями. Их героями выступают явления природы, звери и птицы, люди различных возрастов, национальностей и профессий, органы человеческого тела, неодушевленные предметы и др. Детская проза Ушинского во многом близка творчеству Л. Н. Толстого (1828–1910), который также занимался педагогической деятельностью и изданием книг для обучения детей чтению: «Азбука», «Русские книги для чтения».

Ушинский, создавая произведения для детей, опирался на дидактические принципы наглядности и до-

ступности. Стремясь к разнообразию дидактического материала, педагог ориентировался на фольклорную и литературную традиции, на жанровые модели рассказа, сказки, сказа, притчи, басни, анекдота и др.

Притча — древний эпический жанр мировой литературы, который широко представлен в религиозных, философских и художественных текстах. Иоанн Златоуст, осмысливая особенности евангельских притч, указывает на стремление Спасителя к простоте и ясности, к наглядности и предметности, чтобы «слово сделать более выразительнее и очевиднее представить то, о чем говорится» [5, с. 220]. Наряду с этим притча активизирует разум, воображение человека, вызывает эмоциональный отклик, лучше сохраняется в человеческой памяти. Православный мыслитель указывает на то, что притча органично соединяет в себе чувственное и духовное, временное и вечное: «<...> слова чувственные, а смысл духовный» [5, с. 221]. Отмеченные характеристики притчи обусловили то, что она продолжает сохранять значимые позиции в религиозном и светском просвещении.

С. С. Аверинцев определял притчу как «дидактико-аллегорический жанр» [1, с. 20], указывая на ее генетическую близость басне. Притчи строятся на основе развернутого иносказания, уподобляющего явления духовной сферы материальному, бытовому миру. Иносказание строится на основе аллегорий, сравнений, олицетворений или метафор. История и поэтика притчи изучается в трудах таких отечественных литературовед-

дов, как: Е. В. Капинос, Е. Н. Прокурина, Е. К. Ромодановская, И. В. Силантьев, В. И. Тюпа, Ю. В. Шатин, А. В. Шунков и др. Е. К. Ромодановская подчеркивает значимую роль жанра притчи в развитии русской литературы: «Как и в большинстве средневековых литератур, в дальнейшем она оказала огромное влияние на всю жанровую систему, ее принципы повествования пронизывают самые разнообразные произведения» [9, с. 73]. Притча активно развивается и в современной русской литературе, в т. ч. религиозного содержания [14, с. 448–454].

Жанровые черты притчи имеют небольшие прозаические тексты Ушинского, которые были написаны для детей дошкольного и младшего школьного возраста и включены в книги «Детский мир» и «Хрестоматия», образующие в методическом и художественном отношении единое целое. К таким текстам, например, относятся «Чудный домик», «Ветер и солнце», «Богатство».

Оглавление книги «Детский мир» предполагает тематический принцип выделения «отделов»: «Первое знакомство с детским миром», «Из природы», «Первое знакомство с родиной». В «Хрестоматии» же «отделы» разделены на лирические («Стихи») и прозаические («Проза»). Первый «отдел» «Хрестоматии» включает «басни и рассказы в прозе». Современный исследователь А. Г. Кунникова определяет жанр многих произведений Ушинского для детей как «басня в прозе» [7, с. 164]. Однако жанровый состав «Детского мира» и «Хрестоматии» чрезвычайно богат, включая в т. ч. художественные тексты, продолжающие притчевую традицию.

В «первый отдел» «Первое знакомство с детским миром» книги Ушинского «Детский мир» включены 8 прозаических произведений, имеющих программный характер, 4 из которых посвящены временам года. После рассказов о природе помещены два текста, посвященные теме человека: «О человеке», «Чудный домик».

Статья «О человеке» представляет собой адаптированный для детского возраста достаточно подробный рассказ об анатомии и духовном мире человека. Вступление к статье представляет собой один из ключевых тезисов гуманистической педагогики Ушинского, его педагогической антропологии: «Я человек, хотя еще и маленький, потому что у меня есть такая же душа и такое же тело, как и у других людей» [12, с. 35]. Автор избирает форму изложения от первого лица, что позволяет маленькому слушателю или читателю познавать собственное тело, свои ощущения, впечатления, переживания. В повествовании от первого лица автор стремится передать особенности мировосприятия ребенка, его языковую картину мира: «Мне приятно, когда меня хвалят, и неприятно, когда бранят» [12, с. 47]. Стратегия автора заключается в том, чтобы ребенок познакомился с названиями частей собственного тела, органов чувств, душевных и моральных качеств.

Авторская речь стремится к простоте, объективности, последовательности, детализации. В статье

использована научная лексика: «имеет овальную форму», «симметрически», «слизистая оболочка». Наряду с этим в тексте употреблены художественные определения («гибкая шея»). Следуя принципу наглядности, педагог сравнивает человека с другими живыми существами — птицами и животными, приводит примеры. В статье создается целостное представление о человеке в единстве его физических, чувственных, моральных и духовных качеств, а также о его индивидуальной историчности от рождения до физической смерти.

В статье утверждается христианская антропология, в основе которой лежит религиозное представление о бессмертии души: «<...> но душа моя не умрет никогда, потому что Бог, давший мне смертное тело, дал мне бессмертную душу» [12, с. 46]. Именно душа наполняет жизнью физическое тело человека. В финальной части статьи автор рассматривает религиозную сферу жизни ребенка, его представления о Боге. Статья завершается религиозным представлением о человеке как «прекрасном» творении, как о единстве телесного и духовного.

После статьи «О человеке» помещена притча «Чудный домик», которая в иносказательной, аллегорической форме раскрывает представление о бессмертной душе человека. Статья «О человеке» и притча «Чудный домик» подчинены авторской логике раскрытия особенностей человеческой природы, в которой сопряжены конечное и бессмертное: естественнонаучный дискурс сменяется художественным, который, с одной стороны, предполагает создание образного контекста, с другой стороны, представляет собою иносказательное обобщение, лишенное прямой дидактики. Статья помогает понять религиозный смысл притчи, а притча, в свою очередь, служит наглядным, образным и динамичным воплощением ключевых положений статьи, ср.:

«В теле человека живет невидимая душа, без которой тело было бы мертвое, не могло бы ни чувствовать, ни двигаться» [12, с. 38].

«О человеке»

«В доме живет невидимая хозяйка. Хозяйки этой не видно, но она-то всем распоряжается и все оживляет» [12, с. 48].

«Чудный домик»

Статья с ее установкой на объективность, научно-популярные определения понятий усиливает притчевую направленность текста «Чудный домик», название которого проясняет понимание человеческой жизни как неповторимого божественного дара. Притча начинается художественным определением «чудный», значимость которого усиlena инверсией.

Динамичность притчи «Чудный домик» создается при помощи деталей интерьера, глаголов («не засыпает», «гонит»), которые воплощают представление о физической и духовной природе человека. Динамичны и художественные определения: «проводные», «неугомонный». Органы человеческого тела, которые в статье были названы и определены в контексте естественнонаучного дискурса, предстают в притче через аллегории и метафоры. Сравним научно-популярное определение строения глаз в статье и их метафорическое изображение в притче:

«Глаз закрывается двумя веками. Нижнее веко неподвижно; верхнее же беспрестанно подымается...» [12, с. 38].

«О человеке»

«<...> есть два светлых окошечка со ставеньками: ночью эти ставеньки запираются, днем отпираются...» [12, с. 48].

«Чудный домик»

В притче «Чудный домик» проявляется стремление к конкретизации с позиции дидактического принципа наглядности, что проявляется в образной детализации и в пространственной локализации: «мельничка», «кухня», «множество ходов и переходов», «общирная зала».

Природа русского просветителя наполнена персонажами: «маленькие слуги», «эконом». Персонифицированное образное представление деталей технического устройства представлено в сказке В. Ф. Одоевского (1804–1869) «Городок в табакерке»: «мальчик-колокольчик», «дядьки-молоточки», «господин Валик», «царевна-пружинка». Ушинский же при помощи аллегорических и метафорических образов раскрывает жизнедеятельность человеческого организма. Текст русского педагога представляет собой развернутую метафору.

Композиция притчи «Чудный домик» построена по принципу контраста: динамичный интерьер первой части контрастирует с изображением пустоты, с разрушением, знаменующими физическую смерть («станет тихо, пусто и холодно»). В притче раскрывается архаическое мифологическое представление о том, что душа придает «очам — блеск, крови — жар и всему телу — внутреннюю теплоту» [2, с. 353]. Это представление получило новое религиозное наполнение в христианстве: «Светильник для тела есть око. Итак, если око твое будет чисто, то все тело твое будет светло» (Мтф. 6: 22). Тексты Священного Писания утверждают наличие в человеке сокровенного духовного зрения: «И просветил очи сердца вашего» (Еф. 1: 18). Очи в русской классической поэзии соотносятся с небесной лазурью и блеском: «И блеск очей небесный» (А. С. Пушкин «Городок», 1815); «Твоих лазоревых очей» (Н. М. Языков «Поэт», 1831). Очи раскрывают метафизическую глубину души: «Жизнь обнажающим до дна» (Ф. И. Тютчев «Я очи знал, — о, эти очи!», 1852). Очи в русской литературе — это доминирующая портретная деталь, которая служит целостной формой проявления внутреннего мира человека. В притче Ушинского данное религиозное возврение раскрывается при помощи динамичных метафор, понятных читателю-ребенку: «она-то смотрится в светлые окошечки, подымает и опускает ставеньки», «ставеньки закроют окошки».

Финал притчи, оформленный при помощи риторического вопроса, проясняет ее религиозный смысл, представляет ее истолкование: «Туда, откуда пришла, — на небо. На земле она только гостья...» [12, с. 48]. В finale меняется и характер лексики, которая становится более возвышенной («рассыпается в прах»). С многовековой традицией притчи произведение Ушинского сближает восхождение от бытового к метафизическому.

Рассказ «Ветер и солнце» Ушинского в жанровом отношении соединяет в себе черты сказки, басни

и притчи. Текст представляет собой притчу-нарративо (сюжетную притчу). Ее название, образная система, композиция построены на основе антитезы Ветра и Солнца. Принцип антитезы характерен для многих произведений Ушинского, включенных в «Хрестоматию»: «Лошадь и осел», «Два плуга», «Два путешественника» и др.

Ю. М. Лотман указывает на значимость границы, начала и конца в структуре художественного текста [8, с. 78]. Временной зачин рассказа Ушинского «Ветер и солнце» «однажды» становится многофункциональным: во-первых, он служит начальной точкой для развития нарратива; во-вторых, подчеркивает бытнийную основу завершившегося в неопределенном прошлом события; в-третьих, формирует читательское ожидание увлекательного сюжета. Этот зачин русский педагог использует и в других рассказах для детей, например, в рассказе «Органы человеческого тела».

Рассказ Ушинского содержит в себе развернутое повествование: динамику передают многочисленные глаголы («кулыбнулось, выглянуло из-за облаков, обогрело, осушило землю»). Динамичность также создается благодаря диалогу (спору), деталям пейзажа и портрета путешественника, а также мотиву странничества, который является ключевым в святоотеческой традиции и в русской литературе.

Ключевые образы произведения Ушинского, построенные на основе олицетворения, созвучны символике текстов Священного Писания и Отцов Церкви. Если солярная символика в них соотнесена с непостижимым величием Господа, с Царствием Божиим, с сопствием благодати, с верой, надеждой и любовью, с духовным преображением, с молитвенным горением, то образ Ветра, напротив, связан с испытанием и стихией, со злом и грехом. Солярная символика широко представлена в псалмах, раскрывая величие и красоту Божиего мира: «<...> и оно выходит, как жених из брачного чертога своего, радуется, как исполин, пробежать поприще: от края небес исход его, и шествие его до края их, и ничто не укрыто от теплоты его» (Пс. 18: 5–7). Схожий религиозный смысл имеет образ солнца в «Нагорной проповеди»: «Он повелевает солнцу Своему восходить над злыми и добрыми» (Мтф. 5: 45). Конtrастный по семантике образ ветра развивается в «Притче о двух строителях», которой завершается «Нагорная проповедь»: «И пошел дождь, и разлились реки, и подули ветры, и налетели на дом тот» (Мтф. 7: 27).

Русский религиозный мыслитель Е. Трубецкой подчеркивает значимость «солнечной мистики» в православной культуре [10, с. 362]. Притчевые аллегории, сравнения и метафоры, включающие образы солнца и ветра, использованы Отцами Церкви. Так, Иоанн Лествичник создает развернутые и динамичные сравнения, которые приобретают притчевый характер благодаря тому, что в их первой части содержатся наглядные образы, а во второй — религиозно-этическое поучение, обобщение: «Луч солнечный, проникающий через скважину в дом, просвещает в нем все, так что видна бывает и тончайшая пыль, висящая в воздухе: подобно

сему, когда страх Господень приходит в сердце, то показывает ему все грехи» [3, с. 212]. Приведенное развернутое сравнение построено на основе уподобления света и духовного просветления благодаря страху Божиemu. Световая символика раскрывает освобождение от грехов, страстей и обретение благодати. Духовное очищение, преображение становится формой богоопознания. Силы же ветра и огня соотносятся Иоанном Лествичником с разными формами поражения человеческой души грехом. Так, Святой пишет о грехе гнева: «Он, как пламя, раздуваемое сильным ветром, скорее нежели медленный огонь, попаляет и губит душевную ниву» [3, с. 245]. Это сравнение приобретает характер миниатюрной притчи.

Преимущественно конкретная лексика в рассказе Ушинского имеет разговорную окраску: «мигом сорву», «он ворчал на непогоду». Автор использует синтаксические конструкции, характерные для разговорного стиля, а также фигуры поэтического синтаксиса: повтор («далъше и дальше»), градацию («ветер сердился, свирепел»), антitezу («корткое Солнце сердитому Ветру»).

В finale произведения через реплику Солнца раскрыта мораль, прояснен религиозно-этический смысл, что придает произведению черты басни. Введение морали через реплику персонажа в контексте диалога, беседы делает ее более естественной, импровизационной и мотивированной конкретными жизненными обстоятельствами.

Схожее введение морали мы видим и в рассказе Ушинского «Богатство», который синтезирует жанровые черты притчи и анекдота. Автор использует архаический мотив беседы молодого человека (ученика) и учителя (мудреца). Их беседа приобретает эвристический характер и нацелена на совместный поиск истины. Ответы юноши естественно предваряют и порождают заключение учителя: «Как же ты жалуешься на свою бедность, обладая такими богатствами?» [12, с. 224]. Риторический вопрос обращен не только к юноше, но и к читателю, без излишнего морализаторства утверждая принятие жизни как бесценного дара и отвергая ропот, чувство неудовлетворенности жизнью.

В рассказе «Брат и сестра» диалог детей завершается психологически глубокой сценой, когда ребенок обретает религиозный опыт, переживая страх Божий, акт нравственного самосознания: «<...> бог видит нас и там, где человеческий глаз ничего не видит; а потому ни наедине, ни в темноте не должны мы делать ничего такого, чего не смели бы сделать при других и при свете» [12, с. 214]. Религиозно-этический вывод сформулировал сам ребенок благодаря рефлексии.

Влияние жанра басни проявляется и в произведении «Два плуга», который помещен после рассказа «Ветер и солнце». Образная система рассказа «Два плуга» также построена на основе антitezы. Образность этого прозаического текста, в сравнении с рассмотренными выше, в большей степени обращена к бытовой, практической сфере жизнедеятельности человека и проникнута дидактизмом, раскрывая значимость труда. Рассказ «Два плуга», как и другие про-

изведения Ушинского, имеет мощный воспитательный потенциал [11, с. 100–103].

Этот дидактический дискурс формируется на основе богатейших культурных кодов, восходящих к евангельским притчам. Пахота в русской культуре утверждает собой не только значимость тяжелого крестьянского труда, но и духовный труд, возделывание души, представление о самосовершенствовании как предназначении человека на земле:

Покуда не прорежу нивы,
Господь, для сева твоего [13, с. 145].

Хомяков «Труженик» (1858)

Лирический текст славянофила выражает религиозный диалог лирического субъекта и Бога, осознание человеком метафизического смысла земной жизни как неустанной борьбы, духовного подвига и труда. В произведении Хомякова возникают интертекстуальные связи с евангельской «Притчей о сеятеле». Т. А. Кошечку указывает в этой связи: «Теперь же, в согласии со смыслом евангельской притчи, Сеятель — Бог, дело же человеческое, труд поэта — вспахать почву, прорезать ниву в человеческих душах» [6, с. 345].

В рассказе Ушинского «Два плуга» данные христианские представления о человеке как духовном труженике сфокусированы в аллегорических образах плугов. Имплицитный притчевый культурный код считывался воцерковленным русским ребенком XIX в.

Лексические повторы («из одного и того же», «в одной и той же») подчеркивают потенциально равные возможности персонажей и их контрастные реализации — это также один из древнейших мотивов притчи и басни. В целях создания образности Ушинский применяет олицетворение и сравнение («как серебро»). Автор использует лексику («бесполезно провалялся», «пролежал на боку») и синтаксические конструкции, присущие разговорному стилю. Рассказ русского педагога способствует развитию речи, в частности, обучает местоименным и лексическим заменам: «оба земляка», «у своего старого знакомца». Как и в рассказе «Ветер и солнце», в рассказе «Два плуга» мораль в finale исходит от персонажа в контексте беседы.

Каждый из рассмотренных текстов Ушинского завершается религиозно-этическим поучением (сенгенцией), ср.:

«На земле она	«<...> лаской	«<...> потому,
только гостья,	и добротой	что все это време-
а домик без хо-	можно сделать	мя ты пролежал
зяйки рассыпа-	гораздо более,	на боку, ничего
ется в прах» [12,	чем гневом» [12,	не делая» [12,
с. 48].	с. 212].	с. 212].

«Чудный	«Ветер	«Два плуга»
домик»	и солнце»	

Все сенгенции очень конкретны, так как адресованы слушателю или читателю-ребенку. Если в притче «Чудный домик» заключение имеет метафизический смысл, в рассказе «Ветер и солнце» финал утверждает силу добра, то финальная часть рассказа «Два плуга» представляет собой басенную мораль о вреде празд-

ности, о необходимости труда и проникнута прямым дидактизмом. Если в притче «Чудный домик» религиозное обобщение исходит от автора, то в рассказах «Ветер и солнце», «Два плуга» и многих других текстах мораль излагается персонажами.

Итак, проза для детей Ушинского характеризуется последовательной реализацией дидактического принципа наглядности, который обусловил такие ее стилевые особенности, как: ясность, простота, лаконичность, конкретность, детализация. Рассказы Ушинского в жанровом отношении органично соединяют традиции притчи, сказки, сказа, басни. Если рассказ «Чудный домик» в большей степени отражает жанровые черты притчи, то в рассказе «Два плуга» преобладают черты басни.

Таким образом, в целях духовно-нравственного воспитания ребенка, развития его речи и мышления Ушинский-писатель использует такие жанровые особенности притчи, как: иносказание через аллегории, олицетворения, сравнения и метафоры, персонификация, антитеза образов, двухчастная композиция, восхождение от бытового к бытийному. Структура многих рассказов Ушинского предполагает нарративную часть и обобщающую, содержащую этико-религиозное поучение, мораль. Авторская позиция в детской прозе Ушинского преимущественно проявляется через художественные детали.

Список литературы:

1. Аверинцев С. С. Притча // Краткая литературная энциклопедия / гл. ред. А. А. Сурков. М.: Советская энциклопедия, 1971. Т. 6. С. 20–21.
2. Афанасьев А. Н. Древо жизни. М.: Современник, 1982. 464 с.
3. Добротолюбие / сост. и предисл. Л. С. Кукушкина. М.: ООО «Издательство АСТ», 2001. 528 с.
4. Жиганова М. В. Мотив притчи в творчестве К. Д. Ушинского // Святитель Тихон Задонский на перекрестке традиций (Афон–Валаам–Задонск–Оптина Пустынь–Соловки): Материалы XIV Международного форума. Липецк: Липецкий гос. пед. ун-т им. П. П. Семенова-Тян-Шанского, 2019. С. 173–175.
5. Иоанн Златоуст, свт. Творения святого отца нашего Иоанна Златоуста, архиепископа Константинопольского в русском переводе. СПб.: Изд-во Санкт-Петербургской духовной академии, 1902. Т. 8. Кн. 1–2. 1012 с.
6. Кошемчук Т. А. Русская поэзия в контексте православной культуры. СПб.: Наука, 2006. 639 с.
7. Кунникова А. Г. Воспитательный потенциал детской прозы К. Д. Ушинского // Казанская наука. 2023. № 11. С. 164–166.
8. Лотман Ю. М. Структура художественного текста. М.: Эксмо, 2023. 448 с.
9. Ромодановская Е. К. Специфика жанра притчи в древнерусской литературе // Евангельский текст в русской литературе XVIII–XX веков: Цитата, реминисценция, мотив, сюжет, жанр: Сб. науч. тр. Петрозаводск: Изд-во Петрозаводского ун-та, 1998. С. 73–111.
10. Трубецкой Е. Н. Избранное. М.: Канон, 1995. 480 с.
11. Тупичкина Е. А., Платонова А. Ю. Воспитательный потенциал сказок и притч К. Д. Ушинского и пути его реализации // Человек как предмет воспитания: Материалы Всероссийского круглого стола / науч. ред. О. Д. Лукьяненко, отв. ред. К. В. Шкурапий. Армавир: Армавирский гос. пед. ун-т, 2023. С. 100–103.
12. Ушинский К. Д. Собр. соч.: в 11 т. М.-Л.: Изд-во Акад. пед. наук, 1948. Т. 4. 679 с.
13. Хомяков А. С. Стихотворения и драмы. Л.: Советский писатель, 1969. 594 с.
14. Шатин Ю. В. Современные метаморфозы притчи // Притча в русской словесности: от Средневековья к современности: коллективная монография / отв. ред. Е. Н. Прокуриной, И. В. Слантьев. Новосибирск: РИУ НГУ, 2014. С. 448–454.

G. V. Kosyakov

Military (Engineering) Institute of Military Academy of Logistics,
192238 Russia, St. Petersburg, Zfhar'evskaya st., 22

STORIES BY K. D. USHINSKY FOR CHILDREN AND THE TRADITION OF THE PARABLE GENRE

The work examines the artistic originality of the children's prose of the great Russian teacher K. D. Ushinsky in the context of the centuries-old tradition of the parable genre, which played a significant role in the development of Russian literature. The Russian educator's use of compositional, plot and figurative techniques of parable in stories for children allows not only to achieve clarity, to activate the perception of the child reader; but also to introduce Orthodox religious and ethical values. Allegories, metaphors and comparisons, thanks to which an allegorical parable context is formed, develops the child's thinking and speech. The didactic orientation of Ushinsky's stories and fairy tales for children retains their importance today within the framework of family and school education and upbringing, allowing them to form a linguistic picture of the world, a system of traditional religious and ethical values. The article uses classical methods of holistic and structural text analysis for Russian literary studies.

Keywords: Ushinsky, parable, fable, story, fairy tale, allegory, metaphor, didacticism.

References:

1. Averinczhev S. S. Pritchka [The Parable] // Kratkaja literatur-naja encziklopedija [A short literary encyclopedia] / gl.red. A. A. Surkov. Moscow. Sovetskaja encziklopedija, 1971. Vol. 6. 20–21 pp. (in Rus.).
2. Afanasjev A. N. Drevo zhizni [The tree of life]. Moscow. Sovremennik, 1982. 464 p. (in Rus.).
3. Dobrotoliubie [The Loving-kindness] / sost.i predisl. L. S. Kukushkina. Moscow. «AST», 2001. 528 p. (in Rus.).
4. Zhiganova M. V. Motiv pritchi v tvorchestve K. D. Ushinskogo [The motive of the parable in the work of K. D. Ushinsky] // Syjatitel' Tikhon Zadonsky na perekrestke tradicziy (Afon–Valaam–Zadonsk–Optina Pustyn’–Solovki): Materi-

- aly XIV Mezhdunarodnogo foruma [St. Tikhon Zadonsky at the crossroads of traditions (Athos–Valaam–Zadonsk–Optina Pustyn’–Solovki): Materials of the XIV International Forum]. Lipeck. Lipeckij gos.ped.un-t im. P. P. Semenova-Tjan-Shanskogo, 2019. 173–175 pp. (in Rus.).
5. Ioann Zlatoust, Holy. *Tvorenija sv'atago otcza nashego Ioanna Zlatoustu, arhiepiskopa Konstantinopol'skago v russkom perevode* [The works of our Holy Father John Chrysostom, Archbishop of Constantinople in Russian translation]. St Petersburg. Sankt-Peterburgskaja duhovnaja akademija, 1902. Vol. 8. Book 1–2. 1012 p. (in Rus.).
 6. Koshechuk T. A. *Russkaja poezija v kontekste pravoslavnnoj kultury* [Russian Poetry in the context of Orthodox Culture]. St. Petersburg. Nauka, 2006. 639 p. (in Rus.).
 7. Kunnikova A. G. Vospitatelnyj potenczial detskoj prozy K. D. Ushinskogo [The educational potential of children's prose by K. D. Ushinsky] // *Kazanskaja nauka* [Kazan science]. 2023. No. 11. 164–166 pp. (in Rus.).
 8. Lotman Yu. M. *Struktura hudozhestvennogo teksta* [The structure of a literary text]. Moscow. Eksmo, 2023. 448 p. (in Rus.).
 9. Romodanovskaja E. K. Specifika zhanra pritchi v drevnerusskoj literature [Specifics of the parable genre in Old Russian literature] // *Evangel'skij tekst v russkoj literature XVIII–XX vekov: Citata, reminiscencija, motiv, sjuzhet, zhanr: Sb.nauch.tr.* [Gospel text in Russian literature of the 18th –20th centuries: Quote, reminiscence, motive, plot, genre: Coll.scientific works]. Petrozavodsk: Izd-vo Petrozavodskogo un-ta, 1998. 73–111 pp. (in Rus.).
 10. Trubeczcoy E. N. *Izbrannoje* [Selected writings]. Moscow. Kanon, 1995. 480 p. (in Rus.).
 11. Tupichkina E.A., Platonova A. Yu. *Vospitatel'nyj potenczial skazok i pritch K. D. Ushinskogo i puti jego realizacii* [The educational potential of K. D. Ushinsky's fairy tales and parables and ways of its realization] // *Chelovek kak predmet vospitanija: Materialy Vserossijskogo kruglogo stola* [Man as a subject of education: Materials of the All-Russian round table] / nauch.red. O. D. Luk'janenko, otv. red. K. V. Shkuropij. Armavir. Armavirskij gos.ped.un-t, 2023. 100–103 pp. (in Rus.).
 12. Ushinsky K. D. *Sobranije sochinenij: v 11 t.* [Collected works: in 11 v.]. Moscow. Leningrad: Izd-vo Akad.ped. nauk, 1948. Vol. 4. 679 p. (in Rus.).
 13. Khomyakov A. S. *Stihotvorenija i dramy* [Poems and dramas]. Leningrad. Sovetskij pisatel', 1969. 594 p. (in Rus.).
 14. Shatin Yu. V. Sovremennye metamorfozy pritchi [Modern metamorphoses of the parable] // *Pritchja v russkoj slovesnosti: ot Srednevekovya k sovremenности: kollektivnaja monografija* [The Parable in Russian Literature: from the Middle Ages to the Present: a collective monograph] / otv. red. E. N. Proskurina, I. V. Silant'ev. Novosibirsk: RIU NGU, 2014. 448–454 pp. (in Rus.).

УДК 821.133.1.05

DOI 10.46418/2079-8202_2025_1_12

С. Г. ГорбовскаяСанкт-Петербургский государственный университет
199034 РФ, Санкт-Петербург, Университетская наб., 7–9

«ЧЕРНАЯ КУРИЦА» АНТОНИЯ ПОГОРЕЛЬСКОГО КАК ИНТЕРТЕКСТ: МЕЖДУ АРХЕТИПОМ И IMAGO

© С. Г. Горбовская, 2025

В статье на примере образа «черной курицы» из сказки А. Погорельского рассматривается яркий образ авторского литературного образа без устойчивого значения. Анализ, связанный с процессом интерпретирования, относится к актуальному в современном литературоведении постижению ассоциаций, соотносящихся с авторским образом: архетипических или классических, а также имагинальных или личных. Новизна исследования заключается в целенаправленном поиске, максимальном выявлении и анализе посттекстовых семантик образа «черной курицы», предложенных отечественными литературоведами: курица из народных сказок, исполняющая желания; воплощение Танатоса или Кощя Бессмертного и т. д. В статье применяется аналитический, ассоциативный, психоаналитический, историко-сопоставительный методы исследования литературного образа. Делается вывод, что ассоциации интерпретаторов связаны в основном с романтической литературной традицией, фольклорно-мифологической, ритуальной, а также с некоторыми конкретными фактами из биографии автора.

Ключевые слова: Антоний Погорельский, «Черная курица», поэтика романтизма, интертекст, Э.Т.А. Гофман, авторская сказка, архетип, imago.

Каждый яркий авторский литературный образ представляет собой соединение архетипических семантических кодов, а также «имагинальных»¹, то есть глубоко личных. Архетипы всегда связаны с коллективным бессознательным автора, imago² — с личным бессознательным. Чем органичнее слились эти два психологических и культурных компонента, тем выразительнее и долговечнее становится образ.

Долговечные авторские образы, вызывающие всеобщий интерес, сравнимы с «энигмами»³, описанными Я. Э. Голосовкером в его философском труде «Имагинативная эстетика» (издано посмертно в 1993 г.). Они являются не «бессмысленными образами», вызывающими «лишь пустые представления»⁴ и созданными лишь мимолетной «игрой фантазии»⁵, а наполнены глубоким смыслом, чаще всего не расшифрованным авторами. Семантикой подобные образы чаще всего пополняются впоследствии, за пределами самого авторского текста. Данная постдискурсная семантика

возникает благодаря попыткам интерпретации образа, не обладающего фиксированным значением.

Ярким примером подобной «энигмы» или яркого авторского образа, являющегося предметом многочисленных литературоведческих интерпретаций, стала «черная курица» в сказке Антония Погорельского «Черная курица, или Подземные жители» (1829).

Среди исследователей, обращавшихся не только к всестороннему изучению самого произведения А. Погорельского, но непосредственно к образу «черной курицы», Е. А. Гаричева, О. И. Тиманова, И. Е. Шишкина, Т. В. Пустошкина, Е. В. Душечкина, А. Б. Ботникова, Н. В. Литвякова, Н. Н. Подосокорский и др.

Результаты анализа у перечисленных исследователей относятся к классическим ассоциациям: образ курицы в народных сказках; древние культуры, связанные с курицей; библейские реалии; творчество Э.Т.А. Гофмана, некоторые другие; а также к «имагинальным»

¹ Данный термин, происходящий от психоаналитического понятия imago, заимствован у ряда психоаналитиков, прежде всего у К. Г. Юнга и Ж. Лакана, и перенесен в область изучения литературного образа.

² «Термин, употребляемый вместо понятия ‘образ’ с целью подчеркнуть, что многие образы, в частности образы других людей, возникают субъективно в соответствии с внутренним состоянием и динамикой субъекта. Другими словами, термин имаго подразумевает, что многие образы (например, образы родителей) возникают не из действительного опыта переживаний, связанных с родителями, а основаны на бессознательных фантазиях или являются производными от деятельности архетипов» [1, с. 34]. К. Г. Юнг — на ранней стадии — объяснял понятие imago «ретрессивным оживлением отцовского образа, его imago... во время первой любви» [2, с. 31–32]. Само «имаго» он сопоставлял с древним представлением о *imagines et lares* — духами-охранителями дома, с чем-то невидимым, но ментально ощущим, дающим уверенность, защиту.

³ Голосовкер отмечает, что воображение раскрывается как энергия, эта энергия порождает особые смыслообразы-загадки, которые он именует «энигмами» [3, с. 108].

⁴ Голосовкер указывает на «бессмысленные образы», задуманные только для создания впечатления или представления, для игры фантазии. Они в корне отличаются от наполненных глубинным, хотя и скрытым, смыслом «энигм», порожденных творческим воображением. Он сопоставляет «энигмы» с «антиномиями» И. Канта.

⁵ Голосовкер четко разделяет образы, созданные легкомысленной фантазией и глубинным воображением.

ассоциациям, связанным с гипотетическим влиянием обстоятельств жизни самого автора на создание образа «черной курицы».

А. Погорельский относится к писателям-романтикам [4], [5], чье творчество нередко основывается на мифах, легендах, старинных сказках [6]-[11]. Писатель придерживается в создании образов курицы, министра и самого тайного мира двух основных традиций: 1) западной, прежде всего относящейся к творчеству Э. Т. А. Гофмана, в основе которого лежит идея двоемирия, подробно анализируемого исследователями Н. В. Литвяковой, А. Б. Ботниковой, К. В. Головой, Н. Семейкиной, С. А. Игнатовым [12]-[17]; 2) восточнославянской, в основе которой концентрируются свои типы сюжетов и топосов, в данном случае сюжет сказки про курочку, именуемый «Разбитое яичко»⁶. Есть вариант сказки о курочке, которая несет золотое яйцо в подполе (подземный мир). Данный образ и сюжет представлены у русского романика латентно, через отрицания. Чернушка *не* несет яиц: «Вообрази себе, душенька, что с тех пор как она у нас в доме, она [Чернушка] *не* снесла ни одного яичка», «Шорна курица нада режить... Он ленива... он яшика *не* делать» [18, с. 17]. Чернушка *не* курица, несущая яйца, а министр подземного королевства: «Третьего дня я имел счастье избавить от смерти не министра вашего, а черную нашу курицу, которую не любила кухарка за то, что не снесла она *ни одного яйца*... — Что ты говоришь? — прервал его с гневом король. — Мой министр — не курица, а заслуженный чиновник!» [18, с. 23]. Но упоминание сюжета о курице и яице говорит само за себя. А. Погорельский совмещает восточнославянский и западный фольклорный и мифологический образ «черной курицы»⁷ с распространенным в русских сказках образом волшебной курицы с золотым яйцом (золотой предмет заменен на кандалы). Курочка-министр, таким образом, — это русский или восточнославянский аналог немецкой саламандры в «Золотом горшке» или представителей мышиного подземного королевства в «Щелкунчике». Эти герои являются посредниками между волшебным миром и реальным.

Курица и петух — птицы связанные с актом жертворприношения и символизируют самопожертвование (Чернушка-министр практически жертвует своей свободой, своей репутацией ради своего спасителя Алеши). Кура и петух тесно связаны с различными языческими и мистическими ритуалами (убийство куры или петуха символизирует человеческое жерт-

воприношение, заменяет его). При этом, кура и петух взаимозаменяемы. В древне-русском языке петуха именовали словом «курь» [19, с. 310]. В сказке Погорельского Чернушка на птичьем дворе — курица (женского пола), а в обличие министра подземного королевства — мужского пола.

Сказочное Золотое яйцо в сказке Погорельского, вероятно, заменяется на золотые кандалы, ибо от разбитого яйца все плачут и, увидев золотые цепи на министре, Алеша переживает угрызения совести, заболевает, в итоге перерождается. Кроме того, замещением золотого яйца может быть и конопляное семечко (оно маленькое, но по форме и внешнему виду напоминает золотое яйцо). В сказке «Про Курочку Рябу» курочка отдает старику и старухе вместо золотого яйца простое яйцо. В сказке про Черную курицу Алеша в finale получает простую жизнь вместо волшебной, но грешной и нечестной. Теперь он учит уроки сам и становится хорошим мальчиком.

Исследователь И. Е. Шишкина отмечает связность сюжета о подземном королевстве, Черной курице, сне и пробуждения Алеши с традиционными святочными сюжетами (западными и славянскими). Она перечисляет основные элементы святочной словесности, встречающиеся в сказке: образ ребенка, волшебство, канун Рождества или святки, рождественские «вакации», «спасение, дар, христианская мораль и спасительный урок» [20, с. 92]. Курица в этой связи — традиционный посредник между реальностью и миром рождественских чудес. С точки зрения святочной символики образ «черной курицы» также рассматривают Е. А. Гаричева, Е. В. Душечкина [21]-[23].

Исследователь М. В. Терехова концентрирует внимание на наследовании Погорельским во всей образной архитектонике сказки о курице феномена позднеромантической иронии, «во всей полноте проявилась в произведениях Э. Т. А. Гофмана» [24, с. 62–68]. Ироничность Чернушки заключается, по мнению исследователя, в ее двойной жизни, не известной королю подземного царства (он не знает, что тот курица в другом мире), а также в том, что его свободу ограничивают золотом (золотые кандалы). При этом, Погорельский обращается к традиции гофмановской иронии не единожды. Образные, сюжетные, жанровые аналогии наблюдаются в цикле «Двойник, или Мои вечера в Малороссии» (1828). Наиболее яркой и точной аналогией с образом курицы-министра подземного королевства является кот,

⁶ «Разбитое яичко» («Курочка ряба сносит яичко, мышка его разбивает») (индекс 2022В=АА). Согласно Указателю сказочных сюжетов Н. П. Андреева по системе Аарне обозначается как «Курочка снесла золотое яичко» (индекс *241 III) и группируется с сюжетами «Смерть петушка» и «Петушок вышиб глаз курочке». Сказки про курочку распространены в русском, белорусском, украинском, болгарском, польском, румынском, словатском и др. фольклорах. Они встречаются и в западно-европейских сказочных и песенных сюжетах (о курице в доме — например, английская песенка «Курочка» в переводе К. Чуковского).

⁷ В. Н. Топоров сообщает, что в Древней Греции петух был связан с подземным миром, выступал как хтоническая птица и был связан с Асклепием; черный петух в Европе связывается с водой и поземным царством (ритуальное зарывание петуха в землю), символизирует смерть, суд божий, зло; Козьма Пражский в «Чешской хронике» (XI–XII вв.) сообщает об обычаяхходить к источникам и удушать черных петухов и кур, призываю дьявола; в XIX в. все еще был распространен обычай душить петухов и кур в день Фейта; черная курица связана с образом огненной птицы с чертами дракона Рарога (Рарашика), появившегося на свет из яйца черной курицы и т. д. [13, с. 310].

превратившийся в титулярного советника Мурлыкина из рассказа «Лефортовская маковница» (1825).

Т. В. Пустошкина определяет произведение Погорельского как нравоучительную повесть о долге и чести. Чернушка сравнивается с образом матери, христианским символом любви и понимания, в котором нуждается маленький Алеша. «Таким образом, ситуация сиротства Алеши обуславливает появление Чернушки, «вобравшей» в себя материнство...» [25, с. 64]. Кроме того, Пустошкина сопоставляет Чернушку с образом Богоматери, ибо при ее появлении в облике министра Алеша наблюдает «месячное сияние». «Это «месячное сияние» обращает к образу Богоматери: деву Марию часто изображают с серпом луны, обозначающим «вечный женский принцип, приносящий свет в тьму ночи»» [22, с. 65].

В. Н. Топоров отмечает, что в Новом Завете образ петуха (Чернушка-министр соответствует образу черного петуха) имеет символическое значение «некоей решающей грани» (Матф.26,34,74–75; Мк. 13,35). Петух, в соответствии с евангельским мотивом, становится эмблемой Петра, знаком раскаяния. По другой версии, петух — посланник дьявола, символ искушения Петра [19, с. 310]. В этой связи, Чернушка и ее тайный мир символизируют испытания или искушения, с которыми сталкивается каждый взрослеющий отрок.

Исследователь О. И. Тиманова сосредотачивает внимание на мифологическом и фольклорном наследии образа Чернушки: «Черная курица вводится автором в контекст полного наименования русского Танатоса-Гипноса как Кащея «Бессмертного». И в цепи отсылок к поэтике устной волшебной сказки, исторические корни которой уходят в системы обрядов инициации и культа «залежных» покойников, в облике Министра Подземного царства, Чернушка — двойник, эквивалент бога Сна (Смерти)» [23, с. 21].

Исследователь Н. Н. Подосокорский обнаруживает в сюжетных линиях и в образном символизме сказки Погорельского аналогии с процессом инициации и различными масонскими ритуалами. Черная курица, согласно выводам Подосокорского, является символическим проводником в процедуру посвящения [26].

Важно, на наш взгляд, обратить внимание на символическую составляющую эпитета «черная». Учитывая, что Погорельский придавал важное значение западному литературному и мифологическому наследию, что отражено, например, в линии, связанной с чтением Алеши «рыцарских романов», стоит обратить внимание на семантику таинства, закрытости прилагательного «черный». Здесь может быть связь с творчеством «темных» или «герметичных» трубадуров XII в.⁸ Французский историк М. Пастуро посвятил исследование символизму прилагательного «черный», указывая на связь черных одежд в западных европейских странах от Средних веков до Нового времени с благородным или высокопоставленным происхождением того, кто

носит такую одежду [27] (Черная курица — министр тайного королевства), а также с высоким уровнем его материального достатка. В связи с этим, вполне вероятно, что Погорельский, помимо очевидных рецепций у Гофмана, мог позаимствовать линию перевоплощения из черного животного в волшебный или мистический персонаж у И. В. Гете. А именно из первой части «Фауста», вышедшей в 1808 г. Погорельский мог познакомиться с произведением на немецком или с французским переводом (1923 — Луи де Сент-Олэр, Альбер Стапфер; 1828 — Жерар де Нерваль). Первый русский перевод Э. И. Губера относится лишь к 1838 г. Перевоплощение Черного пуделя в Мефистофеля вполне совпадает с перевоплощением Чернушки в министра подземного королевства. Дальнейшие волшебные манипуляции и договоры очевидны.

Имагинальность происхождения образа сводится, на наш взгляд, к трем основным пунктам:

- в восточнославянском (или русском) выборе волшебного животного (курицы), перевоплощающегося в мистического героя, т. е. Погорельский соединил в своем повествовании два сюжета сказок: 1) о курочке дающей счастье, которое человек тут же теряет («Разбитое яичко»), и 2) о животном, которое оказывается антропоморфным героем, награждающим человека каким-нибудь чудом («Царевна-лягушка», «Красавица и чудовище», сюжеты об оборотнях-волках, змеях, драконах и т. д.) Эти сказки Погорельский мог слышать в детстве от воспитательницы или няни, читать в книжках и т. д.;

- принадлежность самого Погорельского и членов его семьи к нескольким масонским ложам. Если принять версию Подосокорского, то Погорельский вкладывает личные эмоции, связанные с процедурой инициации в рассказ о посвящении Алеши в тайну Подземного королевства. «Погорельский стал масоном нескольких лож, причем совсем не тех, в которых состоял его отец: современный историк российского масонства А. Серков отмечает его принадлежность к ложам Москвы (Ложа Благополучия), Петербурга (Ложа Елизаветы к добродетели) и Дрездена (Ложа трех мечей)» [26, с. 125];

- образ Алеши напрямую связан с личностью племянника Погорельского — Алексеем Толстым (для него и написана сказка), а также с личностью самого автора, чье настоящее имя — Алексей Алексеевич Перовский.

Курица и птичий двор на Васильевском острове тоже, вполне вероятно, связаны с личными бытовыми воспоминаниями писателя.

Яркий авторский образ, созданный Погорельским, рождает реминисценции. Они связаны, в первую очередь, с повторениями сюжетов о таинственных, скрытых домашних мирах, а также о человекоподобных животных. Например, у В. Ф. Одоевского в аллегорических сказках «Городок в табакерке», «Два дерева», «Червяк» (1834). Царевна-лебедь в сказке А. С. Пуш-

⁸ Их называли трубадурами «темного стиля» или, по-окситански (язык коренного населения Окситании, юга Франции), trobar clus. Это Маркабрюн, Алегрет, Гаваудан, в чьих произведениях были скрыты символы и знаки, понятные лишь посвященным.

кина (1831 г.) выполняет схожие функции, что и Чернушка у Погорельского. Прямой рецепции — о курице, превратившейся в человека — нами не выявлено. Однако, если допустить, что образ курицы-министра вдохновлен образом кота-статского советника Мурлыкина, то рецепции встречаются в творчестве Булгакова (кот Бегемот), братьев Стругацких (Бойцовский Кот).

Образ «желтой курицы» Биллины в сказке американского писателя Л. Ф. Баума «Озма из страны Оз» (1907), сопровождающей девочку Дороти Гейл в Волшебную страну, перекликается с образом Чернушки Погорельского, но вряд ли является прямой рецепцией. В западной фольклорной традиции тоже присутствуют сюжеты о курицах в доме, птичьих дворах. Тем более, Баум был автором работы «Краткое руководство по разведению, воспитанию и содержанию гамбургских кур» (1886). Однако гипотеза о возможной перекличке двух образов может стать в будущем предметом интересного исследования.

Таким образом, по мнению названных выше исследователей, образ «черной курицы» наделен следующими семантическими вариантами:

- курица из народных сказок, исполняющая желания (Л. Б. Мартыненко, Э. В. Помернцева, М. П. Шустов, О. И. Тиманова);
- замена западных образов сказочных животных метаморфоз на русские, например, «Царевна-лягушка» (наша версия);
- воплощение Танатоса или Кощя Бессмертного (О. И. Тиманова);
- герой рождественской мистерии, связанный с чудом (И. Е. Шишкина, Е. В. Душечкина, Е. А. Гаричева);
- посредник масонской инициации (Н. Н. Подосокорский);
- заместитель материнской любви, воплощение тоски по матери (Т. В. Пустошкина);
- воплощение образа Девы Марии (Т. В. Пустошкина);
- символ испытания (аллегорического жертво-приношения, смерти и возражения), после которого юноша взрослеет (О. И. Тиманова);
- воспроизведение героев сказок Гофмана, прежде всего «Щелкунчика» и «Золотого горшка» (Н. В. Литвякова, А. Б. Ботникова, К. В. Голова, Н. Семейкина, С. А. Игнатов);
- воспроизведение образа черного пуделя из «Фауста» Гете (наша версия).

Итак, ассоциации интерпретаторов связаны в основном с фольклорно-мифологической и ритуальной традицией, с романтическим интертекстом, с целым рядом авторрецепций, а также с некоторыми конкретными фактами из биографии А. Погорельского: сюжеты сказок, которые писателю могли рассказывать в детстве; имя Алексей, относящееся к самому автору и его племяннику; связь автора с масонскими ложами.

Исследование выполнено за счет гранта Российского научного фонда № 23–28–00317, <https://rscf.ru/project/23–28–00317/>

Список литературы:

1. Психоаналитические термины и понятия: Словарь / под ред. Борнесса Э. Мура и Бернарда Д. Файна / пер. с англ. А. М. Боковикова, И. Б. Гриншпуна, А. Фильца. М.: Класс, 2000. 304 с.
2. Юнг К. Г. Символы и метаморфозы. Либидо. М.: Восточно-Европейский институт психоанализа, 1994. С. 31–32.
3. Голосовкер Я. Э. Имагинативная эстетика // Символ. 1993. № 29. С. 73–128.
4. Брио В. В. Творчество А. Погорельского. К истории русской романтической прозы: автореф. дис. ... канд. филол. наук. М., 1990. 26 с.
5. Грязнова А. Т. Средства фантастики в романтической сказке А. Погорельского «Черная курица, или Подземные жители» // Русский язык в школе. 1997. № 4. С. 65–70.
6. Мартыненко Л. Б. Роль фольклорных мотивов и образов в фантастических повестях первой трети XIX века (О. Сомов, А. Погорельский, Н. Гоголь) // Наука о фольклоре сегодня: междисциплинарные взаимодействия. М., 1998. С. 233–235.
7. Померанцева Э. В. Мифологические персонажи в русском фольклоре. М.: Наука, 1975. 183 с.
8. Шустов М. П. Сказки А. Погорельского и В. Одоевского как первый опыт «реконструкции» фольклорной сказки в русской литературе XIX века // Проблемы современной русистики: язык — культура — фольклор. Арзамас, 2004. С. 264–267.
9. Тиманова О. И. Мифopoэтические контексты «волшебной повести» Антония Погорельского «Черная курица, или Подземные жители» // Вестник Ленинградского государственного университета имени А. С. Пушкина: серия филология. 2008. № 4(16). С. 14–22.
10. Тиманова О. И. Мифopoэтические контексты «волшебной повести» Антония Погорельского «Черная курица, или Подземные жители» // Вестник Ленинградского государственного университета имени А. С. Пушкина: серия филология. 2008. № 4(16). С. 19–27.
11. Тиманова О. И. Художественное пространство и время в «Черной курице» Антония Погорельского: язык сказки и мифа // Воспитание языковой личности и изучение литературы. СПб., 2002. С. 80–85.
12. Литвякова Н. В. Рецепция сказки Э. Т. А. Гофмана «Nussknacker und Mausekönig» в России XIX в // Вестник Томского государственного университета. 2013. № 374. С. 15–19.
13. Ботникова А. Б. Немецкая и русская сказка в эпоху романтизма // Немецкий романтизм: диалог художественных форм. М.: Аспект Пресс, 2005. 352 с.
14. Голова К. В. Рецепция творчества Э. Т. А. Гофмана в русской литературе первой трети XIX века: дисс. ... канд. филол. наук. Магнитогорск, 2006. 199 с.
15. Ботникова А. Б. Э.-Т.-А. Гофман и русская литература. Воронеж: Изд-во Воронежского университета, 1977. С. 56–68.
16. Семейкина Н. Э. Т. А. Гофман и А. Погорельский: (Из истории сравнительного изучения русского и немецкого романтизма) // В мире Э. Т. А. Гофмана. Калининград, 1994. Вып. 1. С. 208–211.
17. Игнатов С. А. Погорельский и Э. Гофман // Русский филологический вестник. 1914. Т. 72. С. 249–278.
18. Погорельский А. Чёрная курица, или Подземные жители. М.: Советская Россия, 1967. 47 с.
19. Топоров В. Н. Петух // Мифы народов мира. М.: Советская энциклопедия, 1982. Т. 2. С. 309–310.
20. Шишкина И. Е. «Черная курица, или Подземные жители» Антония Погорельского как произведение святочной литературы // Восточнославянская филология. Литературология. 2017. № 4 (28). С. 91–99.

21. Гаричева Е. А. Православные традиции в сказке А. Погорельского «Черная курица» // Глагол: Методический журнал для учителей русского языка. Клайпеда, 2013. С. 12–18.
22. Гаричева Е. А. Святочные истории А. Погорельского «Черная курица» и Ф. Достоевского «Мальчик у Христа на елке» // Проблемы детской литературы и фольклор. Петрозаводск: Изд-во Петрозаводского государственного университета, 2009. С. 212–221.
23. Душечкина Е. В. Русский святочный рассказ: становление жанра. СПб.: СПбГУ, 1995. 258 с.
24. Терехова М. В. Ирония в произведении Антония Погорельского «Черная курица, или Подземные жители» // Филологос. 2022. № 4 (55). С. 62–68.
25. Пустошкина Т. В. «Дитя больше, чем оно есть...» (мифологема детства в нравоучительной повести А. Погорельского «Черная курица, или Подземные жители») // Вестник СПбГУ. Язык и литература. 2007. № 3-II. С. 62–66.
26. Подосокорский Н. Н. «Черная курица, или Подземные жители» Антония Погорельского как повесть о масонской инициации» // Вопросы литературы. № 4. 2012. С. 124–144.
27. Пастуро М. Черный. История цвета. М.: НЛО, 2022. 168 с.

S. G. Gorbovskaya

Saint-Petersburg State University
199034 Russia, St. Petersburg, Universitetskaya nab., 7–9

«BLACK HEN» BY ANTONY POGORELSKY AS INTERTEXT: BETWEEN ARCHETYPE AND IMAGO

Using the example of the image of the «black hen» from A. Pogorelsky's fairy tale, the article examines a striking example of the author's literary image without a stable meaning. Analysis associated with the process of interpretation refers to the comprehension of associations related to the author's image: archetypal or classical, as well as imaginal or personal, which is relevant in modern literary criticism. The novelty of the research lies in the targeted search, maximum identification and analysis of post-text semantics of the image of the «black chicken», proposed by domestic literary scholars: a chicken from folk tales that grants wishes; incarnation of Thanatos or Koshchei the Immortal, etc. The article uses analytical, associative, psychoanalytic, historical and comparative methods of studying the literary image. It is concluded that the associations of interpreters are connected mainly with the romantic literary tradition, folklore-mythological, ritual, as well as with some specific facts from the author's biography.

Keywords: Antony Pogorelsky, «Black Hen», poetics of romanticism, intertext, E.T.A. Hoffmann, author's fairy tale, archetype, imago.

References:

1. Psihoanaliticheskie terminy i ponjatija: Slovar' [Psychoanalytic terms and concepts: Dictionary] / pod red. Bornessa Je. Mura i Bernarda D. Faina / per.s angl. A. M. Bokovikova, I. B. Grinshpuna, A. Fil'ca. Moscow. Nezavisimaja firma «Klass», 2000. 304 p. (in Rus.).
2. Jung K. G. Simvoli i metamorfozy. Libido [Symbols and metamorphoses. Libido] Moscow. Vostochno-Evropejskij institut psihoanaliza, 1994. 31–32 pp. (in Rus.).
3. Golosovker Ja. Je. Imaginativnaja jestetika [Imaginative aesthetics] // Simvol [Symbol]. 1993. No. 29. 73–128 pp. (in Rus.).
4. Brio V. V. Tvorchestvo A. Pogorel'skogo. K istorii russkoj romanticheskoy prozy: avtoref.dis. ... kand.filol.nauk [The works of A. Pogorelsky. On the history of Russian romantic prose: author's abstract.diss. ... candidate of philological sciences]. Moscow. 1990. 26 p. (in Rus.).
5. Grjaznova A. T. Sredstva fantastiki v romanticheskoy skazke A. Pogorel'skogo «Chernaja kurica, ili Podzemnye zhiteli» [Means of fiction in A. Pogorelsky's romantic fairy tale «The Black Hen, or Underground Inhabitants»] // Russkij jazyk v shkole [Russian language at school]. 1997. No. 4. 65–70 pp. (in Rus.).
6. Martynenko L. B. Rol' fol'klornyh motivov i obrazov v fantasticheskikh povestjah pervoj treti XIX veka (O.Somov, A.Pogorelskij, N.Gogol') [The role of folklore motifs and images in fantastic stories of the first third of the 19th century (O. Somov, A. Pogorelsky, N. Gogol)] // Nauka o fol'klore segodnjja: mezhdisciplinarnye vzaimodejstviya [Science of folklore today: interdisciplinary interactions]. Moscow. 1998. 233–235 pp. (in Rus.).
7. Pomeranceva Je. V. Mifologicheskie personazhi v russkom fol'klore [Mythological characters in Russian folklore]. Moscow. Nauka, 1975. 183 p. (in Rus.).
8. Shustov M. P. Skazki A. Pogorel'skogo i V. Odoevskogo kak pervyj opyt «rekonstrukcii» fol'klornoj skazki v russkoj literature XIX veka [Fairy tales by A. Pogorelsky and V. Odoevsky as the first experience in the «reconstruction» of folk tales in Russian literature of the 19th century] // Problemy sovremennoj rusistiki: jazyk — kul'tura — fol'klor [Problems of modern Russian studies: language — culture — folklore]. Arzamas, 2004. 264–267 pp. (in Rus.).
9. Timanova O. I. Mifopojeticheskie konteksty «volshebnoj povesti» Antonija Pogorel'skogo «Chernaja kurica, ili Podzemnye zhiteli» [Mythopoetic contexts of the «magic story» by Antony Pogorelsky «The Black Chicken, or Underground Inhabitants»] // Vestnik Leningradskogo gosudarstvennogo universiteta imeni A. S. Pushkina: serija filologija [Bulletin of the Leningrad State University named after A. S. Pushkin: Philology series]. 2008. No. 4(16). 14–22 pp. (in Rus.).
10. Timanova O. I. Mifopojeticheskie konteksty «volshebnoj povesti» Antonija Pogorel'skogo «Chernaja kurica, ili Podzemnye zhiteli» [Mythopoetic contexts of the «magic story» by Antony Pogorelsky «The Black Hen, or Underground Dwellers»] // Vestnik Leningradskogo gosudarstvennogo universiteta imeni A. S. Pushkina: serija filologija [Bulletin of the Leningrad State University named after A. S. Pushkin: Philology series]. 2008. No. 4 (16). 19–27 pp. (in Rus.).
11. Timanova O. I. Hudozhestvennoe prostranstvo i vremja v «Chernoj kurice» Antonija Pogorel'skogo: jazyk skazki i mifa [Artistic space and time in «The Black Hen» by Antony Pogorelsky: the language of fairy tales and myths] // Vospitanie jazykovoj lichnosti i izuchenie literatury [Education of linguistic personality and study of literature]. St. Petersburg. 2002. 80–85 pp. (in Rus.).

12. Lityjakova N. V. Recepceja skazki Je. T. A. Gofmana «Nussknacker und Mausekonig» v Rossii XIX v [Reception of E. T. A. Hoffmann's fairy tale «Nussknacker und Mausekonig» in Russia in the 19th century] // *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta* [Bulletin of Tomsk State University]. 2013. No. 374. 15–19 pp. (in Rus.).
13. Botnikova A. B. Nemeckaja i russkaja skazka v jepohu romantizma [German and Russian fairy tales in the era of romanticism] // *Nemeckij romantizm: dialog hudozhestvennyh form* [German Romanticism: Dialogue of Artistic Forms]. Moscow. Aspekt Press, 2005. 352 p. (in Rus.).
14. Golova K. V. *Recepacija tvorchestva Je.T.A. Gofmana v russkoj literature pervoj treti XIX veka: diss. ... kand.filol. nauk* [Reception of the works of E.T.A. Hoffmann in Russian literature of the first third of the 19th century: diss. ... Cand. Philological Sciences]. Magnitogorsk, 2006. 199 p. (in Rus.).
15. Botnikova A. B. *Je.T.A. Gofman i russkaja literature* [Hoffmann and Russian literature]. Voronezh: Izdatel'stvo Voronezhskogo universiteta, 1977. 56–68 pp. (in Rus.).
16. Semejkina N. Je.T.A. Gofman i A. Pogorel'skij: (Iz istorii sravnitel'nogo izuchenija russkogo i nemeckogo romantizma) [Hoffman and A. Pogorelsky: (From the history of the comparative study of Russian and German romanticism)] // *V mire Je.T.A. Gofmana* [In the World of E.T.A. Hoffman]. Kaliningrad, 1994. Is. 1. 208–211 pp. (in Rus.).
17. Ignatov S. A. Pogorel'skij i Je. Gofman [Pogorelsky and E. Hoffman] // *Russkij filologicheskij vestnik* [Russian Philological Bulletin]. 1914. Vol. 72. 249–278 pp. (in Rus.).
18. Pogorel'skij A. *Chjornaja kurica, ili Podzemnye zhitieli* [Black Hen, or Underground inhabitants]. Moscow. Sovetskaja Rossiya, 1967. 47 p. (in Rus.).
19. Toporov V. N. Petuh [Rooster] // *Mify narodov mira* [Myths of the Peoples of the World]. Moscow. Sovetskaja jenciklopedija, 1982. Vol. 2. 309–310 pp. (in Rus.).
20. Shishkina I.E. «Chernaja kurica, ili Podzemnye zhitieli» Antonija Pogorel'skogo kak proizvedenie svjatochnoj literatury [«The Black Hen, or Underground Inhabitants» by Anthony Pogorelsky as a work of Christmas literature] // *Vostochnoslavjanskaja filologija. Literaturovedenie* [East Slavic Philology. Literary criticism]. 2017. No. 4 (28). 91–99 pp. (in Rus.).
21. Garicheva E. A. *Pravoslavnye tradicii v skazke A. Pogorel'skogo «Chernaja kurica»* [Orthodox traditions in A. Pogorelsky's fairy tale «The Black Hen»] // *Glagol: Metodicheskij zhurnal dlja uchitelej russkogo jazyka* [Verb: Methodological journal for teachers of the Russian language]. Klajpeda, 2013. 12–18 pp. (in Rus.).
22. Garicheva E. A. *Svjatochnye istorii A. Pogorel'skogo «Chernaja kurica»* i F. Dostoevskogo «Mal'chik u Hrista na elke» [Christmas stories by A. Pogorelsky «The Black Hen» and F. Dostoevsky «The Boy at Christ's Christmas Tree»] // *Problemy detskoj literatury i fol'klora* [Problems of Children's Literature and Folklore]. Petrozavodsk: Izdatel'stvo Petrozavodskogo gosudarstvennogo universiteta, 2009. 212–221 pp. (in Rus.).
23. Dushechkina E. V. *Russkij svjatochnyj rasskaz: stanovlenie zhanra* [Russian Christmas story: the formation of the genre]. St. Petersburg. SPbGU, 1995. 258 p. (in Rus.).
24. Terehova M. V. Ironija v proizvedenii Antonija Pogorel'skogo «Chernaja kurica, ili Podzemnye zhitieli» [Irony in the work of Antony Pogorelsky «The Black Chicken, or Underground Inhabitants»] // *Filologos* [Filologos]. 2022. No. 4 (55). 62–68 pp. (in Rus.).
25. Pustoshkina T. V. «Ditja bol'she, chem ono est'...» (mifologema detstva v nravouchitel'noj povesti A. Pogorel'skogo «Chernaja kurica, ili Podzemnye zhitieli») [«The child is more than he is...» (mythologem of childhood in the moralizing story by A. Pogorelsky «The Black Hen, or Underground Inhabitants»)] // *Vestnik SPbGU. Jazyk i literature* [Bulletin of SPbSU. Language and Literature]. 2007. No. 3-II. 62–66 pp. (in Rus.).
26. Podosokorskij N.N. «Chernaja kurica, ili Podzemnye zhitieli» Antonija Pogorel'skogo kak povest' o masonskej iniciaciij [«The Black Hen, or Underground Inhabitants» by Anthony Pogorelsky as a story about Masonic initiation] // *Voprosy literatury* [Questions of Literature]. No. 4. 2012. 124–144 pp. (in Rus.).
27. Pasturo M. *Chernyj. Istorija cveta* [Black. History of color]. Moscow. NLO, 2022. 168 p. (in Rus.).

УДК 82–43 DOI 10.46418/2079–8202_2025_1_13

М. А. Жиркова¹, О. В. Капустина²¹Ленинградский государственный университет им. А. С. Пушкина
196605 РФ, Санкт-Петербург, Пушкин, Петербургское шоссе, 10²Отделение Фонда пенсионного и социального страхования Российской Федерации по Владимирской области
600007 РФ, Владимирская обл., Владимир, ул. Мира, 61

ПУШКИНИАНА В ЭМИГРАЦИИ: ВОСПОМИНАНИЯ А. А. ЯБЛОНОВСКОГО О ПОЕЗДКЕ В МИХАЙЛОВСКОЕ И ВСТРЕЧЕ С СЫНОМ ПОЭТА — ГРИГОРИЕМ АЛЕКСАНДРОВИЧЕМ ПУШКИНЫМ

© М. А. Жиркова, О. В. Капустина, 2025

Воспоминания журналиста А. А. Яблоновского написаны спустя почти 30 лет после его поездки в Михайловское и встречи с сыном поэта — Григорием Александровичем Пушкиным. Поездка состоялась в юбилейный год — столетие со дня рождения русского поэта, о чем рассказала большая публикация в газете «Сын Отечества» за 1899 г. В ней А. А. Яблоновский с почтением отзывался о принявшем его хозяине усадьбы и том волнении и беспокойстве, которые вызывало предстоящее празднование у обитателей усадьбы. Новизна данной статьи заключается во введении в научный оборот воспоминаний Яблоновского, написанных в эмиграции в 1928 г. и не переиздававшихся в России. Они представляют ту же поездку, но в ином свете. Цель нашей работы — сравнить два текста и попробовать объяснить изменившуюся авторскую позицию. Авторами сделаны следующие выводы: в воспоминаниях А. А. Яблоновского 1928 г. допущены фактические ошибки, открыто выражено авторское пренебрежительное отношение к сыну Пушкина, присутствует скрытая полемика русской эмиграции по отношению к России в споре за Пушкина.

Ключевые слова: А. С. Пушкин, Г. А. Пушкин, А. А. Яблоновский, Михайловское, очерк, мемуаристика, авторская позиция, эмиграция, национальное единство, национальное самосознание, День русской культуры.

Александр Александрович Яблоновский (настоящая фамилия Снадзский, 1870–1934) — юрист по образованию, до отъезда в эмиграцию был известен как прозаик и публицист. С 1893 г. он активно публиковался в петербургских журналах и газетах, до революции у него вышло несколько книг с очерками и рассказами [18]; [22]–[24]. В 1920 г. с частями Добровольческой армии под командованием А. И. Деникина на английских военно-морских судах он эвакуировался в Египет. Свою поездку на корабле с многочисленными русскими эмигрантами и пребывание в Египте Яблоновский подробно описал в своих воспоминаниях «Гости английского короля», добавив много иронически-горьких страниц в эмигрантскую мемуаристку [17]. Из Египта в 1921 г. он перебирается в Европу: сначала в Берлин, затем в 1925 г. в Париж.

В эмиграции А. Яблоновский публиковался во многих периодических изданиях: «Сегодня» (Рига), «Руль» (Берлин), «Общее Дело» (Париж), «Последние новости» (Париж) и др., но, главным образом, в парижской газете «Возрождение», где он был ведущим сотрудником с 1925 по 1934 г. [5, с. 470]. Он работал в жанре политического памфлета, направленного против нового большевистского строя, репрессивных мер по отношению к писателям в России; его сатирические публикации посвящены писателям и поэтам, поддерживающим советский строй, например: А. Н. Толстому, А. Белому, В. Маяковскому, С. Есенину, М. Горькому. Писал он и о непростой судьбе писателей-эмигрантов. Помимо газетной работы журналист опубликовал свои произведения: воспоминания «Гимназические годы» [14]

(первое издание: «Из гимназической жизни», Воронеж, 1903), повести «Приключения Миши Шишмарева» [21], «Дети улицы» [15], рассказы [25]; [26]. Заметим, что новые произведения писателя в эмиграции повествуют о детях и обращены к детям [6, с. 85–87]. Очень трогательно о них отзывался А. И. Куприн: «У А. А. Яблоновского есть чудесные, с нежным юмором детские рассказы» [1, с. 139].

Нам он интересен прежде всего как автор двух публикаций, рассказывающих о его встрече с младшим сыном поэта — Григорием Александровичем Пушкиным (1835–1905) — «Поездка в Михайловское» и «На родине Пушкина». Первый очерк был опубликован к столетнему юбилею поэта в трех февральских номерах газеты «Сын отечества» в 1899 г. (от 9–11 февраля), [19 современная републикация — 20] членом редакции которой являлся Яблоновский. Вторая публикация — воспоминания — написаны в эмиграции и вошли в состав альманаха «Русская земля», подготовленного к празднованию Дня русской культуры в 1928 г. [12, с. 45–54]. Если первый очерк привлекал внимание исследователей раньше, то вторая публикация осталась невостребованной. Цель нашей работы — сравнить два текста, разделенные почти тремя десятилетиями, и попробовать объяснить изменившуюся авторскую позицию.

В первом очерке А. Яблоновский описывает дорогу, общение с ямщиками, простыми крестьянами, которые плохо знают, кто такой Пушкин и тем более его стихи. Подробно рассказывает о встрече с младшим сыном поэта — Григорием Александровичем

Пушкиным и его супругой — Варварой Алексеевной (в девичестве Мельниковой, 1855–1935). Молодого журналиста взволновали пушкинские места, но сам дом поэта несколько разочаровал: «Одноэтажный, серо-желтый, какой бывает у небогатых помещиков, он показался мне далеко не богатым» [19, № 38, 9 февр., с. 2]. Младший сын поэта, Григорий Александрович Пушкин, по описанию Яблоновского, «высокий стройный старик, с окладистой седой бородой», очень похож на портреты своего знаменитого отца: «такой же нос, такой же лоб, тот же склад лица, только волосы не выются да длинная седая борода». Г. А. Пушкин, уйдя в отставку после военной и государственной службы, проживал в Михайловском более 30 лет. Он переехал в имение отца через год после своей отставки в 1866 г. Напомним, что в 1856 г. состоялся раздел наследства А. С. Пушкина между его детьми, по которому Михайловское досталось сыновьям: Александру и Григорию, а в 1870 г. произошел раздел уже между ними и имение перешло в полное пользование младшего сына [3].

1899 г. — значимый год в судьбе имения. Во-первых, состоялась его продажа государству. Во-вторых, готовились торжества, посвященные столетию со дня рождения великого поэта. Очерк А. А. Яблоновского, написанный в преддверии пушкинского юбилея, раскрывает сложности, связанные с сохранением памятных мест великого поэта, также заметно, что автор находится под обаянием его сына. Журналист подробно рассказывает об устройстве имения, ведении хозяйства и в том числе о деятельности Григория Александровича, направленной на сохранении памяти своего великого отца.

Совершенно иначе писатель-публицист вспоминает эту поездку, спустя почти тридцать лет. Конечно, нужно иметь ввиду то восприятие поэта, которое сложилось в эмиграции, так, например, М. Раев писал: «В русском зарубежье развился настоящий кульп А. С. Пушкина», он стал главной для эмигрантов фигурой в русской культуре [11, с. 125]. Великий русский поэт воспринимался символом оставленной родины, знаком высокой духовной культуры, олицетворением национального духа. В 1925 г. ко дню рождения Пушкина эмигрантским сообществом был приурочен День русской культуры с целью национального единения, сохранения национального самосознания [2, с. 92]. День русской культуры был объявлен «праздником всей эмиграции» [курсив автора публикации — М.Ж., О.К.], «днем национального русского праздника» [7, с. 228]. Каждый раз к его празднованию выходило множество публикаций, в том числе рассматриваемый нами альманах с говорящим названием «Русская земля». И хотя в самом

альманахе Пушкину посвящены лишь воспоминания Яблоновского, целью издания было сохранение родной истории и культуры.¹

Журналист рассказывает о той же поездке, которая состоялась в юбилейный год Пушкина и о своей встрече с сыном поэта. Но и содержание, и сама направленность второй публикации значительно отличаются от предыдущей. Здесь, возможно, и память подвела автора, и обстоятельства жизни изменились, и отношение к покинутой Родине.

Начало то же — описание тяжелой, слякотной дороги, неуютного зимнего пейзажа: «Кругом было пустынно, глухо и мертвко. Березовые перелески, как озябшие нищие, дрожали в сырьом тумане, и мокрые, отяжелевшие вороны неуклюже прыгали по дороге и неуклюже долбили толстыми носами замерзший конский помет. От ямских лошадей поднимался пар, шел косой унылый дождик, и жалобно гудели на ветру мокрые телеграфные столбы» [16, с. 45]. Такое описание природы демонстрирует близость текста к художественно-документальной литературе. И первая, и вторая публикации посвящены А. С. Пушкину, но, если в первой речь идет больше о его сыне и о сохранении памяти великого поэта, то во второй автор обращается к образу А. С. Пушкина и акцентирует собственное эмоциональное восприятие. Например, так он рисует безрадостную, даже жутковатую картину похорон: «И вспомнилось мне, что по этой же дороге везли мертвого, убитого Пушкина. И не 60 верст, а все 600 — от Петербурга до Святых Гор.

Такое же, приблизительно, было тогда время года и, кажется, такая же мокрая распутица. Только Пушкина везли не шажком, и не рысцой, а по фельдъегерски, вскак, как было.

Какие это были тяжелые, незабываемые похороны.

Ни отца, ни брата, ни жены, ни друзей — никого не было за этим черным большом ящиком. Только Александр Тургенев скакал сзади на взмыленной тройке... А в черном ящике колотилось мертвое тело поэта...» [16, с. 46].

600 верст² — преувеличение, конечно, далеко не все факты на этот раз переданы верно. О самой поездке и похоронах А. С. Пушкина в Святогорском монастыре подробно рассказано в письме А. И. Тургенева, которому было поручено похоронить поэта [8, с. 71–73]. 3-го февраля 1837 г. А. И. Тургенев выехал из Петербурга, тело поэта сопровождали также его верный слуга Никита Козлов и жандармский офицер Ф. С. Ракеев; вечером следующего дня скорбный обоз был уже в Пскове. 5-го февраля Александр Иванович сначала заехал в Остров, затем в Тригорское к Осиповым. Слуга Никита Козлов оставался с телом

¹ Альманах «Русская земля» состоит из двух частей. Первая часть включает стихотворения Ивана Бунина «Древняя обитель супротив луны», «Плоты» и «Молодость»; рассказы А. Куприна «Завирайка», И. Шмелева «Наполеон», А. Ремизова «Освобожденный», М. Осоргина «Благословенные дни», В. Зензирова «О гусе лапчатом», воспоминания А. Яблоновского «На родине Пушкина», стихотворение Саши Черного «Ломоносов — отрок». Во второй части представлены очерки Г. Флоровского «Русский путь», Н. Лаговского «Тихое солнце земли русской», И. Билибина «Народное творчество севера», В. Зеньковского «Гоголь», Б. Вышеславцева «Лев Толстой», А. Александровича «Римский Корсаков» и «Русские исторические песни о Петре Великом».

² По современным дорогам это приблизительно 350 верст, по нашим подсчетам.

Пушкина в храме всю ночь [4, с. 111]. К 6-му февраля была вырыта могила и состоялось захоронение поэта. По воспоминаниям современников, зима 1837 г. была очень морозна, на погребении А. С. Пушкина, кроме А. И. Тургенева, Никиты Козлова и монастырской братии присутствовали сестры Мария (1820–1896) и Екатерина (1823–1909) Осиповы, младшие дочери Прасковьи Александровны Осиповой (1781–1859), хозяйки Тригорского, которая плохо себя чувствовала и не смогла приехать в монастырь. Скорее всего, А. А. Яблоновскому не были известны обстоятельства похорон поэта. Воспоминания Екатерины Ивановны Осиповой (в замужестве Фок), опубликованные накануне юбилейного года — в 1898 г. в журнале «Мир божий» [9], по-видимому, не попали во внимание журналиста. В. П. Острогорский подробно описал свою поездку в пушкинские места в июле 1898 г. и встречу с младшими представителями многочисленной семьи П. А. Осиповой, в том числе рассказ Екатерины Ивановны о жизни А. С. Пушкина в Михайловском и погребении поэта [9, с. 227–228]; [13].

А. А. Яблоновский спроектировал обстоятельства своей поездки в Михайловское, теплую и слякотную февральскую погоду 1899 г. на время пушкинских похорон. Журналист делится своими чувствами от посещения могилы поэта: «На кладбище я пошел один. Не хотелось ни проводников, ни свидетелей. И в особенности, не хотелось никому показывать своего волнения, невольно охватившего душу.

Монастырское кладбище очень живописно. Оно расположено на холме, и в самом центре его, на самом красивом месте, окруженное старыми деревьями, виднелась облупленная, с осыпавшейся штукатуркой и с зияющими красными кирпичами, дорогая могила» [16, с. 46]. Памятник на могиле А. С. Пушкина первоначально стоял на кирпичном цоколе, замена которого на гранитный обсуждалась в самом начале XX в. как раз после празднования столетнего юбилея [4, с. 141].

В первой публикации, хотя и идет речь о неудовлетворительном состоянии могилы поэта, конкретно оно не описывается, как и не сообщается о ее посещении самим Яблоновским, при том, что первый очерк достаточно большой: его публикация растянулась на три газетных номерах. Возможно, описания Михайловского и разговора с Григорием Александровичем тогда оказалось достаточным. В воспоминаниях же 1928-го г. доминируют внутренние переживания самого автора: «Не вспомню, о чем мне думалось в этот влажный, серый и теплый зимний день. Но отчетливо помню, что именно тут, среди этой тишины кладбища, опершись рукой на мокрое дерево, я понял, до чего нам дорог, близок и бесконечно мил Пушкин <...> И если бы у меня было какое-нибудь очень тяжелое горе, то я пришел бы плакать сюда и знаю, что тут, на могиле Пушкина, мне было бы легче, и душа моя нашла бы исцеление» [16, с. 48]. Подобным сентиментальным пафосом и воссоздаваемыми в воображении картинами прогуливающегося Пушкина по Михайловскому и его окрестностям пронизан весь текст и в дальнейшем: «От Святых Гор до Михайловского

дорога идет через лес, и тут каждая пять земли, конечно, была истоптана ногами Пушкина и копытами его верхового коня. Он здесь гулял, он здесь думал и здесь зарождались напевы в его певучей душе. <...> Вот эту старую голую березу, конечно, видел Пушкин и вот на этот пригорок, через темя которого пробежала лесная дорога, он, наверное, галопом взлетал на своем добром коне...» [16, с. 49–50].

Восприятие Пушкина как близкого, даже родного человека и заявление о любви к поэту теперь отождествляется с любовью к России. Сложно сказать, прозвучали бы эти слова раньше, но в эмиграции обострилось чувство любви к покинутой Родине, ко всему, что с ней связано. У Яблоновского как раз наблюдается указанное тождество: «Никого из отошедших писателей мы так не любим, и никто так глубоко не врос в нашу душу. Пушкин не только нам близок, — но это самый любимый человек в нашей истории. Это родной, из родных родной. Есть что-то общее и нераздельное в том чувстве, которое мы питаем к Пушкину и к России.

Россию без Пушкина даже вообразить себе не могу. Это была бы страна без солнца и жизнь без радости» [16, с. 48]. Здесь и отсылка к знаменитому объявлению о смерти поэта: «Солнце нашей поэзии закатилось!», и утверждение нового символа Родины для всех, находящихся за ее пределами.

Следующий абзац забавно перекликается с первом очерком, в котором автор сетовал на посетителей Михайловского, прихвативших с собой серебряный кинжал Пушкина. Теперь автор рассказывает о себе так: «Ходя с кладбища, я поднял с земли «на память» кусок кирпича, отвалившийся от могильной плиты Пушкина и прильнул к нему губами, как будто здесь был погребен мой отец, мой брат, мой оскорбленный друг» [16, с. 48]. Правда, акценты вокруг пропавшего кинжала во второй публикации расставлены иначе: вина ложится на Григория Александровича, так небрежно относящегося к отцовскому наследию.

Воспоминания 1928 г. состоят из двух частей: первая о посещении Святогорского кладбища, вторая — о Михайловском. Неожиданно появляется новый герой, который отсутствовал прежде — молодой врач, встреченный Александром Александровичем на постоялом дворе и сопровождающий его в дальнейшем: «На постоялом дворе в Святых Горах, куда я пришел с кладбища, чтобы напиться чаю и поискать лошадей для поездки в Михайловское и Тригорское, я случайно столкнулся и познакомился с местным земским врачом, очень милым и очень радушным молодым человеком» [16, с. 48–49]. Именно от него путешественник узнает о том, что в имение только что приехал Григорий Александрович, что он человек простой, «без фанаберий», и ждать от него чего-то необыкновенного не стоит. К сожалению, во второй публикации образ младшего сына Пушкина неоправданно снижается, и в рассказе о нем Яблоновский допускает фактические ошибки. Так, он пишет, что Григорию Александровичу было три года, когда умер отец, хотя на самом деле ему и двух лет не было (год и восемь месяцев). Дом в Ми-

хайловском дан как «небольшой — очень небольшой и очень невзрачный, крытый соломой <...> такой маленький и такой бедный с виду домик» [16, с. 50]. Само имение названо захолустьем. К сожалению, мы не нашли подробного описания дома, построенного Григорием Александровичем. Дом сгорел в 1908 г., но на фотографиях 1907 г. можно видеть большой дом с ажурными верандой и крыльцом, резными наличниками, утопающий в зелени и цветах.

В первом случае осмотр поместья: сада, птичьего двора, устроенных Григорием Александровичем — вызвал восторг и восхищение хозяином, теперь — недоумение. Если в первом очерке сын поэта сам показывает гостю «превосходные парники», оранжереи и «пернатое царство», то во втором — хозяйственные постройки почему-то поясняет доктор, что у жены хозяина вызывает каждый раз удивление. Супруга Григория Александровича, молодая, по мнению автора, 30-летняя женщина (в 1899 г. ей 43 года), раздражает своим щегольством и незнанием подробностей жизни великого поэта здесь. Хотя позднее именно Варвара Алексеевна много сделала для сохранения памяти поэта уже в Литве, где находилось ее родовое имение Маркучай, недалеко от Вильно. Супруги раньше приезжали туда на лето, а после того, как покинули Михайловское, обустроили летний дом для постоянного проживания. Варвара Алексеевна очень гордилась тем, что является невесткой великого поэта и много сделала для сохранения памяти Пушкина на литовской земле. В конце воспоминаний Яблоновский задает риторический вопрос: «Сын Пушкина, Григорий Александрович, уже умер. Не знаю, жива ли его жена» [16, с. 53]. Варвара Алексеевна умерла 11 декабря 1935 г. Она завещала свой дом в основание музея русского поэта, который существует и в настоящее время, с 2023 г. он называется «Музей-усадьба Маркучай».³

Как итог воспоминаний А. А. Яблоновского: «Для меня было ясно, что Пушкина в Михайловском забыли и рядом с этой щеголеватой барыней, рядом с этой Пушкиной, я как-то потух и поблек... Не хотелось с Пушкиными говорить о Пушкине... <...> А сын?.. Что ж, ему было только три года, когда убили отца. По рождению — он Пушкин, но по воспитанию — Ланской...» [16, с. 53]. Обидно читать такие слова, тем более от человека, который действительно был знаком с Григорием Александровичем, видел и знал, что им делалось для сохранения памяти своего знаменитого отца. Что послужило причиной изменения отношения А. А. Яблоновского к сыну поэта, сказать сложно. Почему из радушного хозяина, изысканного джентльмена, уточченного европейца, под гостеприимным кровом которого журналист просидел «долгоночью», Григорий Александрович теперь превратился в человека, с которым не хотелось говорить, из-за которого Пушкина в Михайловском забыли?

Во вступительной статье к эмигрантской пушкиниане В. Перельмутер указал на политический аспект празднования столетия со дня гибели поэта в 1937 г.

за рубежом. Он писал о возникшей своеобразной конкуренции между русскими эмигрантами и советским посольством, о дипломатическом давлении на устроителей праздника и его общественном резонансе [10, с. 22]. Имя Пушкина способствовало мировой консолидации русских эмигрантов, разбросанных по разным частям света: «Объединение «вокруг имени Пушкина» естественно вело к резкому идеальному столкновению с большевизмом, а всемирность существования привлекала к этому столкновению — в качестве арбитра — мировое общественное мнение, уже как будто смирившееся с существованием СССР как единственного наследника Российской империи» [10, с. 25]. В 1928 г. до столетнего юбилея поэта еще далеко, но в статье Яблоновского намечена как раз та оппозиция и скрытая полемика русской эмиграции по отношению к России в споре за Пушкина.

В первом очерке, опубликованном сразу после поездки, сохраняется фактическая основа, переданы первые впечатления от Михайловского, знакомства с четой Пушкиных. Во второй публикации все события пропущены через авторское восприятие, окрашены субъективным видением, в них открыто выраженное авторское отношение не просто русского журналиста, а русского эмигранта, живущего далеко от своей Родины. Воспоминания А. А. Яблоновского, как и весь альманах «Русская земля», обращены к молодым читателям и преследуют несколько задач: рассказать о русской земле и ее героях, внушить любовь и уважение к ним, утвердить их в памяти молодого поколения. Очерк заканчивается прямым обращением к читателям: «И здесь, в изгнании, он [Пушкин — М.Ж., О.В.] тоже остается с нами. Как святой огонь с родной земли, мы принесли его на чужбину и на чужбине согреваем сердце его теплом.

И внукам и правнукам он говорит:

Время несчастий и унижений народных проходит. Не бывает таких бурь, после которых в небе гаснет солнце навеки. Не забывайте, что вы — русские и что в вашей истории есть много светлых и славных страниц. Только от вас зависит вписать в эту историю еще новые гордые и смелые страницы.

И вы их напишите, если сохраните в вашем сердце чистый огонь любви к вашей великой родине» [16, с. 54].

Список литературы:

1. «Будь проклята нужда»: Переписка А. И. Куприна с председателем Издательской комиссии Русского, культурного комитета в Белграде В. Д. Брянским. 1928—1931 гг. Публикация А. Л. Райхцаума // Исторический архив. 1995. № 4. С. 136—146.
2. Булатов И. А. Роль «Дня русской культуры» в формировании идентичности русской эмиграции «первой волны» // Человек и культура. 2023. № 2. С. 91—101.
3. Гаврилова Е. А. Пушкинские места псковской земли в 1837—1945 гг.: от дворянской усадьбы к государственному заповеднику. дис. ... кан. ист. наук. СПб., 2015. 225 с.

³ Музей-усадьба Маркучай: <https://www.markuciudvaras.lt/ru>

4. Гейченко С.С. У Лукоморья: Рассказы хранителя Пушкинского заповедника. Л.: Лениздат, 1986. 494 с.
5. Голубева Л. Г. Яблоновский А. А. // Литературная энциклопедия Русского Зарубежья 1918–1940. Т. 1. Писатели Русского Зарубежья. М.: РОССПЭН, 1997. С. 469–471.
6. Жиркова М.А. А. А. Яблоновский в судьбе и жизни Саши Черного // Art logos. Научный журнал. 2017. № 1 (1). С. 84–93.
7. Маклаков В. Русская культура и А. С. Пушкин (Речь, произнесенная в день празднования «Дня Русской Культуры» в Париже 6 июня 1926 г.) // Современные записки. Вып. XXIX. Париж, 1926. С. 228–239.
8. Новые материалы для биографии Пушкина (из Тургеневского архива) / публ. А. Фомина // Пушкин и его современники. Материалы и исследования. Вып. VI. СПб.: Тип. Импер, Академии Наук, 1908. С. 46–97.
9. Острогорский В. Пушкинский уголок земли // Мир Божий. 1898. № 9. С. 201–231.
10. Перельмутер В. «Нам целый мир чужбина...» // Пушкин в эмиграции. 1937 / сост., comment., вступит. очерк Вадима Перельмутера. М.: Прогресс-Традиция, 1999. С. 7–42.
11. Раев М. Россия за рубежом: История культуры русской эмиграции. 1919–1939. М.: Прогресс-Академия, 1994. 292 с.
12. Русская земля: Альманах для юношества (Ко Дню русской культуры) / ред. А. М. Черный и В. В. Зеньковский. Paris: Изд-во Религиозно-педагогического кабинета и «YMCA-Press», 1928. 102 с.
13. Фок Е. И. Рассказы о Пушкине, записанные В. П. Острогорским // А. С. Пушкин в воспоминаниях современников. В 2-х т. Т. 1. М.: Худож. литер., 1985. С. 467–468.
14. Яблоновский А. А. Гимназические годы. Берлин: Границы, 1922. 341 с.
15. Яблоновский А. А. Дети улицы. Paris: Возрождение, 1928. 232 с.
16. Яблоновский А. А. На родине Пушкина // Русская земля: Альманах для юношества (Ко Дню русской культуры) / ред. А. М. Черный и В. В. Зеньковский. Paris: Изд-во Религиозно-педагогического кабинета и «YMCA-Press», 1928. С. 45–54.
17. Яблоновский А. А. Гости английского короля / публ. М. Сидоровой // Российский Архив: История Отечества в свидетельствах и документах XVIII–XX вв. Альманах. М.: Студия ТРИТЭ; Рос. Архив, 2004. Т. XIII. С. 471–530.
18. Яблоновский А. А. Очерки и рассказы. Харьков: В. И. Рапп и В. И. Потапов, 1902. 428 с.
19. Яблоновский А. А. Поездка в Михайловское // Сын Отечества. 1899. № 38–40. 9–11 февраля.
20. Яблоновский А. А. Поездка в Михайловское / публ. и примеч. В. А. Потресова // Наше наследие. 2011. № 99. С. 71–77.
21. Яблоновский А. А. Приключения Миши Шишмарева // Зеленая палочка. 1921. № 1(7). С. 10–13; № 2 (8). С. 7–13.
22. Яблоновский А. А. Рассказы. 2-е изд. СПб.: Знание, 1903. 368 с.
23. Яблоновский А. А. Родные картинки: Т. 1–3. М.: тип. т-ва И. Д. Сытина, 1912–1913.
24. Яблоновский А. А. Удружила; Старый пан; Оседлость: Рассказы. СПб.: М. Д. Орехов, 1900. 32 с.
25. Яблоновский А. А. Фараон и др. рассказы. Бухарест: Изд-во газ. «Наша речь», 1924. 96 с.
26. Яблоновский А. А. Филька: Рассказ / Худож. Иван Мозалевский. Berlin: Границы, 1922. 19 с.

M. A. Zhirkova¹, O. V. Kapustina²

¹Leningrad State University named after A. S. Pushkin
196605 Russia, St. Petersburg, Pushkin, Peterburgskoe shosse, 10

²Pension and Social Insurance Fund of the Russian Federation in the Vladimir region
600007 Russia, Vladimir region, Vladimir, Mira str., 61

PUSHKINIANA IN EXILE: A.A. YABLONOVSKY'S MEMOIRS ABOUT A TRIP TO MIKHAILOVSKOYE AND A MEETING WITH THE POET'S SON, GRIGORY ALEXANDROVICH PUSHKIN

The memoirs of journalist A. A. Yablonsky were written almost 30 years after his trip to Mikhailovskoye and meeting with the poet's son, Grigory Alexandrovich Pushkin. The trip took place in the jubilee year — the centenary of the birth of the Russian poet, as described by a large publication in the newspaper «Son of the Fatherland» in 1899. In it, A. A. Yablonsky spoke with respect about the owner of the estate who received him and the excitement and anxiety that the upcoming celebration caused among the inhabitants of the estate. The novelty of this article lies in the introduction into scientific circulation of Yablonsky's memoirs, written in exile in 1928 and not republished in Russia. They represent the same trip, but in a different light. The purpose of our work is to compare the two texts and try to explain the changed author's position. The authors draw the following conclusions: in the memoirs of A. A. Yablonsky in 1928, factual errors were made, the author's disparaging attitude towards Pushkin's son was openly expressed, there is a hidden polemic of Russian emigration towards Russia in the dispute over Pushkin.

Keywords: A. S. Pushkin, G. A. Pushkin, A. A. Yablonsky, Mikhailovskoye, essay, memoiristics, author's position, emigration, national unity, national identity, Day of Russian Culture.

References:

1. «Bud' proklyata nuzhda»: Perepiska A. I. Kuprina s predsedatelem Izdatel'skoj komissii Russkogo, kul'turnogo komiteta v Belgrade V. D. Bryanskim. 1928–1931 gg. [«Cursed be need»: Correspondence between A. I. Kuprin and the chairman of the Publishing Commission of the Russian Cultural Committee in Belgrade, V. D. Bryansky. 1928–1931] Publikaciya A. L. Rajxczauma // Istoricheskij arxiv [Historical Archive]. 1995. No. 4. 136–146 pp. (in Rus.).
2. Bulatov I. A. Rol' «Dnya russkoj kul'tury» v formirovaniyu identichnosti russkoj emigracii «pervoj volny» [Russian Russian Culture Day's role in the formation of the identity of the Russian emigration of the «first Wave»] // Chelovek i kul'tura [Man and Culture]. 2023. No. 2. 91–101 pp. (in Rus.).
3. Gavrilova E. A. Pushkinskie mesta pskovskoj zemli v 1837–1945 gg.: ot dvoryanskoj usad'by k gosudarstven-

- nomu zapovedniku.dis. ... kan.ist.nauk* [Pushkin places of the Pskov land in 1837–1945: from a noble estate to a state reserve.diss. ... can.of history]. St. Petersburg. 2015. 225 p. (in Rus.).
4. Gejchenko S.S. *U Lukomor'ya: Rasskazy xranitelya Pushkinskogo zapovednika* [Near the Lukomorye: Stories of the keeper of the Pushkin Reserve]. Leningrad. Lenizdat, 1986. 494 p. (in Rus.).
 5. Golubeva L. G. Yablonovskij A. A. [Yablonovsky A. A.] // *Literaturnaya enciklopediya Russkogo Zarubezh'ya 1918–1940. T.1. Pisateli Russkogo Zarubezh'ya* [Russian Russian Abroad Literary Encyclopedia 1918–1940. Vol.1. Writers of the Russian Abroad]. Moscow. ROSSPEN, 1997. 469–471 pp. (in Rus.).
 6. Zhirkova M.A. A. A. Yablonovskij v sud'be i zhizni Sasha Chernogo [A. A. Yablonovsky in the fate and life of Sasha Cherny] // *Art logos. Nauchnyj zhurnal* [Art logos. Scientific journal]. No. 1 (1). 2017. 84–93 pp. (in Rus.).
 7. Maklakov V. Russkaya kul'tura i A. S. Pushkin (Rech', proiznesennaya v den' prazdnovaniya «Dnya Russkoj Kul'tury» v Parizhe 6 iyunya 1926 g.) [Russian Russian Culture and A. S. Pushkin (Speech delivered on the day of the celebration of the «Day of Russian Culture» in Paris on June 6, 1926)] // *Sovremennye zapiski* [Modern notes]. Is. XXIX. Parizh, 1926. 228–239 pp. (in Rus.).
 8. Novye materialy dlya biografii Pushkina (iz Turgenevskogo arxiva) [New materials for Pushkin's biography (from the Turgenev Archive)] / publ. A. Fomina // *Pushkin i ego sovremenniki. Materialy i issledovaniya* [Pushkin and his contemporaries. Materials and research]. Is. VI. St. Petersburg. Tip. Imper. Akademii Nauk, 1908. 46–97 pp. (in Rus.).
 9. Ostrogorskij V. Pushkinskij ugolok zemli [Pushkin's corner of the earth] // *Mir Bozhij* [God's Peace]. 1898. No. 9. 201–231 pp. (in Rus.).
 10. Perel'muter V. «Nam cely'j mir chuzhbina...» [«The whole world is foreign to us ...】 // *Pushkin v e'migracii. 1937* [Pushkin in exile. 1937] / sost., komment., vstupit. ocherk Vadima Perel'mutera. Moscow. Progress-Tradiciya, 1999. 7–42 pp. (in Rus.).
 11. Raev M. *Rossiya za rubezhom: Iстория культуры русской эмиграции. 1919–1939* [Russia Abroad: The History of the Culture of Russian Emigration. 1919–1939]. Moscow. Progress-Akademija, 1994. 292 p. (in Rus.).
 12. *Russkaya zemlya: Al'manax dlya yunostestva (Ko Dnyu russkoj kul'tury)* [Russian Russian Land: An Almanac for young people (For the Day of Russian Culture)] / red. A. M. Chernyj i V. V. Zen'kovskij. Paris. Izd. Religiozno-pedagogicheskogo kabinetra i «YMCA-Press», 1928. 102 p. (in Rus.).
 13. Fok E. I. *Rasskazy o Pushkine, zapisанные V. P. Ostrogorskim* [Stories about Pushkin, recorded by V. P. Ostrogorsky] // *A. S. Pushkin v vospominaniyakh sovremenников* [A. S. Pushkin in the memoirs of contemporaries]. In 2 volumes. Vol. 1. Moscow. Xudozh.liter., 1985. 467–468 pp. (in Rus.).
 14. Yablonovskij A. A. *Gimnazicheskie gody* [High school years]. Berlin. Grani, 1922. 341 p. (in Rus.).
 15. Yablonovskij A. A. *Deti ulicy* [Children of the street]. Paris. Vozrozhdenie, 1928. 232 p. (in Rus.).
 16. Yablonovskij A. Na rodine Pushkina [In Pushkin's homeland] // *Russkaya zemlya: Al'manax dlya yunostestva (Ko Dnyu russkoj kul'tury)* [Russian Russian Land: An Almanac for young people (For the Day of Russian Culture)] / red. A. M. Chernyj i V. V. Zen'kovskij. Paris. Izd. Religiozno-pedagogicheskogo kabinetra i «YMCA-Press», 1928. 45–54 pp. (in Rus.).
 17. Yablonovskij A. A. *Gosti anglijskogo korolya* [Guests of the English King] / publ. M. Sidorovo // *Rossijskij Arxiv: Iстория Отечества в свидетельствах и документах XVIII–XX vv.* [Russian Archive: The History of the Fatherland in certificates and documents of the 18th–20th centuries] Al'manax. Moscow. Studiya TRITE; Ros. Arxiv, 2004. Vol. XIII. 471–530 pp. (in Rus.).
 18. Yablonovskij A. A. *Ocherki i rasskazy* [Essays and short stories]. Xar'kov: V. I. Rapp i V. I. Potapov, 1902. 428 p. (in Rus.).
 19. Yablonovskij A. A. *Poezdka v Mixajlovskoe* [A trip to Mikhailovskoye] // *Syn Otechestva* [Son of the Fatherland]. 1899. No. 38–40. 9–11 fevralya. (in Rus.).
 20. Yablonovskij A. A. *Poezdka v Mixajlovskoe* [A trip to Mikhailovskoye] / publ. i primech. V. A. Potresova // *Nashe nasledie* [Our legacy]. 2011. No. 99. 71–77 pp. (in Rus.).
 21. Yablonovskij A. A. *Priklyucheniya Mishi Shishmareva* [The Adventures of Misha Shishmarev] // *Zelenaya palochka* [Green Stick]. 1921. No. 1(7). 10–13 pp.; No. 2 (8). 7–13 pp. (in Rus.).
 22. Yablonovskij A. A. *Rasskazy* [Stories]. 2-e izd. St. Petersburg. Znanie, 1903. 368 p. (in Rus.).
 23. Yablonovskij A. A. *Rodnye kartinki: T. 1–3* [Native images: Vol. 1–3]. Moscow. tip.t-va I. D. Sytina, 1912–1913. (in Rus.).
 24. Yablonovskij A. A. *Udruzhil; Staryj pan; Osedlost': Rasskazy* [Befriended; Old Pan; Settlement: Stories]. St. Petersburg. M. D. Orexov, 1900. 32 p. (in Rus.).
 25. Yablonovskij A. A. *Faraon i dr:rasskazy* [Pharaoh and other stories]. Buxarest. Izd-vo gaz. «Nasha rech», 1924. 96 p. (in Rus.).
 26. Yablonovskij A. A. *Fil'ka: Rasskaz* [Filka: A story] / Xudozh. Ivan Mozalevskij. Berlin: Grani, 1922. 19 p. (in Rus.).

УДК 82-1-9

DOI 10.46418/2079-8202_2025_1_14

М. Ю. Данилевская

Русская христианская гуманитарная академия им. Ф. М. Достоевского
191023 РФ, Санкт-Петербург, наб. р. Фонтанки, 15, лит. А

СТИХОТВОРЕНИЕ Н. А. НЕКРАСОВА «(ОТРЫВОК)» («НОЧЬ. УСПЕЛИ МЫ ВСЕМ НАСЛАДИТЬСЯ...»): К ПРОБЛЕМЕ ПОНИМАНИЯ И ИНТЕРПРЕТАЦИИ

© М. Ю. Данилевская, 2025

В статье на сопоставлении двух аналитических подходов к интерпретации одного стихотворения Н. А. Некрасова, приводящих к совершенно разным выводам, обосновывается продуктивность герменевтического метода, во главе угла которого ставится проблема понимания авторской интенции. Автор впервые предложил скрупулезный анализ некрасовского текста, привлекая для истолкования «круги понимания» (Г.-Г. Гадамер). Герменевтический анализ и гипотетическая реконструкция эпизода примирения Некрасова с А. Я. Панаевой дают основания уточнить датировку стихотворения и углубить понимание истории их отношений.

Ключевые слова: метод, герменевтика, анализ, понимание, интерпретация, лирический герой, биография, датировка, Н. А. Некрасов, А. Я. Панаева.

Стихотворение Н. А. Некрасова «(Отрывок)» («Ночь. Успели мы всем насладиться...») [11, с. 50] не относится к числу широко известных и цитируемых. Оно датировано 1858 г. на основании пометы в посмертном издании 1879 г. Датировка представляется приблизительной. В комментарии Н. Н. Скатова в Полном собрании сочинений (1981) стихотворение истолковано как связанное «с мучительными сомнениями и думами о народной судьбе» [11, с. 355]. Несмотря на его односторонность и односложность, комментарий адекватно отражает авторскую мысль большей части стихотворения, отделенной от первого катафрагма пробелом. Позднее определилось более подробное прочтение этого произведения, представленное на сегодняшний день двумя концепциями, в которых обнаруживается едва ли не диаметрально противоположный взгляд на ранее обойденную пристальным вниманием исследователей мысль поэта о сплаве интимного и гражданского: одна — в нескольких публикациях автора настоящей статьи [15]; [5]; [6]; [7], другая — в эссе С. А. Лурье [9] и в статье цитирующих его высказывания П. Ф. Успенского и А. С. Федотова [16]. Столь различные трактовки подводят к вопросу о методологических принципах понимания и интерпретации поэтического текста: внутренней взаимосвязи авторских интенций, диапазоне их значений для читателя / истолкователя, исходной точки последнего в его приступе к тексту.

В данном исследовании ставится комплекс задач. Первой задачей видится предлагаемый здесь проделанный автором статьи анализ и интерпретация некрасовского текста. В узле с ней решается вопрос о месте стихотворения в биографическом и творческом контексте и уточнение его датировки. Второй задачей видится «анализ анализа»: в центре нашего внимания оказываются те принципы, посредством которых интерпретируется текст и на основании которых формируются выводы исследователя. Для ее решения

проводится сопоставительный анализ исследовательских наблюдений и утверждений.

Автор использует герменевтический метод. Здесь необходима оговорка. Под герменевтикой понимается подход к пониманию и интерпретации текста, и в широком смысле на называние себя герменевтикой могло бы претендовать практически любое истолкование: «множественность интерпретаций и даже конфликт интерпретаций являются не недостатком или пороком, а достоинством понимания, образующего суть интерпретации; здесь можно говорить о текстуальной полисемии точно так же, как говорят о лексической полисемии» [13]; «...любое видение проблем ограниченно и <...> другой имеет о них иное представление» (цит. по [14, с. 35]).

Центральным понятием в герменевтике является *понимание* (*Verstehen*), которое выступает не только как метод, но как опыт постижения истины и самой жизни: ««Понимание», описанное Хайдеггером как подвижная основа человеческого бытия, — это не «акт» субъективности, а сам способ бытия» [2, с. 22].

От крайностей релятивизма и солипсизма интерпретатора убережет один из основных принципов герменевтики: исследователь должен быть конгениален автору. При определенной условности этой формулы (исследователь едва ли может заявлять свое равенство с Данте, Пушкиным, Достоевским) очевиден критерий: вектор исследовательского тщания должен не просто учитывать, но быть максимально направлен на *интенции автора*: «Герменевтика должна исходить из следующего: тот, кто хочет понять, связывает себя с предметом, о котором гласит предание, и либо находится в контакте с традицией, изнутри которой обращается к нам предание, либо стремится обрести такой контакт» [2, с. 79].

Следуя названному, а также другому известному принципу: «Целое надлежит понимать на основании отдельного, а отдельное — на основании целого» [2,

с. 72], — автор данного исследования избирает «кругами понимания» текст стихотворения Некрасова, корпус его лирики, это-документы и событийный ряд биографии поэта.

Анализируемые интерпретации отчетливо различаются в принципиально важном пункте: исследовательской оценке этических качеств поэта и его лирического героя. Речь идет как об исповедуемых им ценностях, так и о его искренности, которая в исходном для исследователя пункте *a priori* или принимается на веру (лирический герой = поэт действительно так думает и чувствует) (тому пример — некрасоведческие работы Н. Н. Скатова), или, тоже *a priori*, поэту и его герою заведомо отказано в доверии к искренности его интенций, они рассматриваются как целенаправленное притворство: «Конечно, все это увертки, обходной педагогический маневр: условная ночь, условное «мы», условное счастье. Это прием: обезоружив читателя, обрушить на него, как личную вину, главный факт русского мироздания: в этой стране народ несчастен. Наши наслаждения куплены ценой его страданий. За такое счастье не благодарят» [9, с. 236].

Речь, однако не о том, верит ли некий исследователь в искренность высказываний некого автора. Не испытывая доверия к личности автора, изучать и истолковывать текст, который исследователь считал бы неискренним и, например, конъюнктурным, представляется задачей вполне профессиональной. Можно и должно *понять* автора (его подлинные мысли и чувства, его цели в отношении этого текста) и затем *интерпретировать и объяснить*. Как отзываются современные исследователи о позиции одного из крупнейших герменевтов XX в., «Сравнивая повествовательное понимание, своеобразное художнику, и объяснение, характерное для ученого, Рикёр утверждает, что понимание без объяснения слепо, а объяснение без понимания пусто <...> Для Рикёра понимание и объяснение являются моментами сложного процесса, который носит название интерпретации» [8, с. 54].

Высказанное в качестве исходной точки доверие или недоверие исследователя к интенции автора указывает на вектор его усилий: в одном случае — максимально *понять посып автора* (и затем *объяснить*), в другом случае — *объяснить свое восприятие и понимание* объясняемого текста.

Субъективное читательское восприятие может совпадать (полностью или частично) либо не совпадать с интенцией автора поэтического произведения и его лирического героя. Читатель, кому чужда мысль поэта, может закрыть книжку и убрать ее на полку. Интерпретатор передает эту книжку другому читателю так, чтобы она была для него раскрыта.

Статья П. Ф. Успенского и А. С. Федотова «Гражданское как интимное: дискурсивный контрапункт в стихотворении Н. А. Некрасова «Ночь. Успели мы всем насладиться...»» своим названием обещает анализ и интерпретацию поэтического текста. Авторы высказывают соображение о том, что стихотворение относится к текстам, которые могут казаться «не просто странными, но и этически чуждыми, возмутитель-

ными или даже неприемлемыми» [16, с. 38], поскольку «осуществленное» «наслаждение» «физической близости», «с религиозной точки зрения — низкое, грязное удовольствие», с молитвой Богу «делает такое соседство почти кощунственным» [16, с. 40]. (В этих утверждениях выражена этическая оценка, т. е. объяснение собственного восприятия текста с ценностной точки зрения).

Авторы утверждают, что текст Некрасова «говорит о моменте времени после интимного наслаждения и фиксирует психологическое опустошение, которое естественно наступает вслед за эмоционально-физиологическим подъемом» [16, с. 40], и «переходит к другому дискурсивному полюсу — к гражданской части стихотворения» «совершенно не мотивирован содержательно и подчеркнуто произволен» [16, с. 41]; «Сексуальный акт, как свидетельствует некрасовская молитва, уже отправлен ощущением вины перед тем, за чей счет он осуществляется» [16, с. 51]. Авторы фиксируют смену психологических состояний героя, которая им представляется «совершенно не мотивированной», т. е., акт *понимания* лирического героя / поэта не состоялся. (В трактовке двух исследователей, идущих за С. А. Лурье, он не состоялся по вине поэта, у которого «речь лукавая» и который «зарапортовался» [9, с. 238]). Авторы усматривают угасание интереса к поэтической мысли Некрасова последующей культурной традицией «в силу того, что большинство синхронных дискурсов, на которые опирался поэт, перестали быть актуальными» [16, с. 50]. Речь идет о риторике любовной лирики применительно к гражданской тематике; о социокультурных моделях «любовных треугольников», личной и гражданской несостоительности так называемых «лишних людей» («Русский человек на rendez-vous»). Наконец, для пояснения своего понимания П. Ф. Успенским и А. С. Федотовым привлечена работа Жака Рансьера (род. 1840), французского философа и политического теоретика: «В свете теории Рансьера стихотворение Некрасова, очевидно, является политическим по своей природе, и, заставляя нас пережить в воображении фрустирующий опыт, оно по-прежнему побуждает нас реконфигурировать окружающую нас реальность, причем пользуется безотказным приемом — апеллирует к нашим природным проявлениям, до конца не поддающимся оккультуриению и вместе с тем нуждающимся в культурной регуляции» [16, с. 49].

В цитируемой работе Рансьера «Эманципированный зритель» утверждается, в частности: «Логика эманципации предполагает, что помимо невежественного учителя и эманципированного ученика всегда есть нечто третье — книга или фрагмент текста, не имеющие отношения ни к тому, ни к другому. Это нечто третье, к чему ученик и учитель могут обращаться, чтобы совместно удостоверить то, что увидел первый, что он об этом говорит и что думает. Можно применить эту логику и к представлению. Оно не является средством передачи знания или вдохновения от художника к зрителю. Оно есть третья вещь, которой никто из них не владеет и на смысл которой никто не притязает. Эта

вещь остается между ними, исключая любое сведение к тождеству, любое отождествление причины и следствия» [12, с. 10].

Высказанное отвергает *понимание* как принцип. Если в герменевтике автор и истолкователь вступают в диалог и определенная психологическая подготовка интерпретатора есть профессиональная необходимость (Шлейермакер, Дильтея) для понимания текста, то, по мысли Рансьера, «эмансипированный» зритель (читатель) разъединен с автором, и с произведением. Процитируем дальнейшее рассуждение Рансьера об отношении к художественному тексту: «...идея гибридизации художественных средств, свойственная постмодернистской реальности: бесконечный обмен ролями и идентичностями, реальным и виртуальным, органическим, с одной стороны, и механическими или компьютерными протезами, с другой. По своим последствиям вторая идея ничем не отличается от первой. Она нередко ведет к другой форме отупления, в которой стирание границ и смешение ролей используются для усиления эффекта от представления без какого-либо вопрошания о его основаниях» [12, с. 14].

Эти высказывания Рансьера авторами анализируемой статьи не цитируются, однако они ими, очевидно, усвоены. В их истолковании стихотворение, написанное в середине XIX в., рассыпается на несоединимые и неорганичные этические и стилистические компоненты. Авторы пытаются объяснить, что поэт помыслил свое стихотворение как эксперимент, как современный ему читатель воспринял это «политическое стихотворение», в русле каких теоретических построений современный исследователь может объяснить свое понимание текста и культурного явления. Однако ключевое слово здесь — «свое», а не «текста», и *понимание текста* при таком подходе рискует оказаться редуцированным или произвольно дополненным тем, что автор в своей исторической эпохе, своем культурном контексте, своей психофизической данности и своем волении не транслировал в собственном тексте.

Если подойти к высказанному с позиции «здравого смысла» (*«Le bon sens»*; *«égalité»* (здравый смысл) есть, по сути, *«raison»* (разум), Р. Декарт), то в предложенном прочтении П. Ф. Успенского и А. С. Федотова, кратко процитированном выше, ряд утверждений носит характер субъективного восприятия, идущего от поиска соответствий текста готовой концепции, и содержит известные упрощения и натяжки. Например, читателю некий текст может казаться странным или этически чуждым, но это вопрос вкусовой совместимости автора и читателя. Странным и / или чуждым кому-то, даже не чужому чтения, может казаться и Некрасов, и Николай Успенский, и Бодлер, и Гюисман, и Демьян Бедный, и Л. Чарская, и В. Набоков, и Эдуард Лимонов, — список можно продолжить. Каждый из нас верит или не верит в искренность поэтическо-политических деклараций В. Маяковского или А. Галича, и т. д. Акт сексуальной близости осуществляется все-таки за счет непосредственно участвующих в нем, а не за счет бедных крестьян, трудящихся ли далеко от Петербурга или символически стоящих у постели.

«Успели мы всем насладиться» даже контекстуально не синонимично «успели мы всем отравиться». «Подчеркнутая произвольность» и внешняя «совершенная немотивированность» перехода от одного дискурсивного полюса к другому так или иначе есть внутренняя мотивировка автора, которая может быть не понята читателем, либо понята, например, посредством имманентного анализа текста и привлечения других контекстуальных рядов, хотя достигнутое понимание может умалить презентативность произведения в том ракурсе рассуждений, который интересует исследователя.

Предлагаемое ниже рассмотрение этого произведения в ближайшем контексте поэтических произведений и эпистолярных высказываний самого Некрасова (круги понимания) дает основания уточнить несомненные его акценты, которые, помимо прикладного вопроса о времени создания текста, аргументируют внутреннюю мотивировку такого развертывания мысли, укажут его отношения к развитию любовной мысли Некрасова и к «Панаевскому циклу». Основное усилие исследователя направлено на *понимание* художественного текста как исполнения воли его автора, могущее послужить объяснением такого, а не иного развития художественных смыслов.

Первые четыре строки стихотворения посвященыполноте наслаждения. Ближайшая мысль о природе этого наслаждения диктует трактовку его как переживания эротического и сексуального характера. Однако местоимение «мы», вбирая не названные и очевидно не нужные поэту в этом стихотворении разделльные «я» и «ты» и обобщение «всем» («насладиться»), настраивает на мысль о не только утоленной страсти, что важно — взаимной, но и о взаимном душевном понимании и согласии, о разделенности ценностей выше базовых физических. Вопрос-ответ в стихотворении исходит от их «мы», либо поэт обращается к той, с которой сейчас он чувствует себя одним целым.

Вопрос об этих «мы», лирическом герое и его неназванной подруге, ближайшим образом подразумевает ответ о предельном автобиографизме лирического героя. Его образ обогащается активно задействованным мотивом труда и творчества. Строки «Погружаться в искусства, в науки, // Предаваться мечтам и страстям» рисуют его образ жизни, не буквально индивидуализированный (Некрасов не погружался в науки), но достаточно точный: Некрасов предавался искусству (литературному творчеству), мечтам (поэзия неотъемлемо связана с воображением и мечтой) и страстям (помимо любовной страсти, еще охоте и игре, несомненно — страсти к литературе). Так что лирический герой — не «праздный» человек [16, с. 41], который вместе с подругой в «опустошенности любовников» [16, с. 40] испытывает «затруднения со сном и собственными желаниями» [16, с. 39]. Он — крупнейший литератор своего времени, знающий и тяжесть, и ценность труда (любовь к труду — устойчивый мотив в некрасовской лирике). Поэтому наше предзнание не дает свести первый катрен к изображению лишь гормональной реакции, согласно знаменитому из-

речению врача Галена: «*Triste est omne animale post coitum, praeter mulierem gallumque*» («Каждое животное печально после контакта, кроме женщины и петуха»).

Обратившись к биографическому контексту и со-поставляя это стихотворение с лирикой Некрасова 1855–1856 гг., насыщенной мотивами смерти и обреченности, мы легко реконструируем ситуацию, в которой находится лирический герой, произнесший первую строку. Общеизвестно, что Некрасов тяжело и долго болел, готовился к смерти, пережил скандал по поводу «огаревского наследства», смерть сына и разрыв с Панаевой, причем примирение состоялось нескоро. В момент описываемого поэтического переживания любви и жизненного пути ситуация уже была иной. Умиравший поправился, ославленный отчасти оправдался, утративший возлюбленную вновь обрел ее, переживший невозвратимую потерю немного утешился. «*Опустошенный*» на самом деле снова наполнен: с ним дорого доставшаяся ему полнота жизни, и воля к жизни, и творчество, и подруга, которая — как он сейчас, по-видимому, уверен — едина с ним мыслями и чувствами.

Следующие же строки — обобщенный портрет многих и многих тех, для кого «ночь» — вся жизнь, но в ней, как правило, нет ни покоя, ни утешенности, ни даже «понятья о праве, о Боге», о любви, науках, искусстве. Логические рассуждения: «а действительно ли мужчина в такие минуты способен об этом думать?» и «не написано ли это из конъюнктурных соображений?» — указывают на известную условность появления в такую минуту такой мысли. Но это условность поэтической формы, а не внутреннего строя лирического героя. Любой читающий может соотнести описываемое с собственными мыслями и чувствами, например, по поводу исторической памяти.

Если понимать вербализованное чувство героя в его оттенках буквально, если интерпретировать произведение Некрасова как политический эксперимент, а монолог героя как политическое выступление, да еще представленное на театре, то в рамках реалистических представлений визуализируется картина, как ночью мужчина, лежащий в постели с женщиной или вдруг вставший для этого с постели, произносит монолог: «Пожелаем тому доброй ночи...». Всё это будет выглядеть в глазах читателя (воображаемого зрителя) с живым воображением странно, тем более что, выражаясь словами П. Ф. Успенского и А. С. Федотова, «*осуществленная любовь <...>* не приводит к настоящей энергичной и полезной общественной деятельности» вставших или не вставших в ночи с постели любовников, «стихотворение не предлагает какой-либо однозначной политической инструкции» (и в самом деле, инструкции — не предлагает), а «*сочувствующий читатель должен <...> теперь жить с ощущением, что даже в момент самой интимной близости рядом*

с партнером присутствует некто третий — несчастный угнетенный человек, который предстает не просто воображаемым свидетелемекса, а тем, благодаря комуекс как таковой состоялся» [16, с. 48], и теперь этому «третьему» вместо «осознания им причин своего угнетенного состояния» «нельзя было пожелать ничего лучшего доброй ночи» [16, с. 42].

Итолкование лирического стихотворения как опыта «новой эмоциональной экономики» [16, с. 48] и «постоянной конкуренции номинаций» [16, с. 49], то есть попытки добиться выгоды за счет языковой игры, есть презентация чего-то рассыпающегося, нелепого, бессмысленного, внутренне несостоятельного, нервирующего эмпатичного читателя скверными личными перспективами и обидного для человека с низким материальным уровнем.

Между тем, следует идти вглубь текста как a priori значимой для автора целостности, не фиксируясь именно на сексуальной составляющей «наслаждения» (отметим: никаких специфических подробностей Некрасов не считал нужным привести), на пользу и выгоде «эмоциональной экономики» (т. е. понимании эмоций как товара или услуги). Привнесенное интерпретаторами понятие «новой эмоциональной экономики» (производства и потребления, обмена и распределения любви по потребностям потребителя и производителя) действительно ставит под сомнение возможность мысли счастливого и утешенного человека о чужом горе. Однако ход мысли «всем» счастливого, но обеспокоенного чужим несчастьем героя — и даже символическое «присутствие рядом третьего» — могут быть поняты и узнаны относительно начитанным человеком, не находящимся в «большинстве синхронных дискурсов, на которые опирался поэт» и которые позже «перестали быть актуальными» [16, с. 50], по другому тексту, в отличие от «(Отрывка)», несомненно хрестоматийному, — рассказу А. П. Чехова «Крыловник» (1898), фрагмент из которого о «человеке с молоточком» почти обрел статус афоризма,¹ притом мотивно-тематическая близость к «гражданскому» пасажу некрасовского стихотворения буквально бросается в глаза (грусть при мысли о счастье, ночь, молчаливые страдания несчастных):

«К моим мыслям о человеческом счастье всегда почему-то примешивалось что-то грустное, теперь же, при виде счастливого человека, мною овладело тяжелое чувство, близкое к отчаянию. Особенно тяжело было ночью. <...> мы не видим и не слышим тех, которые страдают, и то, что страшно в жизни, происходит где-то за кулисами. <...> очевидно, счастливый чувствует себя хорошо только потому, что несчастные несут свое бремя молча <...> Надо, чтобы за дверью каждого довольного, счастливого человека стоял кто-нибудь с молоточком и постоянно напоминал бы стуком, что есть несчастные, что как бы он ни был счастлив, жизнь рано или поздно покажет ему свои когти, стрясется

¹ А также по более «молодому» афоризму, статус которого почти обрела заключительная фраза героя художественного фильма «Рассказы» (2012) М. Сегала, новелла «Возгорится пламя». Незнание и непонимание юной и необразованной девушки, «на чьих костях» она занимается любовью с героем, побуждает его уйти от нее со словами: «О чём с тобой тр<...>ться».

беда — болезнь, бедность, потери, и его никто не увидит и не услышит, как теперь он не видит и не слышит других» [17, с. 62].

Наслаждение героя и мысль о любви и личном благе — включая «ночное», физическое ее воплощение, которое само по себе далеко еще не «все», чем «успели насладиться» он и его подруга, — оказывается спаянной с мыслью о благе ближнего и о массе близких во Христе, лишенных блага, которым хочется этого блага пожелать. Пожелание им «доброй ночи» можно понимать без иронии и ерничества, как в оценках А. М. Горького и Г. В. Плеханова, на которые ссылаются П. Ф. Успенский и А. С. Федотов [16, с. 42], а подразумевая пожелания в текущиеочные часы как минимум чего-то жизненно необходимого, чего эти многочисленные бедствующие люди, возможно, лишены: крыши над головой, тепла, сытости, здоровья, душевного покоя, близкого человека рядом, отсутствия горя, покоя на душе, возможности отдохнуть и хотя бы поверить, что кто-то им благодарен и желает добра, кто-то молится за них. Фоновая память об облегчении собственной участии, о недавнем личном горе и понятом горе громадного количества людей могло породить в человеке, который «жил нервами» [1, с. 360], либо, по крайней мере, в его лирическом герое, это молитвенное желание.

Это может быть не так у другого человека, читающего некрасовское стихотворение: тот может не испытывать подобных чувств, либо он уверен, например, что их может испытывать только некая категория людей, к которой он относит себя, но не относит данного поэта. Попытка объяснить смыслы произведения должна опираться на попытку понять его автора, соединить это понимание чужой мысли с мыслью собственной.

Стихотворение отражает образ мыслей Некрасова в связи с пережитыми трагедиями, как интимно-личными личными (болезнь, смерть сына, необратимый перелом в отношениях с Панаевой), так и общей трагедией Крымской войны. Как показывает сопоставительный анализ его любовной лирики, поэмы «Тишина» и переписки с Л. Н. Толстым [4], личное страдание пришло в нем в резонанс с состраданием к массово погибшим, личное родительское горе и понимание горя А. Я. Панаевой — в обостренное понимание чувства осиротевших матерей и отцов («Внимая ужасам войны...»). На общем трагическом фоне состоялся выход за рамки личного горя и обреченности, и он пришел к понятой им как спасительной мысли о «благе ближнего». «Мысль, что заболит другое сердце», «человек, о котором я думаю, что он меня любит», определяют в это время его жизненную позицию: «для такой души я не в состоянии пожалеть своей, и одна мысль о возможности этого подвига наполняет меня таким *наслаждением*, какого ничто в жизни уже мне не может дать» [10, с. 66] (курсив мой. — М. Д.). Поэтому под причиной «наслаждения» правомерно понимать и примирение с близким человеком, и желание заботы о нем, а не только сладострастие.

Письмо к Толстому написано в апреле 1857 г., а в конце августа Панаевы и Некрасов поселяются

в смежных квартирах. Летом 1860 г. отношения, которые Некрасов мыслил как возобновленные на этих основаниях, снова дали трещину, еще более глубокую: поэт, «возмечтавший» «о сердечном обновлении», связал новые отношения (правда, продлившиеся совсем недолго) и уведомил о них Панаеву. Стихотворение «Ночь. Успели мы всем насладиться...», заявляющее об общности, еще не нарушенной конфликтами, могло быть написано предположительно и в 1858, и, как представляется, скорее осенью 1857 г., когда жизнь в доме А. А. Краевского уже казалась стабильной и еще волновала новизной примирения и отказа от эгоизма в пользу мысли о благе ближнего. Сведений об эмоциональном фоне отношений в 1859 г. нет. Таким образом, датировка создания стихотворения предположительно корректируется в сторону незначительного расширения ее левой границы: осень 1857–1858 гг.

Изображаемая близость и желание молиться совсем не свойственны «сюжету» «Панаевского цикла» (ссоры, угроза расставания любящих, невозможность примириться с разлукой), поэтому, несмотря на привязку к реальным событиям и времени, предшествовавшему окончательному разрыву поэта и его гражданской жены, оно закономерно не входит в цикл.

Но разговор о нем существенен для осмыслиния некрасовской лирики. С одной стороны, оно может быть отнесено к зыбкой жанровой разновидности, называемой «ноктюрн», которое называет характер пьес, музыкальных или литературных: мечтательный, близкий к религиозному; глубоко личный, лирический, романтический, с пониманием любви как религии. И такое отнесение увязывается с мыслью о молитве, о глубоко личном чувстве, о его «ночном» выражении — и с мыслью о ночном человеческом беспокойстве, объяснимом его нервной организацией и тем более национальной трагедией.

С другой стороны, это стихотворение, как ни парадоксально, можно считать своего рода ключом к отличительной черте Некрасова-поэта, которую обычно называют, используя клише «гражданственность». Любое клише лишено спонтанного чувства, какое присуще лирическому стихотворению. Клише есть нечто *готовое*, оно воспроизведено по оригиналу и воспроизводит неотличимые копии. Но «ночное стихотворение» по мере прочтения, учитывающего «круг понимания» биографического «багажа» автора, являет переход мысли лирического героя от утоления частным счастьем и гармонией к потребности в молитве о тех, с кем он связан временем и языком.

Так следует из попытки *понимания* и истолкования, и так *не* следует из *объяснения*, сделанного П. Ф. Успенским и А. С. Федотовым.

Самое существенное различие в двух представленных выше методах — наличие / отсутствие эмпатии по отношению к лирическому герою, понимая переживаемое им не как нечто внешнее и рационально понятное (совершенный сексуальный акт + помысленная / произнесенная молитва о бедных), но как момент его наполненной личной истории. В классическом труде по герменевтике Г.-Г. Гадамера «Истина и метод»

многоократно утверждается необходимость понимания другого, умение поставить себя на место другого [3, с. 75, 346, 358 и т. д.]. Как ни условно это допущение, именно оно запускает тот «круг понимания» и помогает «обрести горизонт», который, обрисовав цепочку эпохальных, лично-биографических, эмоциональных и творческих событий в жизни поэта, наполняет интервал между катренами не проговоренным вслух, но объяснимым в его судьбе импульсом испытать в минуту личного счастья и благополучия сочувствие к несчастным и страждущим. Мысль о спонтанном сочувствии к чужому горю и неблагополучию, когда ты счастлив, могла укорениться в читателе, лично несчастном или счастливом, как могла она спонтанно возникнуть у чеховского героя. Эмпатия вневременна, хотя порой она вступает в сложные отношения с «синхронными дискурсами». Интерпретатор, как отдельная и свободная личность, в своей частной жизни не обязан разделять мысли, чувства и ценности истолковываемого автора, но истолкование им чужого текста при выключенном эмпатии оставляет интенции автора не считанными, а собственные соображения — произвольно прочитанными в чужой текст и не *объясняющими*, а затемняющими, искажающими, редуцирующими его значение.

Предложенная интерпретация, основанная на действовании герменевтических «кругов понимания», учитывающих биографический и ближайший творческий контекст художественного произведения, дает проследить развитие поэтической мысли и уточняет хронологическое место произведения в личной и творческой биографии поэта. Соображения о методе иллюстрируют степень продуктивности / контрпродуктивности различных подходов к историко-филологическому анализу и проблеме интерпретации произведения искусства.

Список литературы:

1. Волконский М. С. Предисловие к «Запискам княгини Марии Николаевны Волконской» // Н. А. Некрасов в воспоминаниях современников. М., 1971. С. 359–360.

2. Гадамер Г.-Г. Актуальность прекрасного. М.: Искусство, 1991. (Сер. «История эстетики в памятниках и документах»). 367 с.
3. Гадамер Г.-Г. Истина и метод: Основы философской герменевтики. М.: Прогресс, 1988. 704 с.
4. Данилевская М. Ю. «Панаевский цикл» и поэма «Тишина» Н. А. Некрасова // Осколки голограммы: Статьи разных лет. СПб.: Скифия, 2022. С. 121–134.
5. Данилевская М. Ю. Образы и мотивы Данте в лирике Н. А. Некрасова // Печать и слово Санкт-Петербурга: сб. научных статей. СПб., 2017.
6. Данилевская М. Ю. Стихотворение Некрасова «Над чем мы смеемся...»: первоначальная и каноническая редакции // Новые исторические перспективы: от Балтики до Тихого океана. 2020. № 4 (21). С. 61–68.
7. Данилевская М. Ю. «Я ни в чем середины не знал...»: вступ. ст. // Некрасов Н. А. Стихотворения / сост., вступ. ст., комментарии М. Ю. Данилевской. М.: «Омега-Л», 2021. С. 5–42.
8. Кашин В. В., Мельник О. А. Конфликт интерпретаций Поля Рикёра // Вестник Оренбургского государственного университета. 2006. № 7. Июль. С. 49–55.
9. Лурье С. А. Такой способ понимать. М.: Изд-во Класс. 2007. С. 235–245.
10. Некрасов Н. А. Полн. собр. соч. и писем: В 15 т. Т. 14. Кн. 2. СПб.: Наука, 1999. 353 с.
11. Некрасов Н. А. Полн. собр. соч. и писем: В 15 т. Т. 2. Л.: Наука, 1981. 447 с.
12. Рансвер Ж. Эмансионированный зритель. Н. Новгород: Красная ласточка, 2018. 128 с.
13. Рикёр П. Герменевтика и метод социальных наук. URL: <https://litmir.club/br/?b=124180&p=2> (дата обращения: 15.09.2024).
14. Рикёр П. Конфликт интерпретаций: Очерки о герменевтике. М.: Академический проект, 2008.
15. Софийская М. [Данилевская М. Ю.] «Я ни в чем середины не знал...»: Предисловие // Некрасов Н. А. Я лиру посвятил народу своему. СПб.: Лениздат, 2013. С. 5–19.
16. Успенский П. Ф., Федотов А. С. Гражданское как интимное: дискурсивный контрапункт в стихотворении Н. А. Некрасова «Ночь. Успели мы всем насладиться...» // Русская литература. 2021. № 4. С. 38–51.
17. Чехов А. П. Крыжовник // Полн. собр. соч.: В 30 т. Т. 10. М.: Наука, 1977. С. 55–65.

M. Yu. Danilevskaya

Russian Christian Humanitarian Academy named after F. M. Dostoevsky
191023 Russia, St. Petersburg, Fontanka River embankment, 15, lit. A.

THE POEM BY N. A. NEKRASOV «(FRAGMENT)» («NIGHT. WE MANAGED TO ENJOY EVERYTHING...»): TO THE PROBLEM OF UNDERSTANDING AND INTERPRETATION

In the article, comparing two analytical approaches to the interpretation of one poem by N. A. Nekrasov, leading to completely different conclusions, the productivity of the hermeneutic method is justified, at the forefront of which is the problem of understanding the author's intention. The author first proposed a scrupulous analysis of the Nekrasov text, attracting «circles of understanding» for interpretation (G.-G. Gadamer). Hermeneutic analysis and hypothetical reconstruction of the episode of reconciliation between Nekrasov and A. Ya. Panaeva give grounds to clarify the dating of the poem and deepen the understanding of the history of their relationship.

Keywords: method, hermeneutics, analysis, understanding, interpretation, lyrical hero, biography, dating, N. A. Nekrasov, A. Ya. Panaeva.

References:

1. Volkonskij M. S. Predislovie k «Zapiskam knyagini Marii Nikolaevny Volkonskoj» [Preface to the «Notes of Princess Maria Nikolaevna Volkonskaya»] // N. A. Nekrasov v vospominiyah sovremenников [N. A. Nekrasov in the memoirs of contemporaries]. Moscow. 1971. 359–360 pp. (in Rus.).
2. Gadamer G.-G. Aktual'nost' prekrasnogo [Relevance of the beautiful]. Moscow. Iskusstvo, 1991. (Ser. «Istoriya estetiki v pamyatnikah i dokumentah»). 367 p. (in Rus.).
3. Gadamer G. G. Istina i metod: Osnovy filosofskoj germe-nevtiki [Truth and method: Fundamentals of philosophical hermeneutics]. Moscow. Progress, 1988. 704 p. (in Rus.).
4. Danilevskaya M. Yu. «Panaevskij cikl» i poema «Tishina» N. A. Nekrasova [«Panayevsky cycle» and the poem «Silence» by N. A. Nekrasov] // Oskolki gologrammy: Stat'i raznyh let [Fragments of a hologram: Articles from different years]. St. Petersburg. Skifiya, 2022. 121–134 pp. (in Rus.).
5. Danilevskaya M. Yu. Obrazy i motivy Dante v lirike N. A. Nekrasova [Images and motifs of Dante in the lyrics of N. A. Nekrasov] // Pechat' i slovo Sankt-Peterburga: sb. nauchnyh statej [The seal and the word of St. Petersburg: a collection of scientific articles]. St. Petersburg, 2017. (in Rus.).
6. Danilevskaya M. Yu. Stihotvorenie Nekrasova «Nad chem my smeemsya...»: pervonachal'naya i kanonicheskaya redakcii [Nekrasov's poem «What we laugh at...»: initial and canonical editions] // Novye istoricheskie perspektivy: ot Baltiki do Tihogo okeana [New historical perspectives: from the Baltic to the Pacific Ocean]. 2020. No. 4 (21). 61–68 pp. (in Rus.).
7. Danilevskaya M. Yu. «Ya ni v chem serediny ne znal...»: vstup.st. [«I didn't know the middle in anything...»: introductory article] // Nekrasov N. A. Stihotvoreniya [Nekrasov N. A. Poems] / sost., vstup.st., kommentarii M. Yu. Danilevskoj. Moscow. «Omega-L», 2021. 5–42 pp. (in Rus.).
8. Kashin V. V., Mel'nik O. A. Konflikt interpretacij Polya Rikyora [The conflict of interpretations of Paul Riker] // Vestnik Orenburgskogo gosudarstvennogo universiteta [Bulletin of the Orenburg State University]. 2006. No. 7. Iyul'. 49–55 pp. (in Rus.).
9. Lur'e S. A. Takoj sposob ponimat' [Such a way to understand]. Moscow. Izd-vo Klass. 2007. 235–245 pp. (in Rus.).
10. Nekrasov N. A. Poln.sobr.soch.i pisem: V 15 t. T. 14. Kn. 2 [Complete collection of soch.and letters: In 15 vols. 14. Book 2]. St. Petersburg. Nauka, 1999. 353 p. (in Rus.).
11. Nekrasov N. A. Poln.sobr.soch.i pisem: V 15 t. T. 2 [Complete collection of works and letters: In 15 vols. Vol. 2]. Leningrad. Nauka, 1981. 447 p. (in Rus.).
12. Rans'er Zh. Emansipirovannyj zritel' [An emancipated spectator]. N. Novgorod: Krasnaya lastochka, 2018. 128 p. (in Rus.).
13. Rikyor P. Germenevtika i metod social'nyh nauk [Hermeneutics and Method of Social Sciences]. URL: <https://litmir.club/br/?b=124180&p=2> (date accessed: 15.09.2024).
14. Rikyor P. Konflikt interpretacij: Ocherki o germenevtike [Conflict of interpretations: Essays on hermeneutics]. Moscow. Akademicheskij proekt, 2008. (in Rus.).
15. Sofijskaya M. [Danilevskaya M. Yu.] «Ya ni v chem serediny ne znal...»: Predislovie [[Danilevskaya M. Yu.] «I didn't know the middle in anything...»: Preface] // Nekrasov N. A. Ya liru posvyatil narodu svoemu [Nekrasov N. A. I dedicated the lyre to my people]. St. Petersburg. Lenizdat, 2013. 5–19 pp. (in Rus.).
16. Uspenskij P. F., Fedotov A. S. Grazhdanskoe kak intimnoe: diskursivnyj kontrapunkt v stihotvorenii N. A. Nekrasova «Noch». Uspeli my vsem nasladit'sya...» [Civil as intimate: discursive counterpoint in N. A. Nekrasov's poem «Night. We managed to enjoy everything...»] // Russkaya literature [Russian literature]. 2021. No. 4. 38–51 pp. (in Rus.).
17. Chekhov A. P. Kryzhevnik [Gooseberry] // Poln.sobr.soch.: V 30 t. T. 10 [Complete Collection of works: In 30 vols. Vol. 10]. Moscow. Nauka, 1977. 55–65 pp. (in Rus.).

Н. С. Цветова

Санкт-Петербургский государственный университет
199053 РФ, Санкт-Петербург, 1-я линия В.О., 26

ЮБИЛЕЙНОЕ ОБНОВЛЕНИЕ МЕДИАДИСКУРСА О ПУШКИНЕ: ОБРЕТЕНИЯ И ПОТЕРИ

© Н. С. Цветова, 2025

Актуальность изучения медиатизации дискурса о литературе обусловлена вниманием гуманитарной науки к преобразующему влиянию медиа на культуру. Специалисты по арт-журналистике, работающие над соответствующими проблемами, сосредоточены, как правило, на интеграционном взаимодействии медиа и разных видов искусства. Но в данном случае цель автора статьи — выявление особенностей юбилейной медиапрезентации великого русского поэта, формирующихся под влиянием сверхзадач авторов многочисленных медиатекстов и публичных мероприятий. Основной вывод: коммуникативный статус современного юбилейного гипертекста о Пушкине активно модернизируется и подчиняется рекламному и пиар-сегменту глобального коммуникативного пространства.

Ключевые слова: массмедиа, Пушкин, юбилей, гипертекст, пиар, рекламная коммуникация.

Актуальность изучения медиатизации дискурса о литературе обусловлена вниманием гуманитарной науки к преобразующему влиянию медиа на культуру, которое со всей очевидностью проявляется с начала 1990-х гг. Как известно, современные специалисты сосредоточены, прежде всего, на интеграционных процессах между медиасредой и искусством [7], на влиянии этих процессов на художественную форму [1]. Но наши размышления — в русле концепции Т. В. Шмелевой о возникновении «медиатизированного общества», специфика которого может иметь самые разные проявления, спровоцированные особым восприятием произведений искусства и литературы с подачи медиа.

Следует заметить, что проблема актуальности художественного текста, имени писателя рассматривается в науке о литературе, в отличие от медиалогии, уже в течение десятилетий. Специалисты предлагали к рассмотрению разные проблемы, демонстрировали разные аналитические подходы. Представители классического литературоведения, как известно, какое-то время изучали литературные явления в типологическом плане, оказывались под мощным влиянием то философии, то социологии, а примерно со второй половины XIX в. — лингвистики.

Особенно широко в нескольких научно-исследовательских направлениях была представлена идея исследования литературного текста в соотнесенности с конкретными пространственно-временными координатами. Для того чтобы в этом убедиться, достаточно открыть программу любой юбилейной пушкинской конференции: судьба творческого наследия великого поэта; «пушкинские векторы развития вечных образов»; великий поэт в творческом сознании современников и потомков; Пушкин как «русский культурный миф»; этические ценности в творчестве Пушкина и т. д. В качестве своеобразного компендиума современного гипертекста о Пушкине можно

рассматривать книгу С. А. Кибальника «Пушкин: лики и отраженья» [6].

Мощнейший процесс медиатизации дискурса о Пушкине начался под влиянием переформатирования дискурса о литературе. Медиатизация проявлялась не только и не столько в возникновении новых коммуникативных каналов и в обновлении традиционных форматов, но и в модернизации классической системы коммуникативных установок. Как известно, на начальном этапе в формировании этой системы участвовал сам Пушкин как редактор «Современника», настаивавший на непременном доминировании просветительской функции литературной критики [2]. Вплоть до Серебряного века пушкинские слова о том, что литературная критика (читай, журналистика — Н.Ц.) призвана воспитывать читательский вкус, почти не подвергались сомнению.

Сегодня активно развиваются два аспекта в изучении процесса медиатизации арт-медиадискурса в целом и литературного его сегмента в частности. Они связаны, во-первых, с противопоставлением разных коммуникативных состояний одного художественного текста (классического в том числе) и, во-вторых, pragmatically направленной модернизацией коммуникативного статуса имени писателя-классика в соотнесении с хронотопическими характеристиками реальной жизни [9].

Оба аспекта вполне могут быть представлены в рамках нескольких теоретических подходов, но особенно продуктивны при использовании теории дискурсного анализа, под влиянием которой формировалось представление о писательском дискурсе как об особом коммуникативном пространстве, т. е. уникальном гипертексте, фиксирующем событийно организованную коммуникацию, опосредованную сегодня сетевой средой. Феноменальной характеристикой такой коммуникации является диалогичность как текстовая реализация принципа сцепления текстов-реплик в ответ на текст,

презентующий инфоповод. Интенциональность специализированного гипертекста или любого его сегмента определяется коммуникативным потенциалом номинирующего имени, напрямую зависящим от связей текста, его автора с самыми различными сферами духовного существования общества в конкретных социальных пространственно-временных координатах.

Как правило, филологи, исследующие медийные процессы, рассматривают современного писателя как медиаличность, которая формирует антропоцентрический коммуникативный процесс: оценивает явления окружающей действительности на личных страницах в социальных сетях или онлайн-площадках, становится участником телевизионных шоу и радиоэфиров, превращается в эксперта-комментатора, который не просто профессионально занимается литературной деятельностью, но активно, pragmatically включается в социально значимые и актуальные проекты. Ядерная зона специализированной коммуникации формируется с использованием имени писателя. Имя писателя поступательно формируется по законам брендирования. В конечном итоге оно превращается в товарный знак, в смысловой структуре которого могут вообще отсутствовать наиболее значимые для автора (писателя) смыслы. Продвигаемое имя позволяет создателям воздействовать на потенциального читателя и реализовывать свою сверхзадачу, направленную на трансляцию оценок продвигаемого объекта.

Иное дело, дискурс о писателе-классике, который чаще всего наиболее активно развивается в связи с юбилейными датами, но развитие это обладает одной особенностью, которую отметила почти пятнадцать лет назад М. В. Загидуллина, отметившая хаотичность и бессистемность медийного сопровождения литературных юбилеев, свидетельствующих, с точки зрения исследователя, об отсутствии «культуртрегерской концепции» [4, с. 18].

Десять лет спустя была опубликована работа Д. А. Богач, посвященная «концептуальным и методологическим аспектам» презентации в СМИ 1990-х гг. юбилея Пушкина [3, с. 81]. Концепция Д. А. Богач основана на идее Ю. С. Подлубновой, утверждавшей, что «юбилеи являются действенным инструментом социокультурной политики», потому что предполагают «потенциальную масштабность целого цикла мероприятий с привлечением с помощью СМИ широкой аудитории» [5, с. 118], что можно принять как основание для утверждений о возможностях преодоления технологического «зияния», о котором писала М. В. Загидуллина.

Д. А. Богач утверждает, что система юбилейных пушкинских мероприятий 1990-х может рассматриваться как:

- форма рецепции богатого литературного наследия нашей страны;
- возможность создания новых идеологем в результате обращения к исторической и культурной памяти;
- оформление культурного бренда «Юбилей Пушкина» как способа научно-просветительского продвижения не только литературы, но и чтения;

–обретение национальной культуры литературоцентризма.

Исследователь создает достаточно сложную картину информационных юбилейных практик, при анализе которой легко выявляется их зависимость от творческой индивидуальности юбиляра и конкретной социально-политической ситуации. Но вполне убедительная аналитика показывает хаотичность и бессистемность юбилейной картины, отмеченные М. В. Загидуллиной.

Что изменилось за прошедшее десятилетие? Поиск ответа на этот вопрос, как нам представляется, следует начинать с изучения установочных, программных документов. В 1997 г. тогдашний президент Российской Федерации Б. Н. Ельцин издал Указ «О создании государственной Комиссии по празднованию юбилея А. С. Пушкина». В соответствии с этим Указом в России устанавливается Пушкинский День, осуществлялся весьма значительный перечень мероприятий: реставрировались памятники, разрабатывались новые учебные программы, проводились конференции, издавались произведения поэта. Следует отметить, что один из пунктов заявленной президентской программы был сформулирован следующим образом: «Организация и освещение в СМИ жизни и творчества Пушкина, его роли в развитии отечественной и мировой культуры» [8].

Об издержках, возникших при реализации этого пункта программы, уже написано немало. В том числе говорилось об очевидности коммуникативной установки на десакрализацию образа поэта, под влиянием которой появилась целая серия публикаций о суевериях Пушкина, о его семейной истории и т. п. Такого типа публикации, как известно, адресованы профанному адресату, соответствуют его коммуникативному запросу. Тут опять можно отметить, что о мотивах такого рода запросов писал Пушкин в связи с исчезновением дневников Байрона: в сознании массового читателя вечно живет не всегда осознанный запрос на уничтожение литературного авторитета во имя поддержания ощущения собственной значимости.

Празднование 225-летия великого поэта также имело статус государственно важного события. Также был создан организационный комитет во главе с заместителем председателя правительства России. В плане мероприятий были пункты вполне ожидаемые: реставрация музеев, научные конференции, организация библиотечных выставок, премьеры в федеральных театрах.

В чем разница? Во-первых, знаковой, показательной стала установка на продвижение экранизаций произведений Пушкина не только на телевидении, но и на медийных платформах. Так, только роман «Евгений Онегин» на интернет-ресурсах представлен в трех вариантах: экранизация одноименной оперы П. И. Чайковского (1958), британская экранизация романа (2013), экранизация С. Андрея (2024). Во-вторых, к юбилейным мероприятиям была директивно подключена такая организация, как Россотрудничество (полное название «Федеральное агентство по делам Содружества независимых государств, соотечественни-

ков, проживающих за рубежом, и по международному гуманитарному сотрудничеству»). Предполагалось участие агентства в проведении конкурса переводчиков произведений поэта, организованного Литературным институтом имени М. Горького. Конкурс становился средством продвижения литературного наследия поэта в мире, соответствующим общей установке государства на продвижение русской культуры в международной коммуникации. В-третьих, в государственных документах как заслуживающие особого внимания были отмечены роман в стихах «Евгений Онегин» и поэма «Медный всадник». Этот выбор может стать серьезным основанием для размышлений над особенностями политизации современного арт-медиадискурса.

Еще более значим, как нам представляется, вопрос об изменении системы продвигающих мероприятий. На поверхности — продолжающееся доминирование давних, отмеченных нами выше тенденций, обусловленное информационными потребностями аудитории в первую очередь.

Судя по статистике, особой популярностью пользуется специализированный сайт — «Критические материалы о Пушкине», расположенный по адресу: <http://pushkin-lit.ru/pushkin/articles.htm> (дата обращения: 02.01.2025). Сайт выполняет навигационную функцию. Основное содержание — списки монографий и статей, посвященных личности и литературному наследию Пушкина. Адресат, о чём свидетельствует полное отсутствие научной атрибуции материалов, массовый читатель.

На аналитических массовых ресурсах доминируют статьи В. Г. Белинского, А. Белого, которые, видимо, могут быть востребованы школьниками. Из относительно недавних работ на общедоступных интернет-ресурсах — книга А. Архангельского «Герои Пушкина. Очерки литературной характерологии» (1999) и последняя монография известного пушкиниста Л. М. Аринштейна (1925–2019) «Непричесанная монография» (2019). Очевидно, что при продвижении первой работы используется медийное имя автора, второй — интригующее название.

Не появилось ни одного просветительского проекта в том формате, который был в 1990-е был создан В. С. Непомнящим для разных коммуникативных площадок. Правда, следует отметить, что два цикла 1990-х («Пушкин и судьбы русской культуры», «Тысяча строк о любви» — авторская программа, представляющая лирическую исповедь Пушкина) были реанимированы в 2022–2023 гг. на Rutube — на просветительской платформе Правблог.

Активность по наполнению пушкинского дискурса в юбилейный год также поддерживалась, как и следовало ожидать, ориентируясь на уже имеющийся юбилейный опыт, региональной прессой. Но один из показательных в этом отношении примеров — подробности биографии Пушкина, опубликованные в «Вечернем Барнауле» (2023, 4 июня). Уже в установочной части авторами публикации была сделана заявка на рекламную банализацию дискурса. Герой публикации был назван «главным поэтом и бузотером страны».

Жанровым обновлением дискурсивного интернет-сегмента можно считать публикацию на ресурсах крупных библиотек именных дайджестов. Типичный пример — появление на сайте «Электронекрасовка», представляющем оцифрованные фонды Библиотеки им. Некрасова (старинные издания, коллекцию журналов и газет), 50 малоизвестных фактов из жизни поэта, зафиксированных В. Вересаевым. Популярность таких каналов подтверждается количеством подписчиков. У «Электронекрасовки» их более 7 тысяч, не считая посетителей соответствующих страничек в популярных социальных сетях.

Специализированные ресурсы предлагали литературные бюллетени по творчеству Пушкина как «средство наглядности» для привлечения студентов и школьников к самостоятельной творческой деятельности при изучении литературного наследия великого поэта — посмотрите сайт для учителей «Копилка уроков» (Электронный ресурс: <https://kopilkaurokov.ru/literatura/prochee/iubileinaia-litteraturnaia-ghazieta-po-a-s-pushkinu?ysclid=m5fedem5kp907772971>. (дата обращения: 02.01.2025).

Но, видимо, к более очевидным изменениям следует отнести развитие виртуальных игровых форм рецепции литературного наследия Пушкина. Даже малоискусшенный пользователь легко обнаружит в сети огромное количество пушкинских викторин в привычном сегодня тестовом формате на знание, прежде всего, произведений из школьной программы. Любители найдут многочисленные интерактивные игры и даже компьютерную игру по сказкам Пушкина.

Не менее очевидна и специфика юбилейной выставочной деятельности, которая проявилась в популярной, активно продвигаемой всеми информационными каналами выставке Этнографического музея в Санкт-Петербурге. Выставка посвящена не «Евгению Онегину», не «Медному всаднику», «заданным» программным государственным документам. Она называется «Сказки Пушкина». На выставке представлены бытовые предметы, которые упоминаются в сказках поэта. Экспозиция «работает», с одной стороны, как просветительский проект, с другой, как инструмент продвижения национальной культуры, точнее, бытовой культуры многонациональной страны, что в условиях новой волны информационной войны чрезвычайно актуально.

Общей характеристикой этой части пушкинского медиального гипертекста стала вполне ожидаемая в современном коммуникативном пространстве установка на визуализацию информационного потока (проявление этой тенденции — широко разрекламированный Институтом русского языка им. Пушкина воссозданный с помощью искусственного интеллекта облик поэта), прагматизм предлагаемой информации, который подчеркивается авторскими комментариями о возможностях использования специализированного контента (наиболее красноречивый в этом отношении пример — сюжет в программе «Доброе утро!», посвященный гастрономическим предпочтениям великого поэта, которые вполне соответствуют, с точки зрения

интерпретаторов, современному представлению о здоровом образе жизни)..

Но самое очевидное и не самое бесспорное обновление дискурса о Пушкине связано с использованием пушкинских текстов, имени поэта не только при создании имиджа территорий, но и для продвижения сугубо коммерческих объектов. Коммерческое брендирование с течением времени получает неограниченное распространение. Ресторан премиум-класса, стилизованный под традиционную русскую усадьбу «*Онегин Дача*», открывшийся в 2011 г. в Ростове-на-Дону. Личный проект руководителя холдинга Simple, создавшего «произведение искусства в мире высококачественных алкогольных напитков», как пишут многочисленные интернет-источники. 4 октября 2016 г., ровно через 185 лет после завершения работы над романом «*Евгений Онегин*», была презентована водка с таким же названием, которая до сих пор выпускается Ульяновским ликеро-водочным заводом.

Наконец, юбилейному пушкинскому дискурсу был агрессивно навязан пушкинский элемент «классической» рекламы ведущего российского банка со значительной долей государственного участия — банка ВТБ. Один из рекламных роликов создавался с использованием персонажей романа в стихах. Авторы рекламного текста фантазируют, как сложилась бы судьба Татьяны, если бы у нее была возможность воспользоваться великолепными кредитными предложениями банка.

Актриса М. Шукшина назвала такое обращение с классикой «кощунственным», обратив внимание на то, что рекламисты полностью игнорируют смысл пушкинского произведения. Но не менее важно, на наш взгляд, замечание одного из медиакритиков по поводу поэтической формы рекламного текста. Позволим себе напомнить текст «под Пушкина»:

Я к вам пишу — чего же боле?
Что я могу еще сказать?
Теперь я знаю, в вашей воле
Меня презреньем наказать...

Прямое цитирование Пушкина, хотя и без ссылок, не вызывает категорического неприятия. Но далее — поэтический полилог пушкинской героини, Онегина и персонифицированного представителя банка, можно предположить, почитателя романа:

— Эх, был бы ВТБ тогда,
Роман иной читал бы я.
— Ах, этот дар — ключ в мир свободы,
И Петербург открылся мне.
Платеж далек, кэшбэк огромный
С кредитной картой ВТБ.
— Татьяна, как же слеп был я!
Вы любите ли еще меня?
— ВТБ — это классика!

Очевидно, что поэтическая форма создавалась в технике М. Гуцириева, наверное, самого известного современного поэта-песенника, автора знаменитой строчки «мерцает ночь на потолке», она направлена на соответствие основному требованию, предъявляемому к рекламному тексту, — упоминания макси-

мального количества раз названия рекламируемого объекта. Использование коммуникативных техник повтора — один из базовых признаков рекламного произведения. Но, думается, в этом случае наиболее показательным является следующий, достаточно уникальный шаг в траектории продвижения рекламного текста — оценочный комментарий одного из интернет-рецензентов: «*Стихотворный текст немного держится*» (Холст историй. Разбор рекламы от ВТБ на основе литературных произведений / Электронный ресурс: <https://dzen.ru/a/Zt0vG981yi7bLsSB>. (дата обращения: 03.01.2025)). Декодировать это замечание с абсолютной точностью невозможно, но общая оценка рекламного текста явно положительная. Опасность вбрасывания в публичное коммуникативное пространство такой оценки заключается в том, что она способствует ускоренной деградации художественного вкуса массовой аудитории, что, напомним, категорически противоречит тем требованиям, которые предъявляли к любой литературной коммуникации сам Пушкин.

Подводя итоги, отметим несколько важных, на наш взгляд, обстоятельств.

Во-первых, наш материал позволяет подтвердить неотменимость связи любого литературного текста, как следствие, любого литературного дискурса с самыми различными сферами духовного существования общества, которые определяются конкретными социальными пространственно-временными координатами [10]. Связи эти постоянно меняются, меняется их содержание, возникают новые варианты их эпохальных проявлений. Очевидное доминирование в выявленных вариантах техник продвижения имени великого русского поэта в современных массмедиа, безусловно, продиктовано побудительной коммуникативной направленностью дискурса. Но растет количество коммуникативных каналов, привлекающих внимание массовой аудитории не просто и не столько к имени Пушкина, сколько к иным, самым разнообразным коммерческим объектам. Хотим мы того или не хотим, но вынуждены констатировать, что коммуникативный статус писательского имени модернизируют, а потом и присваивают создатели рекламного и пиар-сегментов современного пушкинского гипертекста.

Во-вторых, появление игровых форматов, актуализация жанров дайджеста, бюллетеня, игровых коммуникативных техник, их проблемно-тематическая локализация свидетельствуют об определенной деградации коммуникативного состояния пушкинских текстов, биографических материалов, вызванной деформацией коммуникативных потребностей массовой аудитории. Создатели дискурса демонстрируют убежденность в том, что их адресат — современный массовый читатель имеет только школьное представление о фабуле пушкинских сказок и романа «*Евгений Онегин*».

В-третьих, юбилейная коммуникативная ситуация заставляет задуматься о тенденциях расширения дискурсивных границ, за которые вытесняется

классическое литературоведение, использовавшееся в массовой коммуникации, прежде всего, с просветительскими целями. Можно ли считать просветительским дорогостоящий проект компании РЖД? Во исполнение проекта в петербургских пригородных электричках появились «пушкинские» вагоны, на стенах которых информация о ключевых фактах литературной биографии поэта представлена с грамматическими ошибками? Можно ли без предубеждения относиться к телевизионному поэтическому марафону «Читаем Пушкина», участники которого — именитые актеры искажали хрестоматийные пушкинские тексты? Можно ли считать просветительскими опубликованные в СМИ комментарии к пушкинским мероприятиям со значительными стилистическими погрешностями? Можно ли считать элементами пушкинского юбилейного гипертекста события, факты, имеющие междискурсивную природу? Например, колокольный звон в честь поэта в день его рождения? Следуя за рекламистами и пиар-специалистами, можно проявить великодушие — всякое лыко в строку. Специалисты по пиар-коммуникации наверняка ответят на все эти вопросы положительно. Но филологи, которые представляют классические исследовательские направления, наверняка будут констатировать начало процесса примитивизации, при категоричной строгости — даже маргинализации публичного диалога о большой литературе, о великом писателе.

Список литературы:

1. Абашева М. П. Новые стратегии письма и чтения в эпоху социальных сетей // Филологический класс. 2018. № 2 (52). С. 43–48.
2. А.С. Пушкин об искусстве. М.: Искусство, 1990. С. 365 с.
3. Богач Д. А. 200-летний юбилей А. С. Пушкина в печатной прессе и публицистике сквозь призму идеологического и аксиологического измерения // Челябинский гуманитарий. 2019. № 2 (47). С. 7–13.
4. Загидуллина М. В. Культуртрегерская деятельность СМИ // Знак: проблемное поле медиаобразования. 2009. № 1. С. 18–20.
5. Подлубнова Ю. С. Юбилей писателя как событие литературной жизни Среднего Урала // Уральский исторический вестник. 2012. № 1 (34). С. 118–121.
6. Кибальник С. А. Пушкин: лики и отраженья. Статьи, очерки и заметки. СПб.: Петрополис, 2014. 640 с.
7. Кибальник С.А., Кузнецова О. А., Муренина Е. О. Отева К. А. Достоевский в медийном пространстве современной русской культуры. СПб.: Петрополис, 2021. 304 с.
8. Указ Президента Российской Федерации от 21.05.1997 г. № 506. URL: <http://www.kremlin.ru/acts/bank/10965>. (дата обращения: 01.01.2025).
9. Konkov V., Tsvetova N. Actualization of Literary Works in Artistic Communication // Jurnal of the Social Sciences. 2016. Vol. 11. Is. 7. 1163–1167 pp. URL: <http://www.medwelljournals.com/abstract/?doi=sscienc.2016.1163.1167&keyword=Actualization%20of%20literary%20works%20in%20artistic%20communication> (Кувейт) (дата обращения: 23.12.2024).
10. Цветова Н. С. Критика медиаречи: вопросы для дискуссии // Медиалингвистика. 2021. № 3. Т. 8. С. 299–316.

N. S. Tsvetova

St. Petersburg State University
199053 Russia, St. Petersburg, 1st line V.O., 26

JUBILEE UPDATE OF THE MEDIA DISCOURSE ABOUT PUSHKIN: ACQUISITIONS AND LOSSES

The relevance of studying the mediatization of literary discourse is due to the attention of the humanities to the transformative influence of media on culture. Art journalism specialists working on relevant issues tend to focus on the integration of media and different types of art. But in this case, the purpose of the author of the article is to identify the features of the jubilee media presentation of the great Russian poet, which are formed under the influence of the super — tasks of the authors of numerous media texts and public events. The main conclusion is that the communicative status of the modern jubilee hypertext about Pushkin is being actively modernized and subordinated to the advertising and PR segment of the global communication space.

Keywords: mass media, Pushkin, jubilee, hypertext, PR, advertising communication.

References:

1. Abasheva M. P. Novye strategii pis'ma i chteniya v epohu social'nyh setej [New strategies of writing and reading in the era of social networks] // Filologicheskij klass [Philological class]. 2018. No. 2 (52). 43–48 pp. (in Rus.).
2. A.S. Pushkin ob iskusstve [A. S. Pushkin on art]. Moscow. Iskusstvo, 1990. 365 p. (in Rus.).
3. Bogach D. A. 200-letnjy yubilej A. S. Pushkina v pechatnoj presse i publicistike skvoz' prizmu ideologicheskogo i aksiologicheskogo izmerenija [The 200th anniversary of A. S. Pushkin in the printed press and journalism through the prism of ideological and axiological dimensions] // Chelyabinskij gumanitarij [Chelyabinsk humanitarian]. 2019. No. 2 (47). 7–13 pp. (in Rus.).
4. Zagidullina M. V. Kul'turtregerskaya deyatel'nost' SMI [Cultural activities of the media] // Znak: problematic pole mediaobrazovaniya [Sign: problematic field of media education]. 2009. No. 1. 18–20 pp. (in Rus.).
5. Podlubnova Yu. S. Yubilej pisatelya kak sobytie literaturnoj zhizni Srednego Urala [The writer's anniversary as an event in the literary life of the Middle Urals] // Ural'skij istoricheskij vestnik [Ural Historical Bulletin]. 2012. No. 1 (34). 118–121 pp. (in Rus.).
6. Kibal'nik S. A. Pushkin: liki i otrazhen'ya. Stat'i, ocherki i zametki [Pushkin: faces and reflections. Articles, essays and notes]. St. Petersburg. Petropolis, 2014. 640 p. (in Rus.).
7. Kibal'nik S.A., Kuznecova O. A., Murenina E. O. Oteva K. A. Dostoevskij v medijnom prostranstve sovremennoj

- russkoj kul'tury* [Dostoevsky in the media space of contemporary Russian culture]. St. Petersburg. Petropolis, 2021. 304 p. (in Rus.).
8. Указ Президента Российской Федерации от 21.05.1997 г. № 506 [Decree of the President of the Russian Federation of May 21, 1997 No. 506]. URL: <http://www.kremlin.ru/acts/bank/10965>. (date accessed: 01.01.2025).
9. Konkov V., Tsvetova N. Actualization of Literary Works in Artistic Communication // *Jurnal of the Social Sciences*. 2016. Vol. 11. Is. 7. 1163–1167 pp. URL: <http://www.medwelljournals.com/abstract/?doi=s-science.2016.1163.1167&keyword=Actualization%20of%20literary%20works%20in%20artistic%20communication> (Kuveyt) (date accessed: 23.12.2024).
10. Cvetova N. S. Kritika mediarechi: voprosy dlya diskussii [Criticism of Media Speech: Questions for Discussion] // *Medialingvistika* [Medalinguistics]. 2021. No. 3. Vol. 8. 299–316 pp. (in Rus.).

ИСТОРИЯ

УДК 7.03

DOI 10.46418/2079-8202_2025_1_16

Е. В. Гаврилова¹, Н. А. Фролова²

¹Санкт-Петербургский университет государственной противопожарной службы МЧС России им. Героя Российской Федерации генерала армии Е. Н. Зиничева
196105 РФ, Санкт-Петербург, Московский проспект, 149

²Камышинский технологический институт (филиал) ФГБОУ ВО
«Волгоградский государственный технический университет»
403874 РФ, Камышин, ул. Ленина, 5А

ФОРМИРОВАНИЕ ИМИДЖА ВЛАСТИ: ИТАЛЬЯНСКИЕ МАСТЕРА ПРИ ДВОРЕ ФРАНЦУЗСКОГО КОРОЛЯ ФРАНЦИСКА I

© Е. В. Гаврилова, Н. А. Фролова, 2025

Статья освещает этапы становления и развития мифологизации королевской власти во Франции во времена правления короля Франциска I. Под мифологизацией авторы понимают процесс, при помощи которого создается определенный политический миф, играющий некую смыслообразующую роль в формировании и всеобщем признании имиджа государства. Действенным инструментом формирования мифологем для репрезентации власти становятся произведения искусства. Анализируются культурологические механизмы и инструменты, способствующие реализации действенного потенциала мифологем на репрезентативном и социально-собирательном уровне.

Ключевые слова: мифологизация власти, мифологема, произведения искусств, французское искусство Возрождения, Франциск I, Россо, Приматиччо, Челлини.

Статья ставит своей задачей рассмотреть один из культурологических вопросов мировой истории — этапы становления и развития мифологизации королевской власти во Франции во времена правления короля Франциска I.

Под мифологизацией здесь понимается процесс, при помощи которого создается определенный политический миф, играющий некую смыслообразующую роль в формировании и всеобщем признании имиджа государства [1]-[3].

При отсутствии в Средние века СМИ, в их современном понимании, правящему аппарату просто необходимо было иметь некий эффективный инструмент воздействия на общественное сознание, который бы содействовал утверждению и закреплению в сознании всех подданных некую избранность действующего правителя.

Произведения искусства становятся одним из таких инструментов создания имиджа превосходства и величия, т. е. формируют мифологемы, при помощи которых создается репрезентация власти в сознании двора, подданных и иного государственно-элит [4].

Для решения поставленных задач авторы рассматривают и анализируют культурологические механизмы и инструменты, способствующие реализации действенного потенциала мифологем на репрезентативном и социально-собирательном уровне.

В работе использованы методы историографического анализа, лингвистической выборки, контекстного

перевода и анализа. Результаты исследования могут быть использованы в учебных курсах по истории и истории культуры.

Определенный исследовательский интерес представляет процесс зарождения и развития мифологизации власти в период расцвета эпохи Возрождения во Франции, приходящийся на эпоху правления короля Франциска I [5].

Предысторией и импульсом к становлению идеи о самоутверждении короля Франции в политическом истеблишменте Европы, становится катастрофа при Павии 1525 г., где правящий монарх, потерпев сокрушительное поражение, стал пленником императора Карла V, и был вынужден рас простощаться с мечтами о желанной Италии. Цена свободы стала для Франциска I унизительной. Положение Франции в европейской политике пошатнулось, да и сам король нуждался в восстановлении своего имиджа и престижа. Франциск I стремится укрепить имидж своей власти, сделав ставку на создание внешнего великолепия своего двора.

Невзирая на политические неудачи, король Франции не отказался от мечты распространить при дворе ренессансную культуру, воспользовавшись творческим гением великих итальянцев [4]; [6]; [7]. От своего предшественника Людовика XII Франциск I унаследовал богатую коллекцию итальянской живописи. Теперь он желает ее расширить. По его приглашению в Париж прибывает Леонардо да Винчи, которому здесь



Рис. 1. Галерея королевского замка Фонтенбло Франсуа I

создаются идеальные условия для творчества, однако великий мастер умер спустя три года после своего приезда, не успев реализовать амбициозные планы своего покровителя (1519).

Еще один великий художник современности — Рафаэль, хотя и не был при французском дворе, все-таки написал для Франциска I две большие картины: «Святого Михаила» и «Святое Семейство», отправленные королю в 1518 г. папой Львом X, в честь возобновления союза и рождения дофина. Тогда же кардинал Биббiena посыпает государю портрет вице-королевы Неаполя Изабель де Рекесенс, написанный совместно Рафаэлем и Джулио Романо. Но в 1520 г. Рафаэль преждевременно скончался.

На момент, когда Франциск I решает создать величественный памятник своего правления, единственным из трех художников, которых Вазари считает основателями «maniera moderna» (новая манера) остается Микеланджело. Но он отклоняет неоднократные приглашения короля, поступить к нему на службу. Художник лишь обещает ему «одну работу в мраморе, одну в бронзе, третью живописную» [8], но обещания не выполняет, и те немногие произведения Микеланджело, которые находились во Франции, были получены королем иными путями. Самой ценной из них является статуя Геркулеса, приобретенная для короля в 1529 г. художественным агентом Джованбаттиста Делла Палла. Позже эта статуя была помещена в Фонтенбло на верхушку фонтана, спроектированного Приматиччо, но затем исчезла при неясных обстоятельствах.

Среди замков, которые король решает перестроить, особая роль принадлежит крепости Фонтенбло [9]. Этот замок становится символом французского Возрождения, именно сюда стекаются произведения искусства, которые по всей Италии приобретают для короля его агенты. Здесь работают выдающиеся итальянские мастера, призванные возвеличить монарха и его правление. Среди них — замечательный художник Рocco Фиорентино, прибывший во Францию по приглашению короля в 1530 г.

В 1528 г. король приступил к строительству Галереи, которая должна была соединить средневековое



Рис. 2. Рocco Фиорентино и помощники, Венера и Минерва, 1533–1539, фреска



Рис. 3. Франческо Приматиччо, Свадьба Александра и Роксаны, 1541–1544, фреска

сердце замка и монастырь тринитариев. Рocco и его команда поручили воплотить королевскую мечту в реальность рис. 1.

По всей длине стен представлены четырнадцать четырехугольников, которые расписаны фресками и окружены богатыми лепными обрамлениями. На восточном и западном концах галереи, там, где соответственно открываются двери покоев правителя и часовни, размещены две овальные картины Рocco, изображающие Венеру. На стене, где находится дверь часовни, она изображена как Урания — воплощение чистой небесной любви; с другой стороны, на стене возле покоев правителя, она появляется как Пандемия — воплощение чувственной любви [9:14] рис. 2.

Творчество Рocco не ограничилось Галереей и нашло свое применение и в других локациях замка, где он творил вплоть до своей смерти в 1540 г.

В 1532 г. в Париж прибывает Франческо Приматиччо, молодой художник из Болоньи. И если Рocco был последовательным учеником Микеланджело, воплощая в своих работах идеи мастера, то Приматиччо, в начале своей карьеры, был приверженцем школы Рафаэля. С 1540 г. он возглавлял все декоративные работы во дворце Фонтенбло, принимал участие в создании интерьеров Галереи Франциска I, создав фреску, посвященную Одиссею, оформляет комнаты герцогини д'Этамп фаворитки короля, большими лепными женскими кариатидами, вдохновляясь Книдской Венерой,



Рис. 4. Лев Давент (по мотивам Приматиччо), Юпитер и Семелу, офорт, Париж



Рис. 5. Аньоло Бронзино, Аллегория с Венерой и Купидоном, ок. 1545 г., масло по дереву, Лондон, Национальная Галерея

слепок с которой он сделал в Риме. При этом, фигуры становятся более изящными и мягкими по мере того, как художник постепенно овладевает манерой Пармиджанино, сочетая ее с манерой Микеланджело. Однако эротизм спальни остается сдержанным, если сравнить его с Юпитером и Семелой, которые Приматиччо изобразил на камине королевского кабинета, выходящем на середину северной стены галереи Франциска I, явно почерпнув вдохновение у своего учителя Джузеппе Романо [9:16] рис. 3.

Наряду с картинами Россо, расположенными в торцах галереи, две картины в кабинетах составили своеобразный любовный ромб. Тот, в свою очередь, накладывается на героический цикл прямоугольных

картин, расположенных на северной и южной стенах. Война и мир, любовь земная и небесная составляют лейтмотив декораций, где страсти и добродетели чередуются и сменяют друг друга, пока не устремляются к божественному началу [9:17] рис. 4.

Еще одним шедевром, украшающим резиденцию короля, становится картина Аньоло Бронзино «Аллегория с Венерой и Амуром», подаренная Франциску герцогом Козимо Медичи. Картина эта считается невероятно чувственной, откровенной, и одним из самых загадочных живописных полотен эпохи Возрождения. В центре сцены находится Венера рядом с ней ее сын Купидон, которого можно узнать по крыльям и колчану. Его рука обхватывает ее грудь, другой рукой он нежно приподнимает ее голову для страстного поцелуя. Венера все это воспринимает с величием и грацией. Двусмысленность сюжета вызывает недоумение, если вспомнить об их родстве. Вокруг центральных фигур расположено еще несколько, которые имеют явно символическое значение [9:18] рис. 5.

Согласно одной из интерпретаций этой картины она повествует о плотской любви и сопутствующих ей безумии, обмане и ревности, которые со временем развиваются и приводят к забвению [10]-[12].

В 1540 г. ко двору короля Франции прибывает знаменитый скульптор и ювелир, Бенвенуто Челлини, получивший от короля выгодное предложение [13, 319]. Король передал для нужд художника Нельский замок, в котором последний жил на широкую ногу, принимал друзей и земляков, гостивших у него подолгу [13, 341]. Здесь же была устроена и мастерская художника, причем казна брала на себя полное обеспечение, всех занятых в изготовлении заказов.

Среди работ, выполненных художником, до наших дней сохранились золотая солонка Франциска I и Нимфа Фонтенбло — рельеф, который должен был украсить тимпан, над входными воротами дворца, носившими название Золотые. Однако этот проект не был осуществлен, поскольку скульптор покинул страну в 1545 г. [13, 356]. На месте нимфы был установлен позолоченный рельеф с изображением саламандры, эмблемы короля Франциска I. Позднее горельеф был подарен Генрихом II своей фаворитке Диане де Пуатье и был помещен над въездными воротами этого замка Ане, расположенного к северо-западу от Парижа, поэтому его также иногда называют «Нимфой Ане».

Искусство Франции эпохи Возрождения создавалось по заказу и под покровительством двора, поскольку государь, став всесильным правителем огромной территории, нуждается теперь во внешнем обрамлении своего величия, воплощением которого и становится итальянское искусство [14]; [15]. Итальянские мастера, прибывшие ко двору, создают образ монарха, гуманиста на троне, чье величие заключается не только в политических делах, но и в покровительстве искусству, которое он способен справедливо оценить.

Выводы

Проведенное исследование показало, что отправной точкой для пересмотра политической идеологии для

короля Франции Франциска I становится его поражение в битве при Павии 1525 г.

Для укрепления утраченной политической репутации монарх обращается к искусству как инструменту формирования мифологем королевской власти.

Создание имиджа превосходства и величия Франциск I возлагает на лучших, общепризнанных мастеров итальянского искусства того времени: Леонардо да Винчи, Рафаэля, Микеланджело, Роско Фиорентино и Франческо Приматиччо, Аньоло Бронзино, Бенвенуто Челлини.

Прибывшие ко двору итальянские мастера, оказывают содействие королю Франции в создании образа монарха — гуманиста, чье величие заключается не только в политических делах, но и в покровительстве искусству.

Посредством фундаментальных произведений итальянского искусства Эпохи Возрождения, во Франции состоялась легитимизация власти Франциска I в сознании двора, подданных, а также правящих монарших домов того времени.

Таким образом, политическая мифология представляет собой уникальный культурологический пласт, призванный отвечать ожиданиям общественного сознания. При этом произведения искусств являются активными участниками создания политических мифов в до масс-медиийной истории человечества и часто использовались властью имущими для создания соответствующего контента.

Список литературы:

1. Шульга Н. В. Мифологемы в структуре политической идеологии // Омский научный вестник. 2005. № 2 (31). С. 42–45.
2. Курченкова Е. А., Курченкова М. В. Политическая мифологема как способ презентации имиджа государства // Международный научно-исследовательский журнал. 2021. № 8–4 (110). С. 49–52. DOI: 10.23670/IRJ.2021.110.8.122
3. Волкова Н. П., Волкова А. А., Миф как политический инструмент воздействия на общественное сознание // Гуманитарные науки. Вестник Финансового универси-
- тета. 2023. Т. 13. № 4. С. 53–57. DOI: 10.26794/2226-7867-2023-13-4-53-57
4. Эльфонд И. Я. Образ власти в искусстве ренессанса в условиях социально-политической конфронтации XVI века // Искусство и власть. Материалы 6. Международной научно-практической конференции. Саратов, 2021. С. 131–140.
5. Конский П. Франциск I // Энциклопедический словарь Брокгауза и Ефона: в 86 т. (82 т. и 4 доп.). СПб., 1890–1907. Т. 72. 529 с.
6. Вербовский А. В. Портреты короля Франции Франциска I как способ презентации власти // Журнал исторических, политологических и международных исследований. 2022. № 1 (80). С. 74–84.
7. Гаврилова Е. В. Итальянские мастера на службе у короля Франции: Бенвенуто Челлини // Современные проблемы науки и образования. 2011. № 6. С. 286.
8. Вазари Джорджо. Жизнеописания наиболее знаменитых живописцев, ваятелей и зодчих / пер. с ит. М.: Эксмо, 2023. 432 с.
9. Lemerle Frédérique. Le voyage architectural en France (XVe–XVIIe siècles). Antiquité et modernité. Brepols: 2018. 290 p.
10. Il Sogno d'arte di François I er. L'Italie à la cour de France. Roma: «L'ERMA» di BRETSCHNEIDER, 2019. 373 p.
11. Петрушевич Н. Б. Искусство Франции XV–XVI веков. М.: Искусство, 1973. 224 с.
12. François Ier et l'art des Pays-Bas by Cécile Scailliérez, ed. Cat.exh. Musée du Louvre, Paris, October 18, 2017–January 15, 2018. Paris: Somogy éditions d'Art, 2017. 479 pp. URL: <https://hnnews.org/hnar/reviews/francois-ier-et-lart-des-pays-bas> (дата обращения: 01.12.2024).
13. Челлини Б. Жизнеописание Бенвенуто, сына маэстро Джованни Челлини, флорентийца, написанная им самим во Флоренции / пер. М. Лозинского. М.: Художественная литература, 1987. 397 с.
14. Соколова Е. С. «Искусство императоров и королей»: Классические традиции в политической семантике дворцово-парковых комплексов Франции XV–XVII вв. // Запад, Восток и Россия: Вопросы всеобщей истории. 2010. № 12. С. 66–85.
15. Каплан А. Б. Влияние итальянской культуры на культуру Франции в XVI в. и последствия этого влияния // Культурология. 2009. № 2 (49). С. 66–73.

E. V. Gavrilova¹, N. A. Frolova²

¹St. Petersburg University of State Fire Service of the Ministry of Emergency Situations of Russia
196105 Russia, St. Petersburg, Moskovsky Pr., 149

²Kamyshin Technological Institute (branch) of Volgograd State Technical University
403874 Russia, Kamychin, Lenina Str., 5a

STAGES OF FRANCE ROYAL POWER: ITALIAN MASTERS AT THE COURT OF THE FRENCH KING FRANCIS I

The article covers the stages of France royal power mythologization formation and development during the reign of King Francis I. According to the authors, mythologization, playing a certain meaning-forming role in the state's image formation and general recognition, is considered to be a process of creating a certain political myth. Mythologemes created by such an effective tool as artworks, represent power in the court, its subjects and foreign elites' consciousness. The cultural mechanisms and tools, facilitating the realization of mythologemes effective potential at a representative and socio-collective level, are analyzed.

Keywords: mythologization of power, mythologeme, artworks, French Renaissance culture and establishment, Francis I, Rosso, Primaticcio, Cellini.

References:

1. Shul'ga N. V. Mifologemy v strukture politicheskoye ideologii [Mythologemes in the structure of political ideology] // *Omskij nauchnyj vestnik* [Omsk Scientific Bulletin]. 2005. No. 2 (31). 42–45 pp. (in Rus.).
2. Kurchenkova E. A., Kurchenkova M. V. Politicheskaya mifologema kak sposob reprezentacii imidzha gosudarstva [Political mythologeme as a way of representing the image of the state] // *Mezhdunarodnyj nauchno-issledovatel'skij zhurnal* [International Scientific Research Journal]. 2021. No. 8–4 (110). 49–52 pp. DOI: 10.23670/IRJ.2021.110.8.122 (in Rus.).
3. Volkova N. P., Volkova A. A., Mif kak politicheskij instrument vozdejstviya na obshchestvennoe soznanie [Myth as a political instrument of influence on public consciousness] // *Gumanitarnye nauki. Vestnik Finansovogo universiteta* [Humanities. Bulletin of the Financial University]. 2023. Vol. 13. No. 4. 53–57 pp. DOI: 10.26794/2226-7867-2023-13-4-53-57 (in Rus.).
4. El'fond I. Ya. Obraz vlasti v iskusstve renessansa v usloviyah social'no-politicheskoy konfrontacii XVI veka [The image of power in Renaissance art in the context of socio-political confrontation of the 16th century] // *Iskusstvo i vlast'*. Materiały 6. *Mezhdunarodnoj nauchno-prakticheskoy konferencii* [Art and power. Materials of the 6th International Scientific and Practical Conference]. Saratov, 2021. 131–140 pp. (in Rus.).
5. Konskij P. Francisk I [Francis I] // *Enciklopedicheskij slovar' Brokgauza i Efrona: v 86 t. (82 t.i 4 dop.)* [Encyclopedia of Brockhaus and Efron: in 86 volumes (82 volumes and 4 supplements)]. St. Petersburg. 1890–1907. Vol. 72. 529 p. (in Rus.).
6. Verbovskij A. V. Portrety korоля Francii Franciska I kak sposob reprezentacii vlasti [Portraits of King Francis I of France as a way of representing power] // *Zhurnal istoricheskikh, politologicheskikh i mezhdunarodnyh issledovanij* [Journal of Historical, Political Science and International Studies]. 2022. No. 1 (80). 74–84 pp. (in Rus.).
7. Gavrilova E. V. Ital'yanskie mastera na sluzhbe u korоля Francii: Benvenuto Cellini [Italian masters in the service of the King of France: Benvenuto Cellini] // *Sovremennye problemy nauki i obrazovaniya* [Modern problems of science and education]. 2011. No. 6. 286 p. (in Rus.).
8. Vazari Dzhordzho. *Zhizneopisanija naibolee znamenityh zhivotopiscev, vayatelej i zodchih* [Biographies of the most famous painters, sculptors and architect] / per.s it. Moscow. Eksmo, 2023. 432 p. (in Rus.).
9. Lemerle Frédérique. *Le voyage architectural en France (XVe-XVIIe siècles). Antiquité et modernité*. Brepols: 2018. 290 p.
10. *Il Sogno d'arte di François I er. L'Italia à la cour de France*. Roma: «L'ERMA» di BRETSCHNEIDER, 2019. 373 p.
11. Petrusevich N. B. *Iskusstvo Francii XV–XVI vekov* [The art of France 15th –16th centuries]. Moscow. Iskusstvo, 1973. 224 p. (in Rus.).
12. François Ier et l'art des Pays-Bas by Cécile Scailliérez, ed. Cat.exh. Musée du Louvre, Paris, October 18, 2017–January 15, 2018. Paris: Somogy éditions d'Art, 2017. 479 pp. URL: <https://hnanews.org/hnar/reviews/francois-ier-et-lart-des-pays-bas> (date accessed: 01.12.2024).
13. Chellini B. *Zhizneopisanie Benvenuto, syna maestro Dzhovanni Chellini, florentijca, napisannaya im samim vo Florencii* [The biography of Benvenuto, the son of Maestro Giovanni Cellini, a Florentine, written by himself in Florence] / per. M. Lozinskogo. Moscow. Hudozhestvennaya literatura, 1987. 397 p. (in Rus.).
14. Sokolova E. S. «Iskusstvo imperatorov i korolej»: Klassicheskie tradicii v politicheskoy semantike dvorcovo-parkovykh kompleksov Francii XV–XVII vv. [«The art of emperors and kings»: Classical traditions in the political semantics of the palace and park complexes of France 15th — 17th centuries] // *Zapad, Vostok i Rossiya: Voprosy vseobshchej istorii* [West, East and Russia: Questions of universal history]. 2010. No. 12. 66–85 pp. (in Rus.).
15. Kaplan A. B. Vliyanie ital'yanskoy kul'tury na kul'turu Francii v XVI v. i posledstviya etogo vliyanija [The influence of Italian culture on the culture of France in the 16th century and the consequences of this influence] // *Kul'turologiya* [Culturology]. 2009. No. 2 (49). 66–73 pp. (in Rus.).

УДК 94 (47+54)

DOI 10.46418/2079-8202_2025_1_17

Е. Э. Платова¹, А. П. Козлов²¹Петербургский государственный университет путей сообщения Императора Александра I
190031 РФ, Санкт-Петербург, Московский пр., 9²Военный институт физической культуры
194044 РФ, Санкт-Петербург, Большой Сампсониевский пр., 63

РЕВОЛЮЦИЯ В РОССИИ И МОДЕРНИЗАЦИЯ ОБРАЗОВАНИЯ: БОЛЬШЕВИКИ И ВЫСШАЯ ШКОЛА. 1917–1925 ГГ.

© Е. Э. Платова, А. П. Козлов, 2025

Статья посвящена сложному, во многом драматическому периоду взаимоотношений Советской власти и высшей школы. Автором анализируются радикальные и волонтиаристские попытки модернизации высшего образования на основе привлечения значительного историко-архивного материала. Доказывается, что в данный период большевики интенсифицировали процесс перестройки вузов в соответствии с социалистическими взглядами и партийной программой, наполнили вузы неподготовленными демократическими элементами, использовали ресурс высшей школы в политических интересах и амбициях. РКП(б) развязала борьбу со старой профессурой и студенчеством, добилась размежевания вузовской элиты и привлечения ее на свою сторону. Но, вместе с тем, в первое десятилетие Советской власти высшая школа стала постепенно адаптироваться к новой исторической практике государственного переустройства.

Ключевые слова: пролетарская революция, модернизация высшего образования, большевики, Советская власть, вуз, профессура, интеллигенция, студенчество.

Кардинальное изменение жизни российского общества на основах социального равенства (в частности, вузов), осуществляемое целенаправленно партией большевиков, пришедшей к власти в октябре 1917 г., можно рассматривать как модернизацию, реформирование всей жизни высшей школы. Именно в первое послеоктябрьское десятилетие наиболее интенсивно шел процесс превращения российской высшей школы в советскую высшую школу, а российское студенчество становилось советским студенчеством. Эти качественные изменения, затронувшие жизнь многих десятков тысяч молодых людей, носили целенаправленный характер.

В наследство от старого строя большевикам досталась великая русская культура, которая уже прошла свой «золотой век» и завершила свой «серебряный век».

Высшая школа была существенной частью дореволюционного культурного наследия. К 1917 г. в России насчитывалось более 100 университетов и других высших учебных заведений, в которых обучалось более 100 тыс. студентов [1, с. 346–347]. Вузы страны располагали сотнями зданий, внушительным был библиотечный фонд, во многих вузах велась интенсивная научная работа. Социально-правовой статус профессорско-преподавательского состава, общественное мнение о нем были достаточно высоки. Долгое время получение высшего образования было доступно лишь привилегированным сословиям.

Для большевиков, пришедших к власти в 1917 г. были характерны огромная энергия и стремление к неизменно продвижению вперед в области социальных реформ. Уже в январе–феврале 1918 г. в системе народного образования новой властью был обнародован ряд важных актов, касавшихся свободы слова,

деятельности церковных и религиозных образований и принципов построения новой советской школы [2].

Первый удар был нанесен по атрибутике старой школы. Ликвидация внешних атрибутов особого положения профессорско-преподавательского состава и студенчества была проведена под предлогом преодоления существовавших сословно-кастовых перегородок, с целью демократизации высшей школы. Прозвучавшая команда: «Снять форму!», — не всеми была воспринята однозначно, старая профессура не без оснований расценила это как покушение на традиции автономии.

Реформаторский пыл руководителей Наркомпроса зачастую подогревался личным непростым опытом пребывания в вузовской среде прежней России, поддерживался раздражением против академического благополучия. Не случайно, выступавший на I Всероссийском съезде по просвещению заместитель народного комиссара образовательного ведомства М. Н. Покровский, считавшийся одним из самых влиятельных историков старой школы, примкнувших к революции, назвал университеты царской России бюрократическими учреждениями, что, по его мнению, подтверждалось их внешним и внутренним сходством. Больше всего Покровского возмущало то, что не только профессура, но и студенчество не отказывалось от ношения университетской формы [3, с. 31–35].

Именно Покровский возглавит созданный в феврале 1921 г. Институт красной профессуры, призванный решить проблему нехватки профессоров-марксистов. По иронии судьбы его выпускники редко выбирали академическую карьеру. Большинство из них станут партийными функционерами — советскими чиновниками [4, с. 133–192].

Летом 1918 г. Советская власть приступила к модернизации высшей школы, не желая пропускать 1918/1919 учебный год. Первое совещание по реформе высшей школы состоялось 8–14 июля 1918 г. и проходило в течение шести рабочих дней. Наркомпрос представил тезисы Положения об университетах. На этом совещании против планируемой реформы выступила профессура и студенчество прежнего приема. Руководство Наркомпроса игнорировало все высказанные сомнения и опасения. В результате 2 августа 1918 г. появился новый декрет, подписанный председателем Совнаркома В. И. Лениным «О правилах приема в высшие учебные заведения РСФСР». Согласно ленинскому декрету слушателем любого высшего учебного заведения могло стать любое лицо, независимо от его гражданства и пола, достигшее 16-летнего возраста. Для зачисления в число слушателей не требовалось предоставления какого-либо диплома или аттестата об окончании средней школы. Уже произведененный к этому времени прием, проводившийся на основании аттестатов и конкурсных испытаний на предстоящий 1918/19 учебный год, признавался недействительным. Взимание платы за поступление в вузы страны также отменялось [5].

Впервые в истории российской высшей школы женщины были уравнены в правах с мужчинами; была отменена плата за обучение; отменены вступительные экзамены, что открывало широкую дорогу в вуз для представителей низших сословий, которым гимназическое образование было не по средствам. Атака большевиков на высшую школу затронула не только процедуру поступления в вузы, но и сам учебный процесс. Соответствующее постановление Наркомпроса от 10 ноября 1918 г., отменившее вступительные экзамены в вузы, внесло существенные изменения в систему текущего и рубежного контроля знаний студентов. Понятие сессия ликвидировалось. Отныне любой студент мог сдать экзамен по прослушанным им курсам в любое время «без формальностей», путем соглашения с профессором, преподававшим тот или иной предмет [6, с. 177].

К осени 1918 г. определились основы политики Советской власти в отношении высшей школы, заключавшиеся в стремлении демократизировать состав студенчества путем привлечения в вузы выходцев из рабоче-крестьянской среды, при максимальном упрощении форм контроля над академической успеваемостью студентов с расчетом на их сознательное овладение знаниями; сформировалось фактическое игнорирование мнения старой научно-педагогической интеллигенции, активизировалась работа по ее расколу и удалению из вузовской среды. Трудно сказать, как бы эти новшества, появившиеся в период «триумфального шествия Советской власти», прижились в дальнейшем, если бы не гражданская война, когда большевики лишились контроля над подавляющей частью территории страны и были вынуждены бороться за свое выживание.

Но даже в это сложное время проблемы реформирования высшей школы не сходили с повестки дня. Свидетельством тому является, например, высказывание выдающегося историка Н. И. Каarella, о том,

что «революция 1917 г. открыла перед университетом новые перспективы», выразившиеся в демократизации высшей школы. Создавались всевозможные преподавательские комиссии, в деятельности которых теперь принимали участия и студенты. Из среды студентов поступали наиболее радикальные предложения, например, предложение, перейти к «уничищожению факультетских перегородок», представлявших «средневековые пережитки» [7, с. 276–277].

Возможно, Гражданская война даже пошла на пользу «реформаторам», так как отвлекла их от радикальных реформ в этой сфере. Кроме того, в годы войны большевики убедились в полезности существования вузов. Важным элементом советской политики в отношении высшей школы была мобилизация всех сил, которые могли быть использованы для победы в войне. Многие старшекурсники, обладавшие техническими, медицинскими и другими профессиональными знаниями, независимо от их политических взглядов, были призваны в Красную армию. Большевики относились к вузам, как к любому другому имуществу, снаряжению, запасам, остававшимся от старого режима, используя их без сожаления. При решении любого вопроса, когда без специалистов было невозможно обойтись, взгляд советских руководителей неизбежно падал на вузы [8, с. 192–197]. Так, в связи с тяжелым положением на транспорте в январе 1920 г. студенты выпускных курсов, ряда технических вузов, среди которых был и Петроградский институт путей сообщения, специальным постановлением Совета рабочей и крестьянской обороны передавались в распоряжение Народного комисариата путей сообщения «для замещения должностей на железнодорожных линиях, освобожденной от неприятеля территории» [9, л. 86].

Победа, одержанная на фронтах гражданской войны, возродила у руководства народным образованием и просвещением граждан стремление к реформированию вузов. Вновь началось обсуждение вопросов об изменении в руководстве университетами. Предлагалось создать Народные советы, в которые должны были войти не только представители профессуры, студенчества, но и делегаты от местных советов, профсоюзов, различных общественных организаций. Основные положения этой реформы были выработаны в апреле 1920 г. Предусматривалось в технических вузах ввести трехлетний курс обучения, после прохождения которого выпускались бы инженеры, способные руководить текущей деятельностью предприятий. Предлагалось в каждом учебном году установить два зимних и один летний триместр. В основу учебных планов предлагалось положить практическое ознакомление с конкретной специальностью в непосредственной связи с производством. Основой преподавания должны были стать групповые практические занятия, семинары, демонстративные курсы. Число дисциплин предлагалось сократить, а все основные технические дисциплины преподавать в сжатой форме с утилитарной направленностью [10, с. 457]. К счастью, такие планы сокращения сроков обучения в вузах были оценены профессорско-преподавательским составом

и большинством студенчества как полное уничтожение высшей школы и не были реализованы.

Дискуссия о путях реформирования высшей школы в первое десятилетие Советской власти, об изменении ее организационных основ, содержания работы, организации учебного процесса, о новых задачах сотрудничества с профессорско-преподавательским составом носила непрерывный характер.

М. Н. Покровский считал демократизацию высшей школы главным достижением Советской власти. «Теперь в коллективах, управляющих университетами, наравне с профессорами сидят студенты-коммунисты», — заявлял Покровский. Другим, не менее важным достижением, по его мнению, являлось, то, что существенно сократились сроки подготовки специалистов и «благодаря такому уплотнению ... высшие технические школы собираются готовить инженеров три года вместо пяти», — говорил он [11].

Таков пафос рассуждения советского руководителя о расчистке вузов от «старого академического хлама». Предполагалось всю деятельность по реформе высшей школы принимать как данность без критико-аналитического подхода.

Другой была оценка широкого жеста власти по привлечению в вузы неподготовленных элементов из среды рабоче-крестьянской молодежи у группы академиков и профессоров, которые в августе 1921 г. обратились с письмом к руководителю Правительства В. И. Ленину. Среди подписавших письмо были: президент Российской академии наук А. П. Карпинский, а также академики А. А. Белопольский, В. Н. Ипатьев, Н. И. Курнаков, П. П. Лазарев, И. П. Павлов, А. Е. Ферсман и др. В обращении говорилось о том, что руководители Наркомпроса судя по всему «не имеют ясного представления о том, что такое высшее общее и, в частности, медицинское и техническое образование и какова его связь с жизнью». Больше всего авторов письма возмущало упразднение конкурса и вступительных испытаний при поступлении в вузы, что с неизбежностью привело к тому, что «уровень студентов старших курсов настолько понизился, что трудно читать специальные курсы, необходимые для инженера и врача» [12, с. 169].

С этим суровым, но вполне объективным приговором по модернизации высшего образования в первые годы Советской власти трудно не согласиться. Другой результат вряд ли мог быть получен, если учесть, что советское государство не располагало необходимыми ресурсами для осуществления своих плохо просчитанных планов. Качество реформ оставляло желать лучшего. Государственная политика в отношении высшей школы, изменения ее организации, управления образованием, была сырой, непродуманной, волонтиаристской. Новации по привлечению широких масс неподготовленной молодежи, просчеты в организации учебного процесса вели к провалам в кадровой политике. Требовалась радикальная перестройка подготовки специалистов высшей квалификации в соответствии с задачами индустриализации и модернизации общества.

Обращение группы академиков и профессоров вызвало свое практическое действие и после известного

высказывания В. И. Ленина о том, что в высшей школе «надо поменьше ломать» и постепенно снять «осаду» с высшей школы, ситуация изменилась [13].

Изменилось и само время, обусловленное переходом к нэпу, допускавшим самофинансирование и самоокупаемость.

Несмотря на сохранявшуюся социальную направленность образовательной политики большевиков, отношение к выходцам из «непролетарских слоев» заметно эволюционировало. Утвержденные в 1921 г. новые правила комплектования вузов, хотя и отдавали преимущественное право поступления в высшие учебные заведения лицам физического труда, комсомольцам и членам партии, но в тоже время не исключали такой возможности для представителей других социальных групп. Отныне для поступления в вузы нужна была специальная подготовка. При вузах создавались рабфаки. Для «улучшения материального положения вузов» вводилась плата за обучение [14].

В 1924 г. система платного образования была полностью реабилитирована. Круг лиц, имевших право на бесплатное образование, был строго ограничен социально-классовыми, политическими и имущественными характеристиками. Размер оплаты зависел от материального положения обучающегося: 25 руб. за год обучения платили рабочие, зарабатывающие от 50 до 70 руб. в месяц, 40 руб. — зарабатывающие от 76 до 100 руб. в месяц, 150 руб. — зарабатывающие от 201 до 300 руб. Стоимость высшего образования для крестьян, живших за счет собственного трудового хозяйства, составляла от 15 до 20 руб. в год [15, с. 10].

Размеры внебюджетного образования были довольно внушительными. Свыше 35% студентов, обучавшихся в ЛГУ в 1924/25 учебном году, получали высшее образование платно [16, с. 139].

Таким образом, благодаря усилиям государственно-партийных органов, научной интелигенции и активизации студенческого самоуправления, после явных ошибок, допущенных в первые годы реформы советской высшей школы, ситуацию удалось исправить [17, с. 23–38]. Благодаря накопленному опыту уже в 1930-е гг. в СССР был создан совершенно новый тип советской высшей школы, особый феномен мирового высшего образования, явившийся своеобразным симбиозом дореволюционного классического образования и ряда новаторских решений, приобретенных в эпоху революционных потрясений. Высшее образование, став более доступным, благодаря открывшимся новым социальным лифтам, стало более массовым. К концу 1930-х гг. число высших учебных заведений в СССР в сравнении с дореволюционным периодом выросло в 6,5 раз. Если в 1914 г. в России насчитывалось 105 вузов, то в 1937 г. в СССР их было уже 683. Число студентов за указанный период также увеличилось в 4,5 раза и достигло 500 тысяч человек [18, с. 82–83].

Список литературы:

1. Россия 1913 год: статистико-документальный справочник / Отв. ред. Корелин А. П. СПб.: Блиц, 1995. 416 с.

2. Декреты Советской власти / Институт марксизма-ленинизма при ЦК КПСС; Институт истории СССР Академии наук СССР. Т. I: 25 октября 1917 г. — 16 марта 1918 г. М.: Политиздат, 1957. 640 с.
3. Тополянский В. Д. Вожди в законе. Очерки физиологии власти. М.: Права человека, 1996. 351 с.
4. David-Fox M. Revolution of the mind: higher learning among the Bolsheviks, 1918–1929. Ithaca, London: Cornell University Press, 1997. 298 p.
5. Декрет Совета Народных Комиссаров РСФСР от 2 августа 1918 г. «О правилах приема в высшие учебные заведения» // Библиотека нормативно-правовых актов СССР URL: http://www.libussr.ru/doc_ussr/ussr_334.htm (дата обращения: 23.02.2025).
6. Культурное строительство в РСФСР. Т. 1. Ч. 2: 1921–1927 / сост. Давыдова Л. И. и др., ред. Куманев В. А. М.: Советская Россия, 1983. 364 с.
7. Кареев Н. И. Прожитое и пережитое. Л.: Изд-во ЛГУ, 1990. 382 с.
8. Платова Е. Э. Новое студенчество для новой России (К столетию начала радикального реформирования высшей школы) // Вестник Санкт-Петербургского государственного университета технологии и дизайна. Серия 2. Искусствоведение и Филологические науки. 2018. № 4. С. 192–198.
9. Российский государственный архив социально-политической истории (РГАСПИ). — Ф. 19. Оп. 3. Д. 93. Л. 86.
10. Покровский М. Н. Реформа высшей школы. Избранные произведения: В 4 кн. Кн. 4. М.: Мысль, 1967. 639 с.
11. Правда. 1920. 10 июля.
12. Селезнева И. Н. Ученые о реформе высшей школы 1921 года. Письмо Председателю Совета Народных Комиссаров В. И. Ленину // Вестник Российской Академии наук, 1996. Т. 66. № 2. С. 169.
13. Писанова А. К. Модернизация высшей школы в советский период в российской историографии // Известия Петербургского университета путей сообщения. Науки об образовании. 2013. № 1. С. 194–199.
14. Декрет СНК РСФСР от 2 сентября 1921 г. «О высших учебных заведениях РСФСР (Положение)» // Библиотека нормативно-правовых актов СССР. URL: http://www.libussr.ru/doc_ussr/ussr_1072.htm (дата обращения: 01.09.2017). (дата обращения 23.02.2025).
15. Собрание узаконений и распоряжений рабочего и крестьянского правительства РСФСР. 1924. № 50. Ст. 468, 614.
16. Купайгородская А. П. Высшая школа Ленинграда в первые годы советской власти (1917–1925). Л.: Наука, 1984. 197 с.
17. Платова Е.Э., Пищенко К. А. Новое студенчество России: образ жизни. 20-е годы 20-го столетия. СПб.: Изд-во СПбГТУ, 1999. 139 с.
18. Трусь А. И. Некоторые итоги деятельности Коммунистической партии по развитию высшей и средней школы в период строительства социализма // Партийное руководство высшей школой СССР: межвуз сб. науч. трудов. Л.: ЛГПИ им. А. И. Герцена, 1982. С. 82–83.

E. E. Platova¹, A. P. Kozlov²

¹St. Petersburg State University of Railway Transport Emperor Alexander I
190031 Russia, St. Petersburg, Moskovsky Ave., 9

²Military Institute of Physical Culture
194044 Russia, St. Petersburg, Bolshoy Sampsoniyevsky Pr., 63

REVOLUTION IN RUSSIA AND MODERNIZATION OF EDUCATION: BOLSHEVIKS AND HIGH SCHOOL. 1917–1925

The article is devoted to a complex, in many ways dramatic period of the relationship between the Soviet government and higher education. The author analyzes radical and voluntaristic attempts to modernize higher education based on the involvement of significant historical and archival material. It is proved that during this period, the Bolsheviks intensified the process of restructuring universities in accordance with socialist views and the party program, filled universities with unprepared democratic elements, and used the university's resources for political interests and ambitions. It is proved that during this period, the Bolsheviks intensified the process of restructuring universities in accordance with socialist views and the party program, filled universities with unprepared democratic elements, and used the university's resources for political interests and ambitions. The RCP(b) unleashed a struggle against the old profession and students, achieved the separation of the university elite and attracted it to its side. But at the same time, in the first decade of Soviet rule, higher education began to gradually adapt to the new historical practice of state restructuring.

Keywords: proletarian revolution, modernization of higher education, Bolsheviks, Soviet government, university, professors, intelligentsia, students.

References:

1. Rossija 1913 god: statistiko-dokumental'nyj spravochnik [Russia 1913: statistical and documentary reference book] / Otv.red. Korelin A. P. St. Petersburg. Blic, 1995. 416 p. (in Rus.).
2. Dekrety Sovetskoy vlasti / Institut marksizma-leninizma pri CK KPSS; Institut istorii SSSR Akademii nauk SSSR. T. I: 25 oktyabrya 1917 g. — 16 marta 1918 g. [Decrees of Soviet power / Institute of Marxism-Leninism under the CPSU Central Committee; Institute of History of the USSR of the USSR Academy of Sciences. T. I: October 25, 1917 — March 16, 1918]. Moscow. Politizdat, 1957. 640 p. (in Rus.).
3. Topoljanskij V. D. Vozhdi v zakone. Ocherki fiziologii vlasti [Leaders in law. Essays on the physiology of power]. Moscow. Prava cheloveka, 1996. 351 p. (in Rus.).
4. David-Fox M. Revolution of the mind: higher learning among the Bolsheviks, 1918–1929. Ithaca, London: Cornell University Press, 1997. 298 p. (in Rus.).
5. Dekret Soveta Narodnyh Komissarov RSFSR ot 2 avgusta 1918 g. «O pravilah priema v vysshie uchebnye zavedeniya» [Decree of the Council of People's Commissars of the RSFSR dated August 2, 1918 «On the rules of admission to higher educational institutions»] // Biblioteka normativno-

- pravovyh aktov SSSR [Library of Normative Legal Acts of the USSR]. URL: http://www.libussr.ru/doc_ussr/ussr_334.htm (date accessed: 23.02.2025).
6. Kul'turnoe stroitel'stvo v RSFSR. T. 1. Ch. 2: 1921–1927 [Cultural construction in the RSFSR. Vol. 1. Part 2: 1921–1927] / sost. Davydova L. I. dr., red. Kumanev V. A. Moscow. Sovetskaja Rossija, 1983. 364 p. (in Rus.).
 7. Kareev N. I. Prozhitoe i perezhitoe [Lived and experienced]. Leningrad. Izd-vo LGU, 1990. 382 p. (in Rus.).
 8. Platova E. Je. Novoe studenchesstvo dlja novoj Rossii (K stoletiju nachala radikal'nogo reformirovaniya vysshej shkoly) [New students for a new Russia (On the centenary of the beginning of the radical reform of higher education)] // Vestnik Sankt-Peterburgskogo gosudarstvennogo universiteta tehnologii i dizajna. Serija 2. Iskusstvovedenie i Filologicheskie nauki [Vestnik of the St. Petersburg State University of Technology and Design. Series 2. Art Criticism and Philological Sciences]. 2018. No. 4. 192–198 pp. (in Rus.).
 9. Rossijskij gosudarstvennyj arhiv social'no-politicheskoy istorii (RGASPI) [Russian State Archive of Socio-Political History (RGASPI)]. F. 19. Op. 3. D. 93. L. 86. (in Rus.).
 10. Pokrovskij M. N. Reforma vysshej shkoly. Izbrannye proizvedenija: V 4 kn. Kn. 4 [Reform of Higher Education. Selected Works: In 4 Books. Book 4]. Moscow. Mysl', 1967. 639 p. (in Rus.).
 11. Pravda. 1920. 10 iuljja [Truth. 1920. July 10th.]. (in Rus.).
 12. Selezneva I. N. Uchenye o reforme vysshej shkoly 1921 goda. Pis'mo Predsedatelju Soveta Narodnyh Komissarov V. I. Leninu [Scientists on the reform of higher education in 1921. Letter to Chairman of the Council of People's Commissars V. I. Lenin] // Vestnik Rossijskoj Akademii nauk [Bulletin of the Russian Academy of Sciences]. 1996. Vol. 66. No. 2. 169 p. (in Rus.).
 13. Pisanova A. K. Modernizacija vysshej shkoly v sovetskij period v rossijskoj istoriografii [Modernization of higher education in the Soviet period in Russian historiography] // Izvestija Peterburgskogo universiteta putej soobshchenija. Nauki ob obrazovanii [Proceedings of the St. Petersburg University of Railway Communications. The sciences of education]. 2013. No. 1. 194–199 pp. (in Rus.).
 14. Dekret SNK RSFSR ot 2 sentyabrya 1921g. «O vysshih uchebnih zavedenijah RSFSR (Polozhenie)» [Decree of the Council of People's Commissars of the RSFSR of September 2, 1921. «On higher educational institutions of the RSFSR (Regulations)»] // Biblioteka normativno-pravovyh aktov SSSR [Library of normative legal acts of the USSR]. URL: http://www.libussr.ru/doc_ussr/ussr_1072.htm (date accessed: 23.02.2025).
 15. Sobranie uzakonenij i rasporjazhenij rabochego i krest'janskogo pravitel'stva RSFSR [Collection of laws and orders of the workers' and peasants' government of the RSFSR]. 1924. No. 50. St. 468, 614. (in Rus.).
 16. Kupajgorodskaja A. P. Vysshaja shkola Leningrada v pervye gody sovetskoy vlasti [Higher School of Leningrad in the early years of Soviet power] (1917–1925). Leningrad. Nauka, 1984. 197 p. (in Rus.).
 17. Platova E. Je., Pshenko K. A. Novoe studenchesstvo Rossii: obraz zhizni. 20-e gody 20-go stoletija [New students of Russia: lifestyle. The 20s of the 20th century]. St. Petersburg. Izd-vo SPbGTU, 1999. 139 p. (in Rus.).
 18. Trus' A. I. Nekotorye itogi dejatel'nosti Kommunisticheskoy partii po razvitiyu vysshej i srednej shkoly v period stroitel'stva socializma [Some results of the activities of the Communist Party in developing higher and secondary education during the period of building socialism] // Partijnoe rukovodstvo vysshej shkoloj SSSR: mezhvuz sb.nauch. Trudov [Party leadership of higher education in the USSR: inter-university collection of scientific papers]. Leningrad. LGPI im. A. I. Gercena, 1982. 82–83 pp. (in Rus.).

Д. В. Логинова

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

ИОГАНН АЛЬБЕРТ ИОХИМ — ОСНОВАТЕЛЬ ПЕРВОЙ КАРЕТНОЙ ФАБРИКИ В РОССИИ

© Д. В. Логинова, 2025

Данная статья посвящена жизни и работе в России немецкого мастера каретного дела Иоганна Альберта Иохима. На основе немногочисленных исследовательских и архивных материалов можно увидеть стремительный профессиональный рост Иоганна Иохима. Благодаря своему упорному труду, выпуску добрых и качественных и вместе с тем красивых конных экипажей различных видов каретник Иохим смог добиться разрешения открытия первой экипажной фабрики в России, получив звание поставщика императорского двора. Столь высокий статус, возможности выпуска и продажи различных экипажей, позволили Иохиму иметь несколько домов в центре Петербурга, отличавшиеся высотой, отделкой, — так что многие приходили на них посмотреть. В этих домах некогда бурлила жизнь, здесь проживали и бывали знаменитые люди — А. Мицкевич, Н. В. Гоголь, А. С. Пушкин, в доме Иохима жил герой романа Ф. М. Достоевского Родион Раскольников. Экипажное дело будет процветать некоторое время и после смерти каретника Иоганна Иохима, при его сыне Петре, но со временем имя этого известного на всю страну мастера будет вытеснено другими, не менее популярными экипажными дел мастерами, но первым основателем экипажной фабрики останется он — Иоганн Альберт Иохим.

Ключевые слова: Иоганн Альберт Иохим, карета, экипаж, фабрика, Н. В. Гоголь, А. С. Пушкин, А. Мицкевич, Литейная часть, Измайловский мост.

Жизненный путь многих иностранцев в России складывался весьма удачно, получая немалую прибыль за свою деятельность. Некоторые имена буквально «громели» на весь Петербург — их знали, им доверяли, к ним шли... В конце XVIII — в начале XIX вв. с особым размахом начинает развиваться транспортное строительство и как следствие — полномасштабное производство карет самых разных типов. В этом-то как раз и увидели иностранные мастера хорошую нишу для себя, поскольку в стране экипажное производство было развито весьма незначительно да и особой роскошью эти экипажи не обладали. Обладая опытом и мастерством выделки карет на европейский манер, иностранцы Рике, Фребелиус, Тацки, начавшие свою карьеру каретников в Петербурге еще в 1770–1780-гг., уже были известны широкой публике, а главное — они работали на заказ для императорского двора.

Историографический обзор по теме истории экипажных фабрик весьма невелик. Теме кузовостроения, но преимущественно, когда экипажные фабрики в начале XX столетия переориентировались уже на выпуск автомобильных кузовов в России посвящены небольшие разделы в книгах «Автомобиль в России» Шугурова Л. М. [1, с. 19–22] и Рубца А. Д. «История автомобиля в России» [2, с. 70–76]. Здесь мы можем почертнуть информацию, какие фирмы остались «на плаву» в ходе значительных изменений в транспортной системе и смогли переориентироваться с выпуска конных экипажей на автомобильные кароссери.

Весьма авторитетными исследованием в области изучения развития конных экипажей в России является работы: Кирилловой Л. П. Ее работа «Экипажи XVI–XVIII вв.» знакомит нас с развитием искусства экипажного дела XVI–XVIII вв. и с историей сложения коллек-

ции экипажей, принадлежащих Музею «Московский Кремль». На основе изучения архивных документов в каталоге рассказывается об истории сложения этой уникальной коллекции, о развитии экипажного дела в России и о самих экипажах. Каталог дополнен сведениями о мастерах, участвовавших в изготовлении произведений коллекции. Каталог снабжен цветными иллюстрациями экипажей и деталями, позволяющими более подробно рассмотреть работу мастеров экипажного дела [3]. А также важно отметить исследования экипажного дела в России Бредихиной И. И. «Придворные экипажи. Царскосельское собрание», рассматривающую историю каретного дела на протяжении двух веков [4]. Книга состоит из трех частей. В первой автор рассказывает историю экипажного дела, начало которому положило в IV тысячелетии до н. э. изобретение колеса; во второй изложена история существования Придворно-конюшеннной конторы в России и приведены биографии ее обер-шталмейстеров и президентов — от самого первого, П. И. Ягужинского, сподвижника Петра I, — до последнего, А. А. Гринвальда, находившегося на службе у Николая II. Третья часть — это каталог царскосельского собрания придворных экипажей, большинство которых публикуется впервые. Богатый иллюстративный ряд позволяет в полной мере оценить высочайший уровень мастерства, художественного таланта и тонкого вкуса создателей карет.

Немаловажную информацию по истории каретного дела в России можно почертнуть и из научно-популярных изданий Иванова А. А. «Истории и легенды старого Петербурга» [5], а также Н. А. Синдаловского «Легенды и мифы Петербурга» [6], книги «Забытый Петербург» [7] где указываются

точные места дислокации экипажных фабрик, их нынешние номера домов и названия улиц, приведены фотографии.

История каретника Иоганна Иохима затрагивается во многих исследованиях творчества Н. В. Гоголя, поскольку он жил в его доме, в комедии «Ревизор» также увековечена иохимовская карета как мечта о роскошной жизни [7]. Здесь укажем исследования Манна Ю. В. [8] и труды Российского государственного архива литературы и искусства [9]. У изучающих творчество А. С. Пушкина мы также можем встретить некоторую информацию, касающуюся каретных дел мастера Иохима — это работы Гордина А. М. [10], Черкашиной Л. А. [11], Вересаева В. В. [12]. Исследователи творчества Ф. М. Достоевского также обратили особое внимание на иохимовский дом, где проживал главный персонаж романа «Преступление и наказание» Родион Раскольников [13].

В ряде исследований, таких как Ботта И. К. «Русская мебель» [14], Кобака А. В. «Исторические кладбища Санкт-Петербурга» [15], Логуновой М. О. «Печальные ритуалы императорской России» [16], Мугуева Х-М. «Буйный Терек» [17], Краско А. В. «Стуккен» [18], Хренова Н. А. «Зрелища в эпоху восстания масс» [19] мы можем встретить весьма небольшие, тем не менее весьма ценные, упоминания о мастере экипажных дел Иоганне Иохиме.

В целом, несмотря на большой объем исследований истории экипажного производства, наблюдается существенный пробел, касающийся биографических исследований известных каретников, таких как Тацки, Фребелиус, Брейтигам, Иохим и многих других. Исследование истории становления каретных мастеров позволит нам глубже и разносторонне рассмотреть в целом историю становления экипажного производства в нашей стране.

Источниковой базой для написания статьи послужили опубликованные источники, такие как «Адресные книги» Санкт-Петербурга Реймерса С. С. за 1809 г. [20] и адресных книг Самуила Адлера на 1823 г. [21] и Николая Цылова за 1849 г. [22], позволяющие понимать где располагалось производство, где жил мастер. Весьма ценным источником материалом послужил «Полное собрание законов Российской империи» в котором отмечен указ о разрешении открытии фабрики для Иохима [23]. Отрывок из комедии Н. В. Гоголя «Ревизор» также послужил весьма хорошей характеристикой качества экипажей Иоганна Иохима [24]. А также в статье использован небольшой объем архивных материалов, хранящихся в Российском государственном историческом архиве (РГИА), посвященный каретникам Иохимам [25]-[29].

Среди известных мастеров вначале седельных, как их называли — седельников, а затем каретных дел был немецкий мастер Иоганн Альберт Иохим, создавший свою мастерскую в 1792 г., изначально, расположившись в Литейной части. Исследователь Иванов А. А. указывает, что Иохим приобрел здесь дом примерно в 1805 г. [5], да и по данным «Санкт-Петербургской адресной книги на 1809 г.», упоминается его дом

в Литейной части напротив Преображенской церкви № 42 [20, с. 535].

Упорный труд мастера позволил ему расширить производство и в скором времени набрать помощников и расширить производство. Репутация мастера Иоганна Иохима была на высоте. В немалой степени упрочению его славы способствовали публичные выражения признательности за безупречную работу, да еще от самого Фёдора Фёдоровича Эртеля, в недавнем прошлом столичного обер-полицмейстера всех действующих армий, наделенным правами командира отдельного корпуса. Вот какое благодарственное объявление поместил он в «Санкт-Петербургских ведомостях» осенью 1810 г.: «Генерал-майор Эртель долгом себе поставил в одобрение каретного мастера Ивана Иохима сим объявить, что он сделанные тем мастером коляску и карету, употребляя в езду по С.-Петербургу более пяти лет, быв в должности обер-полицмейстера, и потом в экстренном переезде по почтовому тракту более 16-ти тысяч верст, не имел доныне надобности исправлять оных, чем и доказывается совершенная прочность экипажей работы сего мастера, привлекающая к нему полное доверие почтеннейшей публики» [5].

В 1813 г. каретник Иохим переезжает в свой собственный дом, который в 1822 г. в «Указателе жилищ и зданий в Санкт-Петербурге...», изданном Самуилом Аллером, Иохим находился во второй Адмиралтейской части, доме № 78 [21, с. 578], известный нам как дом Иохима по бывшей Большой Мещанской улице, а ныне Казанской улице дом 39. К сожалению, в источниках не сохранился архитектор, построивший это здание.

Дом построенный с размахом будоражил воображение петербуржцев. В книге «Забытый Петербург» есть упоминание о журнале «Северная пчела» за 1840 г. где писалось о доме каретника Иохима так: «Теперь пошла мода на огромные домища. Прежние времена таких домов не строили в Петербурге, а когда г. Зверков выстроил огромный дом у Кокушкина моста, г. Иохим — в Большой Мещанской, все ходили смотреть на эти здания. Теперь везде возводят дома в пять этажей, а во дворе даже в шесть этажей» [7, с. 358].

Строительство дома, доходное дело каретника позволили 3 марта 1820 г. Иоганну Иохиму подать прошение на имя министра финансов, графа Дмитрия Александровича Гурьева, «об устройстве фабрики для делания разного рода экипажей» [25, л. 1]. Планы по созданию первой экипажной фабрики в России были весьма внушительные — мастер намеревался использовать в производстве редчайшие на тот момент паровые машины.

В своем прошении мастер Иохим просил учредить фабрику не вменяя ему в обязанность вступать в купечество в одну из двух первых гильдий. Кроме того, довольно большой заминкой в данном вопросе, было то, что мастер Иохим как иностранец состоял записанным в немецкой ремесленной управе и не был приведен к присяге на подданство России [29, л. 14]. Поэтому указ Сената выполнить оказалось невозможным юридически. Исправив это «недоразумение» 3 сентября 1823 г. по I Департаменту каретного мастера

Иохима в купечество записали и соответственно указ Сената был выполнен [29, л. 3]. Но это было сделано уже потом, а вот 3 июня 1820 г. в жизни каретника Иоганна Иохима произошло весьма значимое событие — сенатским указом ему разрешалось открыть первую каретную фабрику в России. Местом дислокации было определено — за Измайловским мостом. В «Городском указателе, или адресной книге врачей, художников, ремесленников, торговых мест, ремесленных заведений и т. п. на 1849 г.» каретник Иохим числился еще как собственник дома на Измайловском проспекте [23, с. 253].

По Сенатскому указу, при условии, что Иохим должен был вступить в купечество 1 или 2 гильдии, ему предоставлялись ряд привилегий, а именно ему позволялось на его фабрике вывесить Российский герб, если станет купцом 1-й гильдии он мог выписывать из-за границы инструменты и материалы на свое имя как купцу, имеющему право торговать на бирже; указом, изданным еще в 1736 г., разрешавшим нанятьых на производстве фабрикантам производить их в мастера и подмастерья, — на Иохима также распространялось теперь это право. Получив право фабриканта, Иохим и его дети освобождались от несения городских по-винностей, но на мастеров и подмастерьев это право не распространялось [23, с. 253].

Как видим, каретник Иоганн Иохим жил на широкую ногу. Дела его процветали. Исследователь Гордин А. С. отмечает в своей работе, что петербургские каретные мастера придерживались в своей работе «английского вкуса», соединяя солидность и прочность с удобством и легкостью. Быстрая езда (в Петербурге ездили очень быстро), большие расстояния и булыжная мостовая требовали от экипажей особой прочности [10, с. 45]. Иохимовские кареты, известные как раз своей прочностью, упоминаются в различных литературных источниках и воспоминаниях. Так военный и государственный деятель Российской империи, дипломат, участник Наполеоновских и Кавказской войн Алексей Петрович Ермолов ездил на отличной карете петербургского мастера [17, с. 164]. Великий поэт Александр Сергеевич С. Пушкин сетовал на плутоватого каретника, взявшего за починку его кареты 500 рублей, но без толку, а были бы Фребелиус или Иохим, «взяли бы с меня лишних 100 рублей, но зато не надули бы» [11, с. 28].

Выдающейся российский ученый и организатор науки Н. А. Хренов указывал в своем исследовании: «Как часто четверка вороных, Иохимова карета или верховая лошадь — бывают променены на благосостояние семейства, а иногда увы! Куплены ценою слез, коварства и отчаяния. Многие весь век служат в карете, а еще большее число для того, чтобы иметь карету» [19, с. 300]. Действительно. Для многих карета созданная на фабрике Иохима — была показателем состоятельности, значимости, но вместе с тем — это было дорогое удовольствие.

Полагаем, что каретник смог весьма быстро наладить производство карет и его дом был весьма популярен среди столичного бомонда и не только как

заказчиков экипажей, но и как арендодатель жилья. Как отмечал в своем издании Наум Синдаловский «Легенды и мифы Санкт-Петербурга», этот дом был мало похож на пустующий средневековый замок, наполненный бесцелесными призраками. Напротив, он был битком набит множеством весьма конкретных обитателей [7, с. 288]. В этом доме жил Адам Мицкевич, а с весны 1829 г. в доме Иохима снимает квартиру Николай Васильевич Гоголь, который в письме матери так описывал этот дом: «... содержит в себе двух портных, одну маршанд де мод (модистку), сапожника, чулочного фабриканта, склеивавшегобитую посуду, декатировщика (суконщика, смачивающего особым способом, чтобы сукно не боялось сырости) и краильщика, кондитерскую и мелочную лавку, магазин сбережения зимнего платья, табачную лавку и, наконец, привилегированную повивальную бабку [10, с. 157]. Кстати, найм жилья в доме Иохима обходился Гоголю весьма недешево. В письмах матери он писал, что проживание его в большом четырехэтажном доме каретного мастера Иохима было «очень ощущительно» для его кармана [9, с. 510].

В доме Иохима вместе с Гоголем жили Н. Я. Прокопович — поэт, редактор первого 4-томного «Собрания сочинений» Н. В. Гоголя, его многолетний корреспондент и близкий друг, — со времени учебы в нежинской Гимназии высших наук князя Безбородко, И. Г. Пащенко — приятель Гоголя по нежинскому лицею и А. С. Данилевский — близкий друг, одноклассник и корреспондент Николая Васильевича Гоголя, директор училищ Полтавской губернии [8, с. 358]. Накануне отъезда Н. В. Гоголя, 6 июня 1836 г. заграницу, по словам гоголевскою камердинера Якима, Александр Сергеевич Пушкин, просидел у него в квартире, в доме каретника Иохима, на Мещанской, всю ночь напролет [12, с. 287].

Кстати Николай Васильевич увековечил каретника Иохима в «Ревизоре». В пятом явлении он упоминается: «Жаль, что Иохим не дал напрокат кареты, а хорошо бы, черт побери, приехать домой в карете, подкатить этаким чертом к какому-нибудь соседу-помещику под крыльцо, с фонарями» [24]. Еще раз подтверждавшее о высоком статусе и качестве карет, выпускавший первой экипажной фабрикой.

Наконец, заказ на изготовление траурной колесницы для похорон Александра I по рисунку К. И. Росси «сообразно величию сана в Бозе усопшего монарха» получил каретный фабрикант Иохим. Колесница стоимостью 18.225 руб. была выполнена по традиции в виде катафалка на двух осях и четырех колесах под балдахином на четырех витых вызолоченных колонках. На куполе балдахина покоялась на вызолоченной подушке резная императорская корона. Занавесы балдахина были выполнены из серебряного фриза с шестнадцатью фестонами. Нижняя часть катафалка колесницы и кучерский табурет — резные посеребренные, украшенные двумя рядами звездочек, колеса — посеребренные с черными розетками [16, с. 190].

Каретник имел еще один дом в той же второй Адмиралтейской части, который в 1831 г. для него по-

строил архитектор Егор Тимофеевич Цолликофер. В этом доме, по мнению исследователей творчества Фёдора Михайловича Достоевского, жил главный герой романа «Преступление и наказание» Родион Раскольников. Дом расположен по адресам Гражданская ул., 19 и Столярный пер., 5. Исследователи творчества Ф. М. Достоевского указывали, что «дом Раскольникова» в конце XIX столетия подвергся небольшой перестройке. Пятый этаж, где находились под самой кровлей низенькие каморки, был сначала переоборудован в фотопавильон, а позже превращен в чердак [13, с. 56–58].

Личная жизнь каретного мастера Иоганна Альберта Иохима сложилась вполне удачно. Был женат на Катарине Элизабете, которая умерла раньше мужа (в 1829 г.). В семье родились трое детей. Дочь Екатерина, родившаяся в 1798 г. до самой своей смерти в 1884 г. значилась царскосельской 2-й гильдии купчихой [18]. Сын Карл — стал известным художником, литейщиком, изобретателем гальванических шрифтов (1805–1859). А второй сын — Петр, — продолжил дело своего отца, был купцом 2 гильдии. В 1841 г. даже получил десятилетний патент на повозку для перевозки тяжестей по общественным дорогам [27, л. 1]. Его же экипажная фабрика выполнила ответственный заказ Департаменту железных дорог Министерства путей сообщения двух образцовых пассажирских вагонов [26, л. 4].

Неплохо зарабатывал Петр и сдавая помещения внаем: в одном из принадлежавших домов в 1860-х гг. Иохим Бюхтгер Герман Вильгельм, владелец мебельной фабрики в Петербурге, открыл мебельную фабрику, существовавшую более полувека, в которой изготавливали мебель разного рода [14, с. 480]; на Измайловском проспекте сдавались помещения для постановки разных экипажей и материалов, принадлежащих Театральному экипажному заведению, получая за сдачу в аренду 600 рублей в год [27, л. 2].

Некогда могущественная экипажная фабрика, славившаяся высочайшим качеством, добротностью, изяществом выделки разного рода экипажей к сожалению, со второй половины 1860-х гг. уже не упоминается в документах и разного рода выставках и экономических отчетах. Но вместе с тем, высочайший уровень мастерства, заложенный мастером Иохимом, будет перенят многими другими каретными мастерами, прославившими свое имя далеко за пределами России. А на углу Волковской и Дибичевской дорожек Волковского лютеранского кладбища сохранилось семейное место Иохимов: два жертвеника из темного гранита на высоком цоколе, напоминающие нам о великом немецком мастере, создавшем первую каретную фабрику в Санкт-Петербурге [15, с. 468–469].

Таким образом, профессиональное экипажное производство в России, начавшееся в 70-е гг. XVIII столетия и связанное с такими именами как Рике, Тацки, Фреbелиуса, а также и Иоганна Альберта Иохима шагнуло далеко вперед в XIX в., поскольку иностранные мастера, приехавшие в Россию привезли с собой опыт, возможности и желание производить различного рода экипажи, которые были бы легкими, прежде всего

прочными и удобными при наших российских дорогах. И мастерам, в том числе и Иохиму, удалось выполнить эту задачу, получив невиданную популярность и заказы на изготовление карет. А это в свою очередь дало возможность открыть не только первую в России фабрику по изготовлению экипажей, но и строить собственные дома, параллельно получая доход от сдачи в наем жилплощади. Иохимовские кареты стали символом качества первой половины XIX столетия, став своеобразной мечтой многих, мечтавших лихо проехаться на такой карете, впечатлив окружающих. Вместе с тем эти кареты были в строю и на государственной службе — их красота, элегантность, роскошь являлись символами могущества российской государственной власти. Преемственность экипажных фабрик, сменивших на своем посту ихимовскую фабрику, таких как фабрики Фреbелиуса, Брейтигама и других показали насколько высоко была поднята планка качества российских экипажей.

Список литературы:

- Шугуров Л. М. Автомобили России и СССР. Ч. 1. М.: ИЛБИ, 1993. 256 с.
- Рубец А. Д. История автомобильного транспорта России. М.: Эксмо, 2008. 304 с.
- Кириллова Л. П. Экипажи XVI–XVIII веков. М.: Гос. историко-культурный музей-заповедник «Московский Кремль», 2006. 127 с.
- Бредихина И. И. Придворные экипажи. Царскосельское собрание. СПб.: Аврора, 2008. 201 с.
- Иванов А. А. Истории и легенды старого Петербурга. СПб.: Центрполиграф, 2022. 576 с.
- Синдаловский Н. А Легенды и мифы Санкт-Петербурга. М.: АСТ, 2024. 336 с.
- Забытый Петербург. Кн. 4: Прогулки по Невскому проспекту в первой половине XIX века. СПб.: Гиперион, 2002. 317 с.
- Манн Ю. В. Гоголь: труды и дни: 1809–1845. М.: Аспект-пресс, 2004. 812 с.
- Неизданный Гоголь. М.: ИМЛИ РАН: Наследие, 2001. 598 с.
- Гордин А. М. Пушкинский век: облик города, сословия, власть светская и духовная, Петербург на карте мира, заморская торговля, рынки, лавки, магазины, ремесла, промыслы, пути сообщения, транспорт, почта, газеты, журналы, общественная жизнь. Кн. 1. СПб.: Пушкинский фонд, 2005. 220 с.
- Черкашина Л. А. Пушкин путешествует: от Москвы до Эрзерума. М.: Вече, 2014. 430 с.
- Вересаев В. В. Пушкин в жизни: систематический свод подлинных свидетельств современников с иллюстрациями на отдельных листах. Т. 2. М.: Советский писатель, 1936. 497 с.
- Достоевский: доп. к comment. М.: Наука, 2005. 694 с.
- Ботти И. К. Русская мебель: История. Стили. Мастера. СПб.: Искусство-СПб, 2003. 507 с.
- Кобак А. В. Исторические кладбища Санкт-Петербурга. СПб.: Русская тройка-СПб, 2011. 797 с.
- Логунова М. О. Печальные ритуалы императорской России. СПб.: Русская тройка-СПб, 2011. 269 с.
- Мугуев Х-М. Буйный Терек. Кн. 1. Иваново: Иваново, 2002. 477 с.

18. Краско А. В. Стуккей (Стоке). URL: https://nlr.ru/nlr_visit/dep/artupload/media/article/RA2422/NA18467.pdf (дата обращения: 20.01.2025).
19. Хренов Н. А. Зрелища в эпоху восстания масс. М.: Наука, 2006. 646 с.
20. Реймерс Г. Санкт-Петербургская адресная книга на 1809 год. СПб.: тип. Шнора и Плавильщика, 1809. 560 с.
21. Указатель жилищ и зданий в Санкт-Петербурге, или Адресная книга, с планом и табличею пожарных сигналов = Адресная книга, с планом и табличею пожарных сигналов. СПб.: В типографии Департамента народного просвещения, 1822. 663 с.
22. Цылов Н. И. Городской указатель, или Адресная книга врачей, художников, ремесленников, торговых мест, ремесленных заведений и т. п. на 1849 год. СПб.: тип. штаба отд. кор. внутр. стражи, ценз. 1849. 531 с.
23. Россия. Законы и постановления. Полное собрание законов Российской империи. Т. 37: 1820–1821. СПб.: тип. 2 Отд-ния Собств. е. и. в. канцелярии, 1830–1851. 985 с.
24. Гоголь Н. В. Ревизор. URL: http://az.lib.ru/g/gogolx_n_w/text_0070.shtml (дата обращения: 20.01.2025).
25. О разрешении каретному мастеру Иохиму И. открытия каретной фабрики в Петербурге и употребления изображения государственного герба на вывеске и изделиях фабрики. РГИА. Ф. 18. Оп. 2. Д. 296.
26. Департамент железных дорог Министерства путей сообщения. О заказе каретному мастеру Иохиму двух образцовых пассажирских вагонов. РГИА. Ф. 219. Оп. 1. Д. 20178.
27. Контроль Министерства императорского двора. Текущие дела по Контролю за 1861 год. По рапорту Конторы Санкт-Петербургских театров о найме в доме наследников купца Иохима помещения, сроком на два года для поставки разных экипажей, имущества и материалов, принадлежащих театральному экипажному заведению. РГИА. Ф. 482 Оп. 1. Д. 5045.
28. Общая канцелярия министра финансов. О выдаче привилегии купцу Иохиму на повозку для перевозки тяжестей по обыкновенным дорогам. РГИА. Ф. 560. Оп. 5. Д. 117.
29. Первый департамент Сената. О привилегии иностранцу Иохиму. РГИА. Ф. 1341. Оп. 21. Д. 153.

D. V. Loginova

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

JOHANN ALBERT JOCHIM — FOUNDER OF THE FIRST CARRIAGE FACTORY IN RUSSIA

This article is devoted to the life and work in Russia of the German carriage master Johann Albert Jochim. Based on a few research and archival materials, one can see the rapid professional growth of Johann Jochim. Thanks to his hard work, the production of high-quality and at the same time beautiful horse-drawn carriages of various types, Joachim the carriage maker was able to obtain permission to open the first carriage factory in Russia, having received the title of supplier of the imperial court. Such a high status, the possibility of producing and selling various carriages, allowed Iohim to have several houses in the center of St. Petersburg, differing in height and decoration, so many people came to see them. These houses were once bustling with life, famous people lived and visited here — A. Mickiewicz, N. V. Gogol, A. S. Pushkin, the hero of F. M. Dostoevsky Rodion Raskolnikov lived in the house of Joachim. The carriage business will flourish for some time after the death of the carriage maker Johann Joachim, under his son Peter, but over time the name of this nationally famous master will be replaced by other, equally popular carriage makers, but he will remain the first founder of the carriage factory — Johann Albert Joachim.

Keywords: Johann Albert Jochim, carriage, carriage, factory, N. V. Gogol, A. S. Pushkin, A. Mickiewicz, the Casting part, Izmailovsky bridge.

References:

1. Shugurov L. M. *Avtomobili Rossii i SSSR* [Automobiles of Russia and the USSR]. Part 1. Moscow. ILBI, 1993. 256 p. (in Rus.).
2. Rubets A. D. *Istoriya avtomobilnogo transporta Rossii* [The history of Russian automobile transport]. Moscow. Eksmo, 2008. 304 p. (in Rus.).
3. Kirillova L. P. *Ekipazhi XVI–XVIII vekov* [Crews of the 16th — 18th centuries]. Moscow. State Historical and Cultural Museum-Reserve «Moscow Kremlin», 2006. 127 p. (in Rus.).
4. Bredikhina I. I. *Pridvornye ekipazhi. Carskoseelskoe sobranie* [Court carriages. The Tsarskoye selo assembly]. St. Petersburg. Aurora, 2008. 201 p. (in Rus.).
5. Ivanov A. A. *Istorii i legendy starogo Peterburga* [Stories and legends of old Petersburg]. St. Petersburg. Tsentrpoligraf, 2022. 576 p. (in Rus.).
6. Sindalovsky N. A. *Legends i mify Sankt-Peterburga* [Legends and myths of St. Petersburg]. Moscow. AST, 2024. 336 p. (in Rus.).
7. Zabytyj Peterburg. Kn. 4: *Progulki po Nevskomu prospektu v pervoj polovine XIX veka* [Forgotten Petersburg. Book 4: Walks along Nevsky Prospect in the first half of the 19th century]. St. Petersburg. Giperion, 2002. 317 p. (in Rus.).
8. Mann Ju. V. *Gogol': trudy i dni: 1809–1845* [Gogol: works and days: 1809–1845]. Moscow. Aspekt-press, 2004. 812 p. (in Rus.).
9. *Neizdannyj Gogol* [The unreleased Gogol]. Moscow. IMLI RAS: Heritage, 2001. 598 p. (in Rus.).
10. Gordin A. M. *Pushkinskij vek: oblik goroda, sosloviya, vlast svetskaya i duhovnaya. Peterburg na karte mira, zamorskaya torgovlya, rynki, lavki, magaziny, remesla, promysly, puti soobshcheniya, transport, pochta, gazety, zhurnaly, obshchestvennaya zhizn* [The Pushkin century: the appearance of the city, estates, secular and spiritual power, St. Petersburg on the world map, overseas trade, markets, shops, crafts, communication routes, transport, mail, newspapers, magazines, public life]. Kn. 1. St. Petersburg. Pushkinskij fond, 2005. 220 p. (in Rus.).
11. Cherkashina L. A. *Pushkin puteshestvuet: ot Moskvy do Erzeruma* [Pushkin travels: from Moscow to Erzurum]. Moscow. Veche, 2014. 430 p. (in Rus.).
12. Veresaev V. V. *Pushkin v zhizni: sistematicheskij svod podlinnyh svидетельств современников с иллюстрациями на*

- otdelnyh listah* [Pushkin in life: a systematic collection of authentic testimonies of contemporaries with illustrations on separate sheets]. Vol. 2. Moscow. Sovetskij pisatel', 1936. 497 p. (in Rus.).
13. *Dostoevskij: dop.k comment* [Dostoevsky: an addendum to the commentary]. Moscow. Nauka, 2005. 694 p. (in Rus.).
 14. Bott I. K. *Russkaya mebel: Istorya. Stili. Mastera* [Russian furniture: History. Styles. The masters]. St. Petersburg. Iskusstvo-SPB, 2003. 507 p. (in Rus.).
 15. Kobak A. V. *Istoricheskie kladbischcha Sankt-Peterburga* [Historical cemeteries of St. Petersburg]. St. Petersburg. Russkaja trojka-SPb, 2011. 797 p. (in Rus.).
 16. Logunova M. O. *Pechalnye ritualy imperatorskoj Rossii* [Sad rituals of Imperial Russia]. St. Petersburg. Russkaja trojka-SPb, 2011. 269 p. (in Rus.).
 17. Muguev H. *Bujnyj Terek* [The violent Terek]. Kn. 1. Ivanovo. Ivanovo, 2002. 477 p.
 18. Krasko A. V. *Stukkei* [Stukkey]. URL.: https://nlr.ru/nlr_visit/dep/artupload/media/article/RA2422/NA18467.pdf (date accessed: 20.01.2025).
 19. Khranov N. A. *Zrelishcha v epohu vosstaniya mass* [Spectacles in the era of the uprising of the masses]. Moscow. Nauka, 2006. 646 p. (in Rus.).
 20. Rejmers G. *Sankt-Peterburgskaja adresnaja kniga na 1809 god* [St. Petersburg address book for 1809]. St. Petersburg. tip. Shnora i Plavil'shhikova, 1809. 560 p. (in Rus.).
 21. *Ukazatel zhilishch i zdanij v Sankt-Peterburge, ili Adresnaya kniga, s planom i tabliceyu pozharnyh signalov = Adresnaya kniga, s planom i tabliceyu pozharnyh signalov* [Index of dwellings and buildings in St. Petersburg, or Address book, with a plan and a table of fire signals = Address book, with a plan and a table of fire signals]. St. Petersburg. V tipografii Departamenta narodnogo prosveshchenija, 1822. 663 p. (in Rus.).
 22. Tsyl'ov N. I. *Gorodskoj ukazatel, ili Adresnaya kniga vrachej, hudozhhnikov, remeslenikov, torgovyh mest, remeslennyh zavedenij i t.p. na 1849 god* [The city index, or the Address book of doctors, artists, artisans, trading places, craft establishments, etc. for 1849]. St. Petersburg. tip.shtaba otd.kor. vnutr.strazhi, cenz., 1849. 531 p. (in Rus.).
 23. *Rossiya. Zakony i postanovleniya. Polnoe sobranie zakonov Rossijskoj imperii* [Russia. Laws and regulations. The Complete Collection of Laws of the Russian Empire]. Vol. 37: 1820–1821. St. Petersburg.tip. 2 Otd-nija Sobstv.e.i.v.kanceljarii, 1830–1851. 985 p. (in Rus.).
 24. Gogol N. V. *Revisor* [The Auditor]. URL: http://az.lib.ru/g/gogolx_n_w/text_0070.shtml date accessed: 20.01.2025).
 25. O razreshenii karetnomu masteru Iohimu I.otkrytija karetnej fabriki v Peterburge i upotrebljenija izobrazhenija gosudarstvennogo gerba na vyveske i izdelijah fabriki [On permission for carriage master Joachim I.to open a carriage factory in St. Petersburg and to use the image of the state coat of arms on the sign and products of the factory]. RGIA. F. 18. Op. 2. D. 296. (in Rus.).
 26. Departament zheleznyh dorog Ministerstva putej soobshhenija. O zakaze karetnomu masteru Iohimu dvuh obraczovyh passazhirskih vagonov [Department of Railways of the Ministry of Railways. On ordering two model passenger carriages from carriage master Joachim]. RGIA. F. 219. Op. 1. D. 20178. (in Rus.).
 27. Kontrol' Ministerstva imperatorskogo dvora. Tekushchie dela po Kontrolju za 1861 god. Po rapportu Kontory Sankt-Peterburgskikh teatrov o najme v dome naslednikov kupca Iohima pomeshhenija, srokom na dva goda dlja postavki raznyh jekipazhej, imushhestva i materialov, prinadlezhashhih teatral'nomu jekipazhnому zavedeniju [Control of the Ministry of the Imperial Court. Current affairs of the Control for 1861. Based on the report of the Office of St. Petersburg Theaters on the rental of premises in the house of the heirs of the merchant Joachim for a period of two years for the supply of various carriages, property and materials belonging to the theatrical carriage establishment]. RGIA F. 482 Op. 1. D. 5045. (in Rus.).
 28. Obshchaja kanceljarija ministra finansov. O vydache privilegii kupecu Iohimu na povozku dlja perevozki tjazhestej po obyknovennym dorogam [General Chancellery of the Minister of Finance. On the granting of a privilege to the merchant Joachim for a cart for transporting heavy loads on ordinary roads]. RGIA F. 560. Op. 5. D. 117. (in Rus.).
 29. Pervyj departament Senata. O privilegii inostrancu Iohimu [First Department of the Senate. On the privilege of the foreigner Joachim]. RGIA F. 1341. Op. 21. D. 153. (in Rus.).

А. С. Минин

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

«МЫ БЫЛИ ДЕТИ 1812 ГОДА»: СОХРАНЕНИЕ ИСТОРИЧЕСКОЙ ПАМЯТИ ОБ ОТЕЧЕСТВЕННОЙ ВОЙНЕ 1812 Г. ПРИ ИМПЕРАТОРЕ НИКОЛАЕ I

© А. С. Минин, 2025

Данная статья посвящена политике императора Николая I по увековечиванию подвига российского народа и армии в Отечественной войне 1812 г. В отличие от космополитичного Александра I, Николай I понимал необходимость историко-патриотического воспитания. Обращение к героическим страницам недавней истории стало важнейшим направлением николаевской политики. Хотя возведение некоторых монументов началось еще при Александре I, столь массовой установки памятников, как в николаевское царствование, раньше в России не было. Военная галерея Зимнего дворца, Нарвские триумфальные ворота, Александровская колонна, памятники фельдмаршалам Кутузову и Барклаю де Толли, монумент на Бородинском поле и фактическое создание бородинского музея-мемориала, план установки монументов в честь Отечественной войны 1812 г. — везде мы увидим живое участие императора Николая I. Обращение к национальным корням, к исторической почве стало особенностью царствования Николая I, материальным воплощением идей Н. М. Карамзина.

Ключевые слова: Отечественная война 1812 г., памятники, политика, Александр I, Николай I, Н. М. Карамзин, патриотизм, Александровская колонна, Военная галерея Зимнего дворца, дворцовые гренадеры, Бородино.

Процесс государственного строительства развивается в соответствии с определенными закономерностями. Например, модернизация всегда содержит выраженный элемент заимствований, что со временем приводит к росту традиционализма. История нашей страны не является исключением. Сегодня сохранение исторической памяти является важным фактором государственной политики и патриотического воспитания молодежи. Подобную традицию можно проследить в царствование императора Николая I.

Отечественная война 1812 г. совершила настоящий переворот в мировоззрении космополитичного российского дворянства. Не только будущие декабристы могли назвать себя «детьми 1812 года». Нашествие «двунадесяти языцев», жертвенный пожар Москвы, катастрофа Великой армии Наполеона — вызвали общий рост патриотических настроений. Александр I, понимая грандиозность событий и их историческую значимость, переживал их в мистически-интимном духе, связывая Победу с Божиим Промыслом: «Зрелице погибели войск его невероятно! — читаем о Наполеоне в манифесте Александра I от 12 января 1813 г. — Кто мог сие сделать?.. Да познаем в великом деле сем промысел Божий!» На памятной медали в честь 1812 г. царь повелел отчеканить: «Не нам, не нам, а имени Твоему!» [1, с. 475].

Хотя воспитанный в космополитическом духе европейского Просвещения Александр I демонстративно избегал проявления национальных чувств и даже не посетил ни одного из мест событий Отечественной войны 1812 г. [2, с. 561], именно при нем было положено начало увековечиванию подвига народа и армии. Широкая монументальная пропаганда не предусматривалась, поэтому первые памятники имели в основном

или временный, или интимно-придворный характер. Например, в соответствии с традицией триумфов XVIII в., Нарвские триумфальные ворота предназначались для торжественной встречи русских войск летом-осенью 1814 г. Поэтому они были возведены по проекту архитектора Дж. Кваренги около Обводного канала всего за один месяц из нестойких материалов (дерево и алебастр) как временное сооружение. По обеим сторонам были устроены трибуны для зрителей торжественного парада. Различные части гвардии и армии прошли под аркой Нарвских ворот 30 июля, 8 сентября, 18 и 25 октября 1814 г. В дальнейшем трибуны были демонтированы, ворота больше не использовались и обветшали. Ворота «Любезным моим сослуживцам» (архитектор В. П. Стасов) были установлены к пятилетней годовщине Бородинского сражения в Екатерининском парке Царского Села, размерами и лаконичной архитектурой они соответствовали типу парковых монументов. 23 сентября 1818 г. перед Казанским собором в Санкт-Петербурге (данный храм стал ассоциироваться с победой в 1812 г.) были заложены памятники фельдмаршалам М. Б. Барклаю-де-Толли и М. И. Кутузову, но работы по их изготовлению и установке затянулись. Выбор места с неподходящим грунтом практически остановил возведение народного храма-памятника Христа Спасителя в Москве при Александре I.

В 1819 г. началось создание Военной галереи Зимнего дворца — оригинального памятника, сохранившегося для потомков портреты генералов-героев наполеоновских войн. По словам В. М. Глинки, Военная галерея не имела аналогов в Европе. «Зал памяти Ватерлоо» в Виндзорском замке содержал 28 портретов королей, полководцев и дипломатов. В грандиозной Военной галерее предполагалось разместить более трехсот

изображений генералов-героев Отечественной войны 1812 г. и заграничных походов 1813 и 1814 гг. [3].

Список портретируемых персон проходил поэтапное утверждение. По разным причинам (личные пристрастия Александра I и других сановников, не все портретируемые могли приехать в Санкт-Петербург на сеансы, несмотря на объявления в печати и т. д.), 79 лиц, чьи портреты имели бы неоспоримое право быть помещенными в галерею, в нее не попали. Всего в Военной галерее представлены триста тридцать два портрета военачальников русской армии. Портреты написаны в 1819–1828 гг. английским портретистом Джорджем Доу и его русскими помощниками — Александром Васильевичем Поляковым и Василием (Вильгельмом Августом) Александровичем Голике [3]. До смерти Александра I работа была не закончена. Следует учитывать, что до второй четверти XIX в. в Зимний дворец посторонняя публика «на экскурсии» не допускалась, так что Военную галерею могли видеть только придворные или лица, приглашенные ко двору.

Если для Александра I борьба с Наполеоном была сложным личным переживанием, то младшие братья, Николай и Михаил Павловичи, воспринимали завладевшие умами и сердцами современников события скорее через призму патриотической героики. Молодые великие князья мечтали отправиться в действующую армию, но произошло это только после окончания военных действий в 1816 г., когда они прибыли в Париж. Николай Павлович, подобно многим молодым офицерам гернической поры, хотел усовершенствовать свои знания в военном деле и проявил живой интерес к событиям недавней военной истории. Именно тогда Александр I рекомендовал брату для военно-исторических занятий генерала И. Ф. Паскевича как энергичного, дисциплинированного и при том образованного военного. И. Ф. Паскевич так описал знакомство с царственным другом: «Николай Павлович после того постоянно звал меня к себе и подробно расспрашивал о последних кампаниях. Мы с разложенными картами по целым часам вдвоем разбирали все движения и битвы 12-го, 13-го и 14-го годов. Я часто у него обедывал, и когда за службою не мог у него быть, то он мне потом говорил, что я его опечалил. Этому завидовали многие ...» [4, с. 223].

Для императора Николая I военно-исторические занятия приобрели не познавательный, а политический смысл. По мнению современных историков, «в области политической истории Николаю Павловичу были близки и понятны взгляды знаменитого российского историка Н. М. Карамзина, который стремился «... придать политическому абсолютизму известную идеиность и красоту», что давало возможность самодержавию «опираться на возведенную идеологию». Восстание декабристов показало столкновение «идеиности и красоты» с реальностью. Николай I считал одной из причин произошедшего распространение крамолы среди дворянской молодежи вследствие фактического отсутствия государственного патриотического воспитания [5, с. 207–208]. Обращение к герическим событиям отечественной истории должно

было стать важным фактором нового, патриотического воспитания с опорой на национальные корни. Так что интерес к исторической науке у Николая I был далеко не случаен. По словам Л. В. Выскочкова, «поддержка отечественной истории и мероприятия, направленные на охрану памятников истории и культуры, так же, как и использование их в воспитательных и идеологических целях, вполне вписывались в систему и отвечали личным пристрастиям императора. Причем ему были одинаково дороги дела Петра I, недавние события войны 1812 г. и памятники древних времен» [5, с. 210–211].

Победа над Наполеоном превратилась в важнейший элемент государственной пропаганды и патриотического воспитания. Любопытно, что в России, как и в других державах антинаполеоновской коалиции, вошли в моду внешние заимствования униформы наполеоновской империи. 30 марта 1827 г. были утверждены новые штаты Министерства императорского двора. «Именным указом министру императорского двора «из гвардейских отставных нижних чинов, бывших в походах против неприятеля и только по распоряжению императора» была образована рота дворцовых гренадеров с отнесением ее содержания за счет Кабинета. С этого времени непременной частью дворцовых интерьеров стали фигуры дворцовых гренадеров в особых темно-зеленых мундирах, брюках, расшитых золотыми галунами, медвежьих шапках с золотым кутасом (шнуры с кистями), которые своим покроем напоминали шапки наполеоновских гвардейцев, и саблями с офицерским темляком. Общим требованием было блюсти усы и баки. Мимо царя гренадеры ходили строем, так называемым тихим шагом — 72–75 шагов в минуту, вместо 107–110, определенных для маршировки на больших парадах. Об обязанностях роты в указе говорилось: «Рота имеет только присмотр или полицейский надзор во дворце, а в большие праздники дает во дворце почетный караул и посты ... другой строевой службы не несет». Дворцовые гренадеры наблюдали за коллекциями Эрмитажа и следили за порядком в Зимнем дворце. Рота участвовала во всех празднованиях, связанных с открытием памятников военной истории». Например, во время свадебных торжеств 1840 г. при бракосочетании наследника цесаревича Александра Николаевича и Марии Александровны, 20 апреля был дан торжественный обед в Георгиевском зале Зимнего дворца для «генералитета, гвардии, армии и флота штаб- и обер-офицеров, каждого чина по одному из старших, и для всей роты дворцовых гренадер» [6, с. 139–140, 224].

Дворцовые гренадеры исполняли роль музеиных смотрителей в Военной галерее Зимнего дворца, открытой в начале николаевского царствования. Галерею могла посещать публика, преимущественно военные. Торжественное открытие галереи состоялось 25 декабря 1826 г., в день памяти изгнания наполеоновских войск из России. «На церемонии открытия помимо двора присутствовали многочисленные ветераны былых военных событий — генералы и офицеры, а также солдаты гвардейских полков, расквартирован-

ных в Петербурге и его окрестностях, награжденные медалями за участие в кампании 1812 г. и за взятие Парижа. Во время церковной службы в дворцовом соборе, предшествовавшей освящению галереи, солдаты кавалерийских полков были построены в Белом зале, пехотных — в Большом тронном. Затем те и другие прошли по галерее торжественным маршем мимо портретов военачальников, под командой которых они доблестно сражались в 1812–1814 гг.». Позже в галерее были размещены портреты четырех чинов роты дворцовых гренадер, написанных Дж. Дуо в 1828 г. [3].

26 августа 1827 г., в годовщину Бородинского сражения, началось возведение новых Нарвских ворот по проекту В. А. Стасова. На плачевное состояние деревянных Нарвских ворот обратил внимание Александра I М. А. Милорадович. В Александровское царствование было принято решение о возведении постоянных триумфальных ворот как монумента в честь победы над Наполеоном, был образован строительный комитет во главе с А. Н. Олениным. Именно президент Академии художеств А. Н. Оленин предложил заменить фигуры античных воинов на русских витязей, «которые встречали бы своих проправнуоков, храбрых русских воинов». Отделку ворот предполагали сделать из мраморов светлых тонов, оставшихся от строительства Исаакиевского собора, а скульптуры — из литьей меди [7]. Комитет принимал финансовые пожертвования, самый большой вклад для постройки памятника сделал участник Отечественной войны 1812 г. генерал Ф. П. Уваров. «Перед самой своей смертью, в 1824 г., он завещал на постройку монумента 400 тыс. руб.: «Время командования моего Гвардейским корпусом я почитаю лучшим в моей жизни. Это время я хочу ознаменовать памятником...» [7].

При закладке новых триумфальных ворот 26 августа 1827 г., в день годовщины Бородинского сражения, в присутствии 9 тыс. гвардейцев-ветеранов 1812–1814 гг. состоялась особая церемония: «В основание были заложены медали и специальный камень в память генерала Уварова. На каждый из 11 закладных камней положили золотые монеты, последнюю опустил сам Стасов. Особый момент церемонии заключался в том, что офицеры и рядовые, по два человека от каждого гвардейского полка, сняв с себя медали, складывали их в основание ворот» [7].

Конструктивно новые Нарвские ворота были сделаны из кирпича, обшиты медными листами, украшены скульптурными композициями. Если колесница богини Победы (П. К. Клодт и С. С. Пименов) и крылатые женские фигуры (И. Леппе) отсылали к римской военной эстетике, то фигуры римских легионеров были заменены древнерусскими витязями (С. С. Пименов и В. И. Демут-Малиновский). Так как окрестности Обводного канала превратились в промышленный район, новые ворота были построены южнее. Торжественное открытие произошло 17 августа 1834 г. в присутствии императорской фамилии. «К этому дню по инициативе А. Н. Оленина была создана памятная бронзовая медаль. На лицевой стороне ее выгравированы окруженные лучами числа 1812, 1813, 1814. На оборотной

стороне по рисунку конструктора К. Тона медальерами П. Уткиным и А. Клепиковым было вырезано изображение триумфальных ворот. Эту медаль получили всего 70 человек: 55 генералов, служивших в гвардии в 1812–1815 гг., 10 членов Комитета по сооружению, включая самого Стасова, и пятеро наследников Уварова. Семьдесят первую медаль передали в Эрмитаж, и она по сей день хранится в его коллекции» [7]. По проекту В. П. Стасова внутри ворот предполагалось размещение небольшого военно-исторического музея с залом для встреч ветеранов Отечественной войны 1812 г., но триумфальные ворота использовались как караулка, а затем как городской архив. Только в 1978 г. было принято решение о создании музея. После прокладки коммуникаций и реставрации ворот, музейная экспозиция была открыта в 1987 г.

29 августа 1832 г. Николай I лично осмотрел приготовления к установке на Дворцовой площади Александровской колонны, крупнейшего в мире монолитного обелиска. На следующий день произошел торжественный подъем колонны, в присутствии Высочайшего двора, дипломатического корпуса и при большом стечении народа. Первую лебедку привели в действие лично Николай I, наследник цесаревич Александр Николаевич и великий князь Михаил Павлович. Подъем продолжался 1 час. 45 минут, что подтвердило расчеты О. Монферрана. Отделка колонны продолжалась до 1834 г. под личным контролем и при участии императора, который установил высоту ангела в 426 см. и повелел поставить фигуру лицом к Зимнему дворцу. Торжественное освящение памятника состоялось 30 августа 1834 г. «Произошло это в присутствии Николая I, императорской фамилии, принца Вильгельма, «особ Высочайшего двора», дипломатического корпуса и при стечении многочисленной публики». Для особ императорской фамилии был сооружен специальный деревянный балкон с выходом из гостиной второго этажа Зимнего дворца. После парада стотысячного войска части отправились в лагерь под Царским Селом, где три дня проходили маневры» [6, с. 178–179, 187].

При Николае I был доведен до логического завершения и проект установки памятников фельдмаршалам М. И. Кутузову и М. Б. Барклаю де Толли перед Казанским собором. Работы были начаты еще при Александре I, скульптор Э. Лаунц в 1826 г. закончил в Риме скульптуру Барклая. Но Николаю I не понравилось изображение русского фельдмаршала в античных драпировках. Скульптор Б. И. Орловский исполнил Высочайшее требование, изобразив полководцев в фельдмаршальных мундирах русской армии. Памятники были установлены в 1836 г., а торжественное открытие в присутствии императорской фамилии состоялось 25 декабря 1837 г. [2, с. 564] Памятники фельдмаршалам превратили Казанский собор с окружающим пространством в памятник Отечественной войне 1812 г. Подобная модернизация ранее построенного храма соответствовала эстетике ампира, в которой организация пространства, могущая наделять ансамбль новым смыслом, вышла на первое

место, став основным предметом творчества архитекторов [8, с. 194].

По характеристике Л. В. Выскокова, «массовая постановка памятников при Николае I (около сотни) была новым явлением в повседневной жизни страны. Каждый год (за исключением 1829, 1830, 1843 и 1854 гг.) возводились новые монументы как на средства казны, так и по частной инициативе при поддержке государства» [6, с. 207]. Памятники были посвящены правителям России, выдающимся полководцам, деятелям науки и культуры. Среди исторических событий были отмечены Крещение Руси (статуя Св. Владимира в 1852 г. в Киеве), Куликовская битва (храм-памятник, 1848), покорение Сибири (Тобольск, 1830). Интересно, что памятники победам русского оружия при подавлении польского восстания 1830–1831 гг. были возведены за счет казны Царства Польского. На этом фоне выделяется целая программа увековечивания подвига российского народа в Отечественной войне 1812 г., которую можно сопоставить с «планом монументальной скульптурной пропаганды» постреволюционного периода: «увековечению памятных событий Отечественной войны 1812 г. был посвящен проект первой крупной программы 1835 г. по установке единого комплекса памятников на местах главных сражений. В сущности, это был первый план монументальной пропаганды в России. Всего предполагалось установить 16 монументов трех классов, изготовленных из чугуна без фигур и «мелочных непрочных украшений». Из запланированных монументов было поставлено семь (один первого класса на Бородинском поле и шесть — второго)» [6, с. 208].

26 августа 1839 г., в присутствии императора Николая I и 200 ветеранов Бородинской битвы, перед строем 150-тысячного войска был торжественно открыт Главный монумент российским воинам — героям Бородина. Монумент, представляющий из себя 27-метровую стелу с крестом, был установлен по проекту А. Адамини на Курганной высоте (батарея Раевского) — главном опорном пункте русских позиций. У основания колонны был захоронен прах генерала П. А. Багратиона, получившего смертельную рану в Бородинском сражении. Напротив батареи Раевского была построена сторожка для воинов-ветеранов, которые, согласно Указу императора, «должны были ухаживать за памятником и могилой Багратиона, вести Книгу записей посетителей, показывать приезжающим план сражения, находки с поля битвы» [9].

На торжествах были проведены маневры, изображающие историческое сражение, во время которых А. П. Ермолов рассказывал Николаю Павловичу о его подробностях. После маневров Николай I отбыл в Москву для участия в закладке храма Христа Спасителя на новом месте [6, с. 220].

К этому времени земля в центральной части Бородинского поля была выкуплена на имя наследника цесаревича Александра Николаевича, усадебный дом в селе Бородино был перестроен в путевой дворец для размещения двора и приглашенных особ, в нем была размещена историческая экспозиция. В доме

М. М. Тучковой, основавшей монастырь в память о погибшем при Бородине супруге и других русских воинах, после ее смерти была сохранена обстановка. Фактически, Бородинское поле превратилось в мемориальный музейный комплекс. К сожалению, в 1932 г. Главный монумент героям Бородина был разрушен как «не имеющий ни исторической, ни художественной ценности», разорена была и могила П. И. Багратиона. В 1987 г. памятник и надгробие на могиле П. И. Багратиона были воссозданы по сохранившимся чертежам архитектора Антония Адамини [10]. Массовая установка памятников и мемориалов — несомненно представляла из себя новое явление российской политики. «Именно в царствование императора Николая I в обществе формируется новое восприятие памятников по истории Отечества» [2, с. 565].

Для подчеркивания значимости победы России в борьбе с Наполеоном, а значит, и ведущей роли Российской империи в европейской политике, Николай I использовал и торжественные встречи с монархами союзных держав, парады с обязательным участием ветеранов и дворцовых гренадер, заказы живописных полотен, посвященных сражениям этого периода. Император приобщал к данным мероприятиям и наследника Александра Николаевича. Например, визит Николая I в Пруссию в августе 1835 г. был приурочен к празднованию годовщины Кульмского сражения 1813 г. «Морем отправились в Пруссию и отобранные для участия в совместных мероприятиях взводы от всех частей. Они должны были принять участие в торжествах в честь открытия памятника сражению под Кульмом в 1813 г. В церемонии открытия должны были участвовать и дворцовые гренадеры, раненые в том сражении» [6, с. 190]. В 1838 г., во время визита в Швецию, которой правил король Карл XIV Юхан, наполеоновский маршал Бернадот, перешедший на сторону антинаполеоновской коалиции, Николай I взял с собой Александра Николаевича, который, в свою очередь, совершил путешествие по германским землям, посетив поле «битвы народов» под Лейпцигом [6, с. 212]. Во время визита в Англию в 1844 г. Николай I присутствовал на большом параде в Виндзорском парке, который возглавлял герой Ватерлоо, престарелый герцог Веллингтон [6, с. 237]. В частном письме к сыну Александру Николаевичу от 16 октября 1838 г. как о важной новости Николай I сообщает о посещении мастерской художника-баталиста Зауэрвейда, где осматривал «новый, очень хороший эскиз его «Кульмского сражения» [6, с. 212].

Николай I, как «дитя 1812 года», «последовательно проводил в жизнь свою программу «монументальной пропаганды», увековечивая победу России над Наполеоном» [6, с. 179]. В целом, обращение к национальным корням, к исторической почве стало особенностью царствования этого государя, материальным воплощением идей Н. М. Карамзина.

Список литературы:

1. Троицкий Н.А. 1812. Великий год России. М.: Омега, 2007. 560 с.

2. Высоков Л. В. Николай I и его эпоха. Очерки истории России второй четверти XIX века. М.: Академический проект. 2018. 999 с.
3. Глинка В. Пушкин и Военная галерея Зимнего дворца. Л.: Лениздат, 1988. URL.: https://royallib.com/read/glinka_vladislav/pushkin_i_voennaya_galereya_zimnego_dvorts.html (дата обращения: 22.01.2025).
4. Минин А. С. «Отец-командир» для императора: опыт наставничества при Николае I // Технологии наставничества в теории и практике работы с молодежью: матер. Междунар. науч.-практ. конф. / под. Ред. Г. В. Ковалевой. СПб.: СПбГУПТД, 2022. С. 221–226.
5. Минин А. С. Умножение «умственных плотин»: основы политики в области народного просвещения в царствование Николая I // Гуманитарные науки в современном вузе: вчера, сегодня, завтра, к 280-летию со дня рождения российской просветительницы княгини Е. Р. Дашковой: матер. VI междунар. науч. конф.: в 3 т. / под ред. С. И. Бугашева, Ю. В. Ватолиной, А. С. Минина. СПб.: СПбГУПТД, 2023. Т. 1. С. 206–213.
6. Высоков Л. В. Император Николай I. Жизнеописание. СПб.: Наука, 2022. 423 с.
7. Жарова Е. А. Нарвские триумфальные ворота — памятник Отечественной войны 1812 года и музей военной истории России // Отечественная война 1812 года. Источники. Памятники. Проблемы: Матер. XVII Междунар. Науч. Конференции, 2011 г. Можайск: ГБВИМЗ, 2012. URL.: http://www.museum.ru/museum/1812/Library/Borodino_conf/2012/Zharova.pdf (дата обращения: 22.01.2025).
8. Микишатьев М. Н. Проблема русского ампира. Опыт критической историографии // Terra Aestheticae. 2018. № 1. С. 170–198.
9. История музея // Музей-заповедник «Бородинское поле». URL.: <https://www.borodino.ru/muzej/istoriya-muzeya/> (дата обращения: 22.01.2025)
10. Главный монумент российским воинам — героям Бородинского сражения // Музей-заповедник «Бородинское поле». URL.: <https://www.borodino.ru/muzej/pamyatniki-borodinskogo-polya/glavnij-monument-rossijskim-voinam-geroyam-borodinskogo-srazheniya/> (дата обращения: 22.01.2025).

A. S. Minin

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

«WE WERE CHILDREN OF 1812»: PRESERVING THE HISTORICAL MEMORY OF THE PATRIOTIC WAR OF 1812 UNDER EMPEROR NICHOLAS I

This article is devoted to the policy of Emperor Nicholas I to perpetuate the feat of the Russian people and the army in the Patriotic War of 1812. Unlike the cosmopolitan Alexander I, Nicholas I understood the need for historical and patriotic education. The appeal to the heroic pages of recent history has become the most important direction of Mykolaiv policy. Although the construction of some monuments began under Alexander I, there had never been such a massive installation of monuments in Russia before, as during the reign of Nicholas II. The military Gallery of the Winter Palace, the Narva Triumphal Gates, the Alexander Column, monuments to field Marshals Kutuzov and Barclay de Tolly, the monument on the Borodino field and the actual creation of the Borodino Memorial Museum, the plan for the installation of monuments in honor of the Patriotic War of 1812 — everywhere we see the lively participation of Emperor Nicholas I. The appeal to national roots, to historical soil has become a feature of the reign of Nicholas I, the material embodiment of the ideas of N. M. Karamzin.

Keywords: Patriotic War of 1812, monuments, politics, Alexander I, Nicholas I, N. M. Karamzin, patriotism, Alexander Column, Military Gallery of the Winter Palace, Palace Grenadiers, Borodino.

References:

1. Troitskiy N.A. 1812. Velikij god Rossii [The Great Year of Russia]. Moscow. Omega, 2007. 560 p. (in Rus.).
2. Vyskochkov L. V. Nikolaj I i ego jepoha. Ocherki istorii Rossii vtoroj chetverti XIX veka. [Nicholas I and his epoch. Essays on the history of Russia in the second quarter of the 19th century]. Moscow. Academic project, 2018. 999 p. (in Rus.).
3. Glinka V. Pushkin i Voennaja galereja Zimnego dvorca [Pushkin and the Military Gallery of the Winter Palace]. Leningrad. Lenizdat, 1988. URL.: https://royallib.com/read/glinka_vladislav/pushkin_i_voennaya_galereya_zimnego_dvorts.html (date accessed: 22.01.2025).
4. Minin A.S. «Otec-komandir» dlja imperatora: opyt nastavnichestva pri Nikolae I [«Father commander» for the Emperor: the experience of mentoring under Nicholas I] // Tehnologii nastavnichestva v teorii i praktike raboty s molodezh'ju: mater. Mezhdunar. Nauch.-prakt. Konf. [Mentoring technologies in theory and practice of youth work: mater. International Scientific and practical Conf.] / pod. Red. G. V. Kovalevoj. St. Petersburg. SPbGUPTD, 2022. 221–226 pp. (in Rus.).
5. Minin A. S. Umnozhenie «umstvennyh plotin»: osnovy politiki v oblasti narodnogo prosveshhenija v carstvovanije Nikolaja I [The multiplication of «mental dams»: the foundations of public education policy in the reign of Nicholas I] // Gumanitarnye nauki v sovremennom vuze: vchera, segodnya, zavtra, k 280-letiju so dnia rozhdenija rossijskoj prosvetitel'nicy knjagini E. R. Dashkovoje: mater. VI mezdunar. nauch.konf.: v 3 t. [Humanities in a modern university: yesterday, today, tomorrow, to the 280th anniversary of the birth of the Russian enlightener Princess E. R. Dashkova: mater. VI International Scientific Conference: in 3 volumes] / pod.red. S. I. Bugashev, Yu. V. Vatolina, A. S. Minin. St. Petersburg. SPbGUPTD, 2023. Vol. 1. 206–213 pp. (in Rus.).
6. Vyskochkov L. V. Imperator Nikolaj I. Zhizneopisanie [Emperor Nicholas I. Biography]. St. Petersburg. Nauka, 2022. 423 p. (in Rus.).
7. Zharova E. A. Narvskie triumfal'nye vorota — pamjatnik Otechestvennoj vojny 1812 goda i muzej voennoj istorii Rossii [Narva Triumphal Gates — monument of the Patriotic War of 1812 and museum of military history of Russia] //

- Otechestvennaja vojna 1812 goda. Istochniki. Pamjatniki. Problemy: Mater. XVII Mezhdunar. Nauch. Konferencii* [The Patriotic War of 1812. Sources. Monuments. Problems: Mater. XVII International Scientific Conferences]. Mozhaisk. GBVIMZ, 2012. URL.: http://www.museum.ru/museum/1812/Library/Borodino_conf/2012/Zharova.pdf (date accessed: 22.01.2025).
8. Mikishatyev M. N. Problema russkogo ampira. Opyt kriticheskoy istoriografii [The problem of the Russian Empire style. The experience of critical historiography] // *Terra Aestheticae* [Terra Aestheticae]. 2018. No. 1. 170–198 pp. (in Rus.).
9. Istorija muzeja [History of the museum] // *Muzej-zapovednik «Borodinskoe pole»* [Borodino Field Museum-Reserve]. URL.: <https://www.borodino.ru/muzej/istoriya-muzeya/> (date accessed: 22.01.2025).
10. Glavnyj monument rossiskim voinam — gerojam Borodinskogo srazhenija [The main monument to the Russian soldiers — heroes of the Battle of Borodino] // *Muzej-zapovednik «Borodinskoe pole»* [Borodino Field Museum-Reserve]. URL.: <https://www.borodino.ru/muzej/pamyatniki-borodinskogo-polya/glavnyj-monument-rossiskim-voinam-geroyam-borodinskogo-srazheniya/> (date accessed: 22.01.2025).

ФИЛОСОФИЯ

УДК 130.2; 159.954

DOI 10.46418/2079-8202_2025_1_20

Л. Е. Артамошкина

Русская христианская гуманитарная академия имени Ф. М. Достоевского
191023 РФ, Санкт-Петербург, наб. реки Фонтанки, 15

ИСТОРИЧЕСКОЕ ПОВЕСТВОВАНИЕ И ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ПРОЗА: ВООБРАЖЕНИЕ В ТРУДЕ ИСТОРИКА

© Л. Е. Артамошкина, 2025

Историческая наука второй половины XX в. открывает новый уровень истории — «медленную историю», обнаруживает интерес к мифу, к сфере воображаемого в истории. В статье рассматриваются методы работы отечественных историков — Н. М. Карамзина и Л. Н. Гумилева — предвосхитивших (Н. М. Карамзин) и разработавших (Л. Н. Гумилев) подходы, методологическая значимость которых осознается в процессе освоения исторической наукой новых областей исследования в XX в. В статье рассматриваются синхронно возникающие в конце XVIII — начале XIX и в начале XX — середине XX в. методологические поиски в сфере философской мысли и вырабатываемые исторической наукой методы исследования. Методы работы отечественных историков осуществляли синтез разорванных в новоевропейской науке начал — мысли и переживания, документа и воображения.

Ключевые слова: документ, воображение, Н. М. Карамзин, Л. Н. Гумилев, симпатия, интуиция, Г. Мейстер.

«Прилежно истощая материалы древнейшей Российской Истории, я ободрял себя мыслию, что в повествовании о временах отдаленных есть какая-то неизъяснимая прелесть для нашего воображения: там источники Поэзии!»

(Н. М. Карамзин. Предисловие к «Истории Государства Российского»)

Время написания «Истории Государства Российского» Н. М. Карамзиным — время формирования истории как науки. История вырабатывала методологические основания и находила институциональное оформление, разрабатывала свои методы. Вольтер и Гердер явились выразителями самого процесса становления исторического сознания европейской культуры, а философия Канта, поставившая вопросы о познании, его основаниях и границах, позволила выдвинуть в качестве объекта познания — историю. Эти имена определяют тот интеллектуальный контекст, в котором формировались интересы Карамзина как писателя и историка. В Предисловии к «Истории» Карамзин характеризует свой метод работы — дает подробный обзор используемых документов. Тогда же, в начале XIX века, в исторической науке начал разрабатываться метод критики документов, закладывались принципы систематизации исторических фактов: «Историк не Летописец: последний смотрит единственно на время, а первый на свойство и связь действий: может ошибиться в распределении мест, но должен всему указать свое место», — подчеркивает Карамзин в Предисловии [1, с. 23].

Но в труде Карамзина-историка был заложен тот метод исторической работы, тот подход, которого западная историческая наука начинает достигать только в XX в. Историческая наука во второй половине XX в.

осознала недостаточность и даже ущербность той колонизации истории, которая была обусловлена европоцентристскими концепциями западных историков (см., например, об этом в обобщающем труде «История и память» Ле Гоффа, изданном в 1977).

Известное высказывание Пушкина о Карамзине как Колумбе, открывшем новый материк, выражало сдвиг, произшедший благодаря «Истории» Карамзина: в восприятие пространства всемирной истории вошла история России.

Но есть еще одна существенная черта в методе Карамзина. Обозначим ее, обращаясь к словам самого историка: «Что ж остается ему (историку), прикованному, так сказать, к сухим хартиям древности? Порядок, ясность, сила, живопись» [1, с. 21]. «Живопись» стоит в ряду тех средств, которыми должен владеть историк. «Историческая поэма», — так назвал Карамзин свою «Историю» в письме Вяземскому. Но не противоречит ли «живописность» важному свойству истории — быть наукой? Заметим, что зачастую именно это свойство — живописать события истории — ставилось в вину некоторым историкам.

«Живописность» историка, сам стиль повествования особенно обнажают его установку, его отношение к изображаемым событиям и фактам, — точнее — они невольно обнаруживают его отношение: образы «выда-

ют» позицию историка, даже если он заявляет о своей абсолютной нейтральности в изложении истории.

Говоря о живописности, необходимой историку, Карамзин предвосхищал те подходы, которые будут разрабатываться вместе и параллельно с развитием истории как науки — методологические основания, предлагаемые философией конца XIX — начала XX в. Так, Карамзин не только в высшей степени сам обладал, но и методически развивал в читателях свойство, которое найдет свое обоснование в трудах философов и психологов гораздо позже, свойство это — **симпатия**. Вот как отзывается об этом влиянии стиля Карамзина на восприятие читателя Фёдор Николаевич Глинка: «Никто, хоть бы самый рьяный противник Николая Михайловича, не станет отрицать громадного влияния его на современное ему общество... В семействах помещиков, живших жизнею обыденною, бесцветною, он пробудил новую жизнь, поднял ряды незнакомых понятий, заговорил языком чувства и получил взамен всеобщее сочувствие. Он как будто дал ключ к самой природе, раскрыв красоты ее утешительные на нашем севере. Читая его, поняли приятность смотреть на восходящее солнце, на запад, окрашенный угасающими лучами его, вслушиваться в шум родных ручьев, дружиться с домашнею природою и наслаждаться бесплатными её дарами...» [2, с. 443]. Движение Карамзина от художественной прозы к историческому повествованию вполне закономерно.

В 1907 г. появляется труд Анри Бергсона «Творческая эволюция». В этой работе разворачивается картина мира, отличная от механистической, выраженной философией позитивизма, которая заняла ведущие методологические позиции ко второй половине XIX в. Философия позитивизма, опираясь на эмпирический способ познания, методологически обосновывала возможность познания отдельных объектов исследования. Познание лишалось возможности обращаться к миру и человеку в их целостности, к познанию мира как нерасчлененного целого. Но сознание все-таки способно схватывать эту целостность мира. Бергсон, не отвергая дискурсивный способ познания, обращается и к другому — интуитивному способу познания, подчеркивает, что такой способ познания предшествует дискурсивно-рациональному и направлен на понимание мира в его целостности. Мир является динамичным, творческим — живым. Жизненный порыв — понятие, вводимое Бергсоном, — выражает эту динамичность. Бергсон вводит принцип длительности в саму основу мира.

Философия Бергсона отклоняла принятую от механизма идею единой науки, годной для любой реальности. Философия творческой эволюции, по мысли Бергсона, поможет преодолеть «новую схоластику», которая разрослась во 2-й половине XIX в. вокруг физики Галилея. Однако интеллект не является единственным или самым адекватным способом нашего познания. Наша мысль в чисто логической форме неспособна представить себе истинную природу жизни. Настоящее познание, схватывание сути вещи, события, мира возможно при совместной работе инстинкта

и интеллекта, т. е. через интуицию. Именно понятие интуиции, вводимое Бергсоном, будет методологически значимым для науки XX в. Наиболее очевидно интуиция себя проявляет в творчестве, в нашей эстетической способности. Художник постигает суть жизни, её замысел, проникая внутрь предмета благодаря **симпатии**. Симпатия снимает барьер между ним и постигаемым явлением. Симпатия «запускает» работу воображения и чувства. Вот почему навык писателя становится так важен для работы историка.

По мысли Карамзина, при обращении к истории необходимы воображение и чувство. Чувствительное сердце «умнее ума», как он писал в одном из писем жене.

Первым опытом использования художественного образа при обращении к фактам и событиям современности стали «Письма русского путешественника» — жанр, совместивший описание фактов, изображение действительных событий и образ их «лирического героя» — они сформировали способность симпатически проникать в изображаемое лицо, событие. Этот подход позже вполне воплотился на страницах Истории Карамзина. Не случайно в Предисловии к «Истории» автор подчеркивал, что писал об Игоре и Всеvolоде «как их современник». И чуть раньше там же: «Истинный Космополит есть существо метафизическое или столь необыкновенное явление, что нет нужды говорить об нем, ни хвалить, ни осуждать его. Мы все граждане, в Европе и в Индии, в Мексике и в Абиссинии; личность каждого тесно связана с отечеством: любим его, ибо любим себя...» [1, с. 16]. И далее: «...как грубое пристрастие, следствие ума слабого или души слабой, несносно в Историке, так любовь к отечеству даст его кисти жар, силу, прелесть, где нет любви, нет и души» [1, с. 16]. Симпатия Карамзина служила проникновению в историческую жизнь государства Российского. Именно сила и характер такого проникновения были отмечены даже иностранной прессой, откликнувшейся наявление первых восьми томов Истории, а в маленькой заметке французского ученого-историка Карамзин услышал для себя «голос потомства». Прочитируем часть этого отзыва об «Истории» Карамзина: «Автор представляет обширную картину своего отечества, от глубокой древности до нашего времени. Его размышления, всегда основательные, продиктованы здравой философией и беспрестрастием, его стиль серьезен, выдержан и одушевлен каким-то духом чистосердечия, национальности (если позволительно так выразиться), который показывает в историке не только ученого, но в первую очередь честного человека» (цит по: [3, с. 95]).

Примечательно, что Карамзин в период написания Истории интересовался публикациями, связанными с размышлениеми о воображении. Так, он сделал для журнала «Вестник Европы» перевод отрывка работы Г. Мейстера «О воображении» [4]. Полный перевод появится позже — «Письма о воображении. Сочинение Г. Мейстера» (С.-Петербург, 1819) [5].

Настоящая книга написана швейцарско-французским теологом, писателем и журналистом к.XVIII — н. XIX в. Он был знаком с Вольтером и Руссо, был

секретарем и редактором у Ф. М. Гrimма (в журнале «Письма о литературе, философии и критике»). Как автор этого журнала он становится известен в Европе: от Петербурга до Флоренции. Он писал по-французски, работал и жил в Париже, но после революции вернулся в Швейцарию. «Письма о воображении» (*«Lettres sur l'imagination»*, 1794) были изданы в Цюрихе.

Шестнадцать писем-статьев к воображаемому другу Ипполиту отражают определенную составляющую воображения: воспоминания, чувствительность или сновидения. «Воображение наше есть та способность души, которой наиболее я приписываю самое сильное влияние на образ нашей жизни», — пишет Мейстер в пятом письме [5, с. 31]. И далее: «Как присутствие иного предмета бывает сильнее воспоминания, так иное воспоминание бывает сильнее присутствия самого предмета» [5, с. 43]. Способность сильно чувствовать ставится в зависимость от способности к воображению.

Литература сентиментализма стала школой тренировки способности сильно чувствовать, школой воспитания воображения, в ней историк мог обрести способность «видеть» события и жить в эпохах и странах. Автор писем силой воображения обуславливает нравственность, склонность к сочувствию: «...наши добродетели, наша нравственность не редко зависят от напряжения памяти и деятельной силы нашего воображения... Сострадание, склонность к взаимной любви, сии источники всякого нравственного чувства, не предполагают ли всегда воображения пламенного?» [5, с. 44].

Метод работы Карамзина над историей осуществлял синтез разорванных в новоевропейской науке начал — мысли и переживания, документа и воображения.

Историческая и, в целом, гуманитарная наука, открывшая в XX в. свою новую область, — культурную память, — примет в сферу своих интересов те сюжеты, которые напрямую связуют интуитивные и дискурсивные способности исследователя, например, интерес к мифу, к сфере воображаемого в истории [6]. В книге «История и память» Ле Гофф пишет: «...в перспективе новой исторической проблематики миф оказывается не только объектом истории, но и продлевает исторические времена до самых истоков, обогащает методы историка и питает новый уровень истории — медленную историю» [7, с. 176]. А литература в XX в. предложит историкам воспринять новый смысл длительности, выраженный, например, стилем Марселя Пруста. Не случайно, позже, в контексте обращения к культурной памяти, история начинает заниматься историей пережитого.

Стиль, вырабатываемый Карамзиным-писателем, автором «Писем путешественника», был связан с опытом путешественника — видеть различия в нравах и изменения их у разных народов. Карамзин был внимателен к повседневности в истории или к «медленной истории», которая как направление в исторической науке появится только в XX в.

«Историческое прошлое одновременно и обнаруживается источниковой, археологической и иной техникой, но оно одновременно и создается

силой продуктивного воображения... Без воображения невозможна история как наука, в своей продуктивной части, и историк, как теоретик» [8, с. 90–93].

Во второй половине XX в. наиболее выразительным примером работы такого продуктивного воображения в процессе рождения исторического труда, по нашему мнению, являются исследования Л. Н. Гумилева. Не случайно, именно яркое выражение этой способности историка — сопрягать интуицию с аналитическими методами исследования — станет причиной априорно критического отношения к его работам. Показателен путь к публикации первой книги Л. Н. Гумилева — «Хунну». Напомним некоторые биографические факты. В 1938 г. Л. Н. Гумилев был арестован и отправлен сначала на Беломорский канал, а затем, после пересмотра дела, в Норильск. Вот свидетельство Гумилева об этом периоде: «в Сибири, на тяжелых работах, где я был иногда инвалидом, иногда библиотекарем, иногда просто больным, мне удалось тогда написать очень много черновиков по тем книгам, которые мне присыпали» [9, с. 14].

То, что было в черновиках, требовало выхода. Но о публикации в научном издании не могло быть речи.

В 1943 г. закончился срок второй судимости, и Гумилев попросил отпустить его в армию. И его отпустили, выразив тем самым благодарность за безупречную работу в Норильском комбинате и за открытие на Нижней Тунгуске большого месторождения железа. 17 февраля 1945 г. Гумилев пишет из армии письмо Виктору Борисовичу Шкловскому, обращаясь с просьбой помочь в публикации поэмы-трагедии «Смерть князя Джамуги», которую он послал Виктору Борисовичу. Приводим небольшой отрывок из письма: «Многоуважаемый Виктор Борисович! Пользуясь Вашим любезным разрешением, посылаю Вам рукопись моей трагедии. Прошу Вас извинить меня за почерк, качество бумаги и т. п., ибо писал я, пользуясь очень короткими солдатскими минутами. О литературной ее стороне судить не мне, но об исторической я хочу добавить несколько замечаний. Сама концепция эпохи как борьбы между военной демократией и родовой степной аристократией оригинальна... эта концепция есть плод моих многолетних занятий данным периодом. Не имея возможности написать монографию, я написал трагедию» [10, с. 55].

После защиты кандидатской диссертации (1948) Лев Николаевич Гумилев был арестован (в третий раз) и, следовательно, опять вырван из научной среды. Но, находясь в трудных условиях, он все-таки продолжал заниматься. Вот как он пишет об этом в Автобиографии: «Я за 5 лет отработал свои две книги — «Хунну» и «Древние тюрки». Вторую я защитил как диссертацию на степень доктора исторических наук...» [9, с. 14].

Таким образом, замысел первой книги — «Хунну» — вполне оформился, и после освобождения Лев Николаевич начал готовить книгу к печати. Освобожден он был в 1956. Книга вышла в печати в 1960 г. История его переписки с издательствами и рецензентами многосложна и поучительна. Она хранится в соответствующих документах в музее Анны Ахматовой

в Фонтанном Доме. К сожалению, этот фонд документов все еще остается не разобранным и малодоступным для исследователей. Лев Николаевич, размышляя о свойствах научного знания, делает характерное замечание в письме своему другу В. Н. Абросову из лагеря в 1955 г.: «Мы многое знаем, не понимая. Например, время, жизнь и смерть, свободу воли. Вся наука построена на этих сверхпонятиях (нельзя назвать понятиями то, что мы не понимаем» [10, с. 92]. А в другом письме делает характерное признание: «Вообще, самое тяжелое в пережитом было лишение нас радости... Надо искать радости во что бы то ни стало. Для меня сейчас один источник радости — творчество...» (из письма 15 марта 1955 г.) [10, с. 75].

И в этом же письме он пишет, что «стал глубоко чувствовать Азию... для науки будет открыта новая область... в сферу мировой истории войдет Китай, который раньше рассматривали изолированно» [10, с. 75]. Гумилев также открывает еще один «материк» истории, как в свое время Карамзин.

В свете размышления о методах Гумилева — историка показательны рецензии на его книги Д. С. Лихачева, как взгляд другого историка, имевшего собственные подходы и методы в исторической работе. В предисловии к книге Л. Н. Гумилева «Древняя Русь и Великая степь» Лихачев характеризует метод автора как метод исторической реконструкции, который вполне утвердился к тому времени в исторической науке, подчеркивая, что именно реконструкция позволит раскрыть благодаря воображению ученого то, что не может быть добыто только в исторических источниках, поскольку историческая жизнь неизмеримо богаче, противоречивее всего, что фиксируется источниками. Достоинство Гумилева — историка, по мысли Лихачева, что он «обладает воображением не только ученого, но и художника» [11, с. 344].

Воображение в труде историка открывает мощную силу интуиции как действительно познавательную силу науки.

Не узкая специализация, а действительная междисциплинарность, которая стала во второй половине XX в. необходимым для любой гуманитарной науки подходом к исследованиям, являлась следствием огромной эрудиции, интеллектуальной мощи и воображения двух историков начала XIX и второй половины XX в. — Николая Михайловича Карамзина и Льва Николаевича Гумилева.

Исследование выполнено за счет гранта Российского научного фонда № 22-18-00214, <https://rscf.ru/project/22-18-00214/> в Балтийском федеральном университете имени Иммануила Канта.

Список литературы:

1. Карамзин Н. История государства Российского. СПб.: Азбука; Азбука-Аттикус, 2020. 832 с.
2. Глинка Ф. Н. Письма к другу / сост., вступ. ст. и comment. В. П. Зверева. М.: Современник, 1990. 559 с.
3. Вацуро В. Э., Гилльельсон М. И. Сквозь «умственные плотины». М.: Книга, 1986. 380 с.
4. Journal de Paris (1802. N 326) / пер. с фр. Н. М. Карамзина // Вестник Европы. 1802. Ч. 5. № 19. С. 179–183.
5. Мейстер Я. Г. Письма о воображении. СПб.: Морская типография, 1819. 134 с.
6. Ле Гофф Ж. Средневековый мир воображаемого. М.: Издательская группа «Прогресс», 2001. 440 с.
7. Ле Гофф Ж. История и память / пер. с фр. К. З. Акопяна. М.: РОССПЭН, 2013. 304 с.
8. Солонин Ю. Н. Воображение и познание в исторических науках // Виртуальное пространство культуры. Материалы научной конференции. Вып. 3. СПб.: Санкт-Петербургское философское общество, 2000. С. 90–93.
9. Лавров С. Б. Лев Гумилев: Судьба и идеи. М.: Айрис-пресс, 2007. 2-е изд., испр. и доп. 608 с.
10. Гумилев Л. Н. Письма к матери брата, О. Н. Высотской, другу, В. Н. Абросову и брату, О. Н. Высотскому (1945–1991) / сост. Г. М. Прохоров. СПб.: Изд-во Пушкинского Дома, 2008. 384 с.
11. Вспоминая Л. Н. Гумилева: Воспоминания. Публикации. Исследования / сост. В. Н. Воронович и др. СПб.: Росток, 2003. 367 с.

L. E. Artamoshkina

Dostoevsky Russian Christian Humanitarian Academy
191023 Russia, St. Petersburg, Fontanka River Embankment, 15

HISTORICAL NARRATIVE AND FICTION: IMAGINATION IN THE HISTORIAN'S WORK

Historical science of the second half of the twentieth century opens a new level of history — «slow history», reveals interest in myth, in the sphere of the imaginary in history. The article examines the working methods of Russian historians — N. M. Karamzin and L. N. Gumilyov — who anticipated (N. M. Karamzin) and developed (L. N. Gumilyov) approaches, the methodological significance of which is realized in the process of mastering new areas of research by historical science in the twentieth century. The article examines the methodological searches in the sphere of philosophical thought and the research methods developed by historical science that arose simultaneously in the late 18th — early 19th and early 20th — mid-20th centuries. The working methods of Russian historians carried out a synthesis of the principles torn apart in modern European science — thought and experience, document and imagination.

Keywords: document, imagination, N. M. Karamzin, L. N. Gumilyov, sympathy, intuition, G. Meister.

References:

1. Karamzin N. *Istoriya gosudarstva Rossijskogo* [History of the Russian State]. St. Petersburg. Azbuka; Azbuka-Attikus, 2020. 832 p. (in Rus.).
2. Glinka F. N. *Pis'ma k drugu* [Letters to a Friend]. Moscow. Sovremennik, 1990. 559 p. (in Rus.).
3. Vatsuro V. E., Gileelson M. I. *Skvoz' «umstvennye plotiny»* [Through the «mental dams»]. Moscow. Book, 1986. 380 p. (in Rus.).
4. Journal de Paris (1802. N 326) / per.s fr. N. M. Karamzina // *Vestnik Evropy* [Herald of Europe]. 1802. Ch. 5. No. 19. 179–183 pp. (in Rus.).
5. Meister J. G. *Pis'ma o voobrazhenii* [Letters on Imagination]. St. Petersburg. Marine Printing House, 1819. 134 p. (in Rus.).
6. Le Goff J. *Srednevekovyj mir voobrazhaemogo* [The Medieval World of the Imaginary]. Moscow. Publishing group «Progress», 2001. 440 p. (in Rus.).
7. Le Goff Zh. *Istorija i pamjat'* [History and memory] / per.s fr. K. Z. Akopjana. Moscow. ROSSPJeN, 2013. 304 p. (in Rus.).
8. Solonin Yu. N. *Voobrazhenie i poznanie v istoricheskikh naukah* [Imagination and Cognition in Historical Sciences] // *Virtual'noe prostranstvo kul'tury. Materialy nauchnoj konferencii. Vyp. 3* [Virtual Space of Culture. Proceedings of the Scientific Conference. Iss. 3]. St. Petersburg. Saint Petersburg Philosophical Society, 2000. 90–93 pp. (in Rus.).
9. Lavrov S. B. *Lev Gumilev: Sud'ba i idei* [Lev Gumilyov: Destiny and Ideas]. Moscow. Iris-press, 2007. 608 p. (in Rus.).
10. L. N. Gumilev. *Pis'ma k materi brata, O. N. Vysotskoj, drugu, V. N. Abrosov u i bratu, O. N. Vysotskomu (1945–1991)* [Letters to my brother's mother, O. N. Vysotskaya, friend, V. N. Abrosov and brother, O. N. Vysotsky (1945–1991)] / sost. G. M. Prohorov. St. Petersburg. Izd-vo Pushkinskogo Doma, 2008. 384 p. (in Rus.).
11. *Vspominaya L. N. Gumileva: Vospominaniya. Publikacii. Issledovaniya* [Remembering L. N. Gumilev: Memories. Publications. Research] / sost. V. N. Voronovich i dr. St. Petersburg. Rostok, 2003. 367 p. (in Rus.).

УДК 130.2

DOI 10.46418/2079-8202_2025_1_21

С. Л. Дунаева

Ленинградский государственный университет им. А. С. Пушкина
196605 РФ, Санкт-Петербург, Пушкин, Петербургское ш., 10

ПЕРЕЖИВАНИЕ КАК ОСНОВА ПАМЯТИ В КОНЦЕПЦИИ ЖИЗНИ ГЕОРГА ЗИММЕЛЯ

© С. Л. Дунаева, 2025

Понятие «переживание» широко распространено как предмет изучения в психологических исследованиях и вместе с тем имеет философское происхождение. Понятие получило свою значимость в трудах представителей философии жизни. Вильгельм Дильтей впервые отметил переживание как важнейшую категорию при изучении жизни человека и культуры. Один из последователей — Георг Зиммель — включил переживание в основную концепцию жизни. Переживание лежит в основе жизни человека, содержит в себе воспоминания и формирует новые, в результате чего создается коллективная память — традиции, праздники, письменные памятники и пр. Накопленный опыт и происходящие события в жизни вызывают новые переживания. Анализ идей в трудах Зиммеля позволяет сделать вывод о новом подходе в его концепции — взаимовлиянии переживания и памяти, что существенно обогатило понятие самой жизни.

Ключевые слова: философия жизни, Зиммель, переживание, память, Дильтей, воспоминание, жизнь.

Под переживанием принято понимать «непосредственное внутреннее схватывание явления» [10]. В течение жизни человек схватывает явления внешней жизни, соответствующие его потребностям, и пропускает их через себя для формирования новых знаний и представлений о внешнем мире.

Переживание, как правило, считается сложным психологическим феноменом и широко распространено для изучения в психологических исследованиях. Современные исследователи, рассматривая понятие переживания, делают отсылки к концепциям известных отечественных психологов, среди которых в большей степени отмечены — Л. С. Выготский и С. Л. Рубинштейн [12]; [13].

Вместе с тем формирование переживания как сложного феномена и значимой категории в мировоззрении человека происходило вместе с развитием понятия жизни. До середины XIX в. жизнь с философской стороны определялась как форма существования материи и как воплощение духа и идеи. Однако кризисные явления в немецкой культуре вызвали необходимость дополнительных поисков смыслов жизни, которые бы объяснили ее с человеческой стороны. Таким образом мыслители обратились к человеку с его чувствованием и ощущением себя во внешнем мире, во взаимодействии с ним и существовании в коллективе, где он себя реализует.

В этом контексте значимой категорией становится переживание. Вильгельм Дильтей — яркий представитель философии жизни —ставил перед собой задачу отделить от мира природы мир человека, законы которого отличаются от первого. В одном из своих главных трудов — «Сущность философии» (Das Wesen der Philosophie, 1907) — мыслитель писал о невозможности рассматривать историю человечества как сумму событий. Мгновение должно быть пережито человеком посредством воспоминания, мышления, побуждения, чувствования, желания и волевых действий [2, с. 66].

В концепции Дильтея переживание являлось важнейшей категорией для изучения исторических и социальных наук, однако в контексте изучения самой жизни переживание было подробно рассмотрено несколько позднее последователями мыслителя. Переживание как основополагающая часть жизни отмечена в концепции жизни Георга Зиммеля. Период его научно-исследовательской деятельности приходится на конец XIX-начало XX вв. В большей степени мыслитель идентифицировал себя как социолог, вместе с тем его труды, среди которых — более 30 книг и около 200 научных статей, носили междисциплинарный характер и затрагивали логику, историю философии, этику, социальную психологию и социологию.

Наиболее целостное представление о переживании можно получить из многочисленных эссе, сочинений, статей, книг культурфилософской направленности, среди которых — «Кант» (Kant, 1904), «Гете» (Goethe, 1913), «Кант и Гете» (Kant und Goethe, 1906), «Понятие и трагедия культуры» (Der Begriff und die Tragödie der Kultur, 1911), «О сущности культуры» (Vom Wesen der Kultur, 1911), «Проблемы философии истории» (Die Probleme der Geschichtsphilosophie, 1892), «Созерцание жизни» (Lebensanschauung, 1918), «Индивид и свобода», «Приключение» (Philosophie des Abenteuers, 1910), «Руина» (Die Ruine, 1907), «Мода» (Philosophie der Mode, 1905) и др.

Значимую часть исследований Зиммеля составляло изучение понятия жизни. Он рассматривал жизнь как непрерывное движение, поток во времени, и для существования в нем человеку необходимо создать форму, подходящую для него, т. е. создать культуру. Однако форма дискретна, поэтому жизнь как непрерывный поток со временем будет разрушать любые формы. Таким образом происходит постоянное движение жизни в создании и разрушении культурных форм [8, с. 156].

В основе жизни лежит переживание: «Там, где переживается нечто, наделенное четкой формой, жизнь

как бы заходит в тупик, ее поток кристализуется в этом нечто и ограничивается им самим сформированной формой» [8, с. 15]. Следовательно, переживание предшествует любой форме — культуре.

Зиммель рассматривал переживание как основу формирования картины жизни человека: «все, что его окружает и что пережито им, сильнейшие влечения его натуры и поверхностные впечатления, — все это формирует протекающую жизнь личности, и из всего это вырастает как действительность, так и существование» [8, с. 170].

Переживание формирует и запечатлевает мгновения в жизни, делая их свершившимся и дискретными в жизни человека. Переживание каждого отдельных мгновений всегда подразумевает под собой связь прошлого, настоящего и будущего времен: «так как наше переживание связано не с настоящим, но привязано к тогдашнему моменту, то и само наше настоящее оказывается не точечным (как в механическом существовании), но, так сказать, растянутым назад. В такие мгновения мы вживляемся в мгновения прошлого» [8, с. 13].

Такой подход объясняет уникальность каждого пережитого мгновения для истории человека и общества. Мгновение невозможно заменить каким-либо другим событием для объяснения жизни и истории, подобно тому, как это происходит в изучении природных явлений.

Переживание всегда носит индивидуальный характер. Зиммель отмечал, что человек может в полной мере прочувствовать поток переживаний в себе, в то время, как переживания другого человека для него закрыты: «непрерывность переживаний, прерываемая только сном, психологическая и фактическая опосредствованность актуального содержания другими содержаниями, которые следуют течению времени, ведут к нему или от него, придают видению собственной жизни и чувству ее тотальности нечто ровное, друг в друга переходящее в его ценности, неприемлемое для исторического построения»; «историческая личность как таковая живет через изоляцию важных, высоких пунктов ее бытия в особо конструированном, дискретном времени» [4, с. 533].

Человек в потоке своих переживаний не может сложить о себе целостный образ, в то время, как о другом человеке складывается целостный образ благодаря уже сформированным воспоминаниям о нем. В основе подробных описаний человека и его внутренних переживаний и сложенных из воспоминаний образов других людей становится возможным определить противопоставление и взаимосвязь переживания и памяти. Переживание на основе существующих воспоминаний посредством восприятия внешних событий всегда формирует новые воспоминания: «ранее пережитое живет в нас как воспоминание» [8, с. 13].

Поскольку жизнь есть поток и движение, и, как отмечал Зиммель, она постоянно проходит в подъеме и падении, а моменты различаются «по силе, интенции и ценности» [8, с. 156–162], следовательно, переживание формирует воспоминания, различные по той же силе, интенции, яркости, в зависимости от пережитых

событий. Чем сильнее переживание, тем ярче будет воспоминание.

Самые сильные переживания откладываются в сознании человека в виде воспоминаний, так и отражаются во внешнем мире. Оставляя заметки в дневнике, отмечая дни в календаре, вводя обычаи и традиции в повседневную жизнь, человек тем самым закрепляет все пережитые события в памяти. Таким образом воспоминания получают жизнь во внешнем мире, становясь частью коллективной памяти. Зиммель писал об этом в сочинении «О сущности культуры», противопоставляя объекты предметного мира и человека как творца культуры. Он отмечал, что предмет, созданный человеком, существует как бы самостоятельно во внешнем мире, и чем дольше живет предмет, тем упорядоченнее и объективнее он становится по отношению к субъекту — человеку, и «тем легче ему стать общедоступным средством для формирования множества индивидуальных душ» [7, с. 480].

Переживание индивидуально, непрерывно и живет внутри человека, но всегда формирует новый коллективный опыт в виде знаний, традиций, воспоминаний, обычая, письменных источников, произведений искусства. Следовательно, воспоминания и память в концепции Зиммеля носят коллективный характер.

Коллективный опыт, собранный в воспоминаниях в различных формах, также оказывает влияние на переживания человека. Переживание, согласно взглядам Зиммеля, всегда простирается на прошлое и будущее и содержит в себе воспоминания пережитых моментов в жизни. Таким образом следует утверждать о взаимовлиянии переживания и памяти. Жизнь представляет собой постоянный круговорот из переживаний и воспоминаний, постоянное взаимодействие индивидуального и коллективного, непрерывного и дискретного.

Подход, в основе которого лежит постоянное движение из переживаний и воспоминаний, существенно расширил и обогатил понятие самой жизни.

Подразумевая переживание как значимую часть жизни человека, Зиммель в противопоставление человеку всеобщему, о котором писал Кант, провозгласил человека исторического — уникального: «основной мотив состоит в том, что в каждом индивиде заключено ядро, которое является сущностным в нем и которое во всех людях одинаково»; «особая форма, в которой в XVIII в. выступало чувство личности, не допускала, чтобы различие личностей вело к индивидуальной окраске их образом мира» [5, с. 1490–152]. Зиммель отмечал двойственность человека в его сущности. С одной стороны, человек стремится отвоевать у общества себе право свободы и самобытности, с другой — общество видит в человеке лишь элемент, «подчиненный его сверхличным законам» [6, с. 381].

Вместе с историческим человеком в концепции Зиммеля появилось разделение на людей разных типов в соответствии с тем, как они переживают жизнь: обыкновенный человек переживает мир, превращая объективные процессы в субъективные посредством категорий в соответствии с потребностями в его практической жизни; религиозный человек «в соот-

ветствии с формулой единства его сущности <...> переживает влияния объекта так, что они становятся для него местом и подтверждением его религиозного содержания»; «художник с самого начала видит вещи мира переживанием, как возможные произведения искусства» [5, с. 173–174].

Обогатилось и расширилось понятие жизни не только со стороны внутреннего мира человека, но и со стороны культуры. Зиммель поднимал такие темы, как взаимовлияние традиций и социального взаимодействия: «традиция идет в одном направлении, тогда как взаимодействие — в ту или другую сторону. Вся действительная общественная жизнь — переплетение этих обоих направлений движения, происходящих в ней» [4, с. 535].

Концепция жизни Зиммеля открыла для философии новые темы, значимые для каждого человека, кто живет в социуме — мода, любовь, приключения, свобода творчества и пр. Таким образом в философии появляются вопросы повседневной жизни.

Вместе с тем тема переживания как фактора формирования памяти в концепции Зиммеля не получила широкого распространения в научном сообществе.

Во-первых, взгляды мыслителя в большей степени носят индивидуальный характер, и вопросы культуры, воспоминаний, традиций остались в тени научного дискурса памяти.

Во-вторых, немецкий мыслитель в большей степени признан как социолог, подтверждение чему можно найти в исследованиях конца XX–начала XXI вв. [1]; [11]. Идеи из области философии культуры стали распространяться и обрели значимость позднее — со второй половины XX в., и как отмечал культуролог Л. Г. Ионин, в последнее время наблюдается «зиммельевский ренессанс», когда обществу стали откликаться идеи мыслителя, в частности, вопрос о трагедии культуры, актуальный для общества, которое переживает очередной кризис и смену форм культурной жизни [9, с. 103].

В-третьих, категория переживания упоминается в той или иной степени практически во всех текстах философской направленности, вместе с тем отдельно

не рассматривалась, оставаясь частью концепции жизни.

Список литературы:

1. Верховин В. И. Феномен денег в социологии Г. Зиммеля // Личность. Культура. Общество. 2012. Т. 14. № 2 (71–72). С. 137–143.
2. Дильтея В. Сущность философии / пер. с нем. под ред. М. Е. Цельтера. М.: Интранда, 2001. 155 с.
3. Зиммель Г. Гете // Зиммель Г. Избранное. Т. 1. Философия культуры / сост. С. Я. Левит. М.: Юрист, 1996. 671 с.
4. Зиммель Г. К вопросу о философии истории // Зиммель Г. Избранное. Т. 1. Философия культуры / сост. С. Я. Левит. М.: Юрист, 1996. 671 с.
5. Зиммель Г. Кант. 16 лекций, прочитанных в Берлинском университете // Зиммель Г. Избранное. Т. 1. Философия культуры / сост. С. Я. Левит. М.: Юрист, 1996. 671 с.
6. Зиммель Г. Кант и Гете. К истории современного мировоззрения // Зиммель Г. Избранное. Т. 1. Философия культуры / сост. С. Я. Левит. М.: Юрист, 1996. 671 с.
7. Зиммель Г. О сущности культуры // Зиммель Г. Избранное. Т. 1. Философия культуры / сост. С. Я. Левит. М.: Юрист, 1996. 671 с.
8. Зиммель Г. Созерцание жизни // Зиммель Г. Избранное. Т. 2. Созерцание жизни / сост. С. Я. Левит. М.: Юрист, 1996. 607 с.
9. Ионин Л. Г. Георг Зиммель — социолог (критический очерки). М.: Наука, 1981. 129 с.
10. Михайлов И. А. Переживание // Новейшая философская энциклопедия. URL: <https://gufo.me/dict/philosophy Encyclopedia/ПЕРЕЖИВАНИЕ> (дата обращения: 07.06.2024).
11. Неменко Е. П. Стиль как условие возможности формирования социальной связи в социологии Георга Зиммеля // Дневник науки. 2020. № 12(48). С. 14.
12. Фахрутдинова Л. Р. Мышление и переживание субъекта (взаимоотношения между уровнями интеллекта, особенностями креативности и характером переживания) // Мир психологии. 2009. № 2(58). С. 93–107.
13. Чернов А. Ю. Качественное исследование эпистемических переживаний // Известия Дагестанского государственного педагогического университета. Психолого-педагогические науки. 2010. № 2 (11). С. 76–79.

S. L. Dunaeva

Leningrad State University named after A. S. Pushkina
196605 Russia, St. Petersburg, Pushkin, Peterburgskoe highway, 10

Experience as the basis of memory in Georg Simmel's concept of life

The concept of experience is widely used as a subject of study in psychological research and at the same time has a philosophical origin. The concept has gained its importance in the works of representatives of the philosophy of life. Wilhelm Dilthey for the first time noted experience as the most important category in the study of human life and culture. One of his followers, Georg Simmel, incorporated experience into the basic concept of life. Experience is the basis of human life, contains memories and forms new ones, as a result of which a collective memory is created — traditions, holidays, written monuments, etc. The accumulated experience and the events in life cause new experiences. An analysis of the ideas contained in Simmel's works allows us to conclude about a new approach in his concept — the interaction of experience and memory, which significantly enriched the concept of life itself.

Keywords: philosophy of life, Simmel, experience, memory, Dilthey, recollection, life.

References:

1. Verhovin V. I. Fenomen deneg v sociologii G. Zimmelja [The Phenomenon of Money in the Sociology of G. Simmel] // *Lichnost'. Kul'tura. Obshchestvo* [Personality. Culture. Society]. 2012. Vol. 14. No. 2 (71–72). 137–143 pp. (in Rus.).
2. Dil'tej V. *Sushhnost' filosofii* [The Essence of Philosophy] / per.s nem.pod red. M. E. Cel'tera. Moscow. Intrada, 2001. 155 p. (in Rus.).
3. Zimmel' G. Gete [Goethe] // *Izbrannoe. T. 1. Filosofija kul'tury* [Selected Works. Vol. 1. Philosophy of Culture] / sost. S. Ja. Levit. Moscow. Jurist, 1996. 671 p. (in Rus.).
4. Zimmel' G. K voprosu o filosofii istorii [On the Question of the Philosophy of History] // *Izbrannoe. T. 1. Filosofija kul'tury* [Selected Works. Vol. 1. Philosophy of Culture] / sost. S. Ja. Levit. Moscow. Jurist, 1996. 671 p. (in Rus.).
5. Zimmel' G. Kant. 16 lekcij, prochitannyh v Berlinskem universitete [Kant. 16 lectures delivered at the University of Berlin] // *Izbrannoe. T. 1. Filosofija kul'tury* [Selected Works. Vol. 1. Philosophy of Culture] / sost. S. Ja. Levit. Moscow. Jurist, 1996. 671 p. (in Rus.).
6. Zimmel' G. Kant i Gete. K istorii sovremenennogo mirovozzrenija [Kant and Goethe. On the history of the modern worldview] // *Izbrannoe. T. 1. Filosofija kul'tury* [Selected Works. Vol. 1. Philosophy of Culture] / sost. S. Ja. Levit. Moscow. Jurist, 1996. 671 p. (in Rus.).
7. Zimmel' G. O sushhnosti kul'tury [On the essence of culture] // *Izbrannoe. T. 1. Filosofija kul'tury* [Selected Works. Vol. 1. Philosophy of Culture] / sost. S. Ja. Levit. Moscow. Jurist, 1996. 671 p. (in Rus.).
8. Zimmel' G. Sozercanie zhizni [Contemplation of Life] // *Izbrannoe. T. 2. Sozercanie zhizni* [Selected Works. Vol. 2. Contemplation of Life] / sost. S. Ja. Levit. Moscow. Jurit, 1996. 607 p. (in Rus.).
9. Ionin L. G. *Georg Zimmel' — sociolog (kriticheskij ocherki)* [Georg Simmel — Sociologist (critical essays)]. Moscow. Nauka, 1981. 129 p. (in Rus.).
10. Mihajlov I. A. Perezhivanie [Experience] // *Novejshaja filosofskaja jenciklopedija* [The Newest Philosophical Encyclopedia]. URL: https://gufo.me/dict/philosophy_en-cyclopedia/PEREZhIVANIE (date accessed: 07.06.2024).
11. Nemenko E. P. Stil' kak uslovie vozmozhnosti formirovaniya social'noj svjazi v sociologii Georga Zimmelja [Style as a Condition for the Possibility of Forming a Social Connection in the Sociology of Georg Simmel] // *Dnevnik nauki* [Science Diary]. 2020. No. 12(48). 14 p. (in Rus.).
12. Fahrutdinova L. R. Myshlenie i perezhivanie sub'ekta (vzaimootnoshenija mezhdu urovnjami intellekta, osobennostjami kreativnosti i harakterom perezhivaniya) [Thinking and experience of the subject (relationships between levels of intelligence, features of creativity and the nature of experience)] // *Mir psihologii* [The World of Psychology]. 2009. No. 2(58). 93–107 pp. (in Rus.).
13. Chernov A. Ju. Kachestvennoe issledovanije jepistemicheskikh perezhivanij [Qualitative study of epistemic experiences] // *Izvestija Dagestanskogo gosudarstvennogo pedagogicheskogo universiteta. Psichologo-pedagogicheskie nauki* [Bulletin of the Dagestan State Pedagogical University. Psychological and pedagogical sciences]. 2010. No. 2 (11). 76–79 pp. (in Rus.).

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ

Алексеева Ольга Александровна — доцент Санкт-Петербургского государственного университета промышленных технологий и дизайна

Артамошкина Людмила Егоровна — доктор философских наук, доцент, Русская христианская гуманитарная академия имени Ф. М. Достоевского. E-mail: Le.artspb@gmail.com

Ванькович Светлана Михайловна — доктор искусствоведения, доцент, заведующая кафедрой истории и теории искусства, директор института дизайна и искусств, Санкт-Петербургский государственный университет промышленных технологий и дизайна. E-mail: smvan2000@gmail.com

Вильчинская-Бутенко Марина Эдуардовна — кандидат педагогических наук, доцент, Заведующий кафедрой истории и теории дизайна и медиакоммуникаций, Санкт-Петербургский государственный университет промышленных технологий и дизайна

Гавrilova Елена Владимировна — кандидат исторических наук, доцент, Санкт-Петербургский Университет государственной противопожарной службы МЧС России им. Героя Российской Федерации генерала армии Е. Н. Зиничева. E-mail: gavrilova@kti.ru

Горбовская Светлана Глебовна — доктор филологических наук, доцент, доцент кафедры французского языка Санкт-Петербургского государственного университета. E-mail: vard_05@mail.ru

Гущина Галина Алексеевна — аспирант кафедры истории и теории искусства, Санкт-Петербургский государственный университет промышленных технологий и дизайна.

Данилевская Мария Юрьевна — кандидат филологических наук, магистрант факультета философии, богословия и религиоведения, Русская христианская гуманитарная академия им. Ф. М. Достоевского. E-mail: m.danilevs@gmail.com

Дружинкина Наталья Гавrilовна — доктор исторических наук, профессор, член Союза Художников РФ, член Международной Ассоциации искусствоведов и художественных критиков (АИС), Санкт-Петербургский государственный университет промышленных технологий и дизайна. E-mail: Nat_Druzhin@mail.ru

Дунаева Стефания Леонидовна — ассистент кафедры философии, Ленинградский государственный университет им. А. С. Пушкина. E-mail: dunaeva.sl@yandex.ru

Ермин Дмитрий Алексеевич — старший преподаватель кафедры интеллектуальных систем и защиты информации Санкт-Петербургского государственного университета промышленных технологий и дизайна. Email: ermin101@mail.ru

Ермолаева Елена Медхатовна — доцент кафедры технологии и художественного проектирования трикотажа, Санкт-Петербургский государственный университет промышленных технологий и дизайна. E-mail: Em.trik@yandex.ru

Жиркова Марина Анатольевна — кандидат филологических наук, доцент, доцент кафедры журналистики и литературного образования Ленинградского государственного университета им. А. С. Пушкина. E-mail: manp@mail.ru

Капустина Ольга Владимировна — кандидат исторических наук, заместитель начальника отдела организации заблаговременной работы, Отделение Фонда пенсионного и социального страхования Российской Федерации по Владимирской области. E-mail: olga.kapustina209@yandex.ru

Ковалева Татьяна Вячеславовна — профессор кафедры интерьера и оборудования, доцент, Санкт-Петербургская государственная художественно-промышленная академия им. А. Л. Штиглица. E-mail: Tvk158@mail.ru

Козлов Александр Петрович — кандидат исторических наук, доцент, Военный институт физической культуры. E-mail: petrovich138@yandex.ru

Косяков Геннадий Викторович — доктор филологических наук, профессор, заведующий кафедрой русского языка, Военный институт (инженерно-технический) Военной академии материально-технического обеспечения имени генерала армии А. В. Хрулева Министерства обороны РФ. E-mail: gen777kos@mail.ru

Крутко Ксения Игоревна — стажер-исследователь, Санкт-Петербургский государственный университет. Email: ksyushenka.krutko@yandex.ru

Лаптев Владимир Владимирович — доктор искусствоведения, профессор кафедры дизайна рекламы Института графического дизайна, Санкт-Петербургский государственный университет промышленных технологий и дизайна. E-mail: laptevsee@yandex.ru

Логинова Диана Васильевна — кандидат исторических наук, доцент кафедры общественных наук, Санкт-Петербургский государственный университет промышленных технологий и дизайна

Минин Александр Сергеевич — кандидат исторических наук, доцент, Санкт-Петербургский государственный университет промышленных технологий и дизайна. E-mail: minin175@mail.ru

Неверова Ирина Альфредовна — кандидат культурологии, доцент кафедры истории и теории искусства, Санкт-Петербургский государственный университет промышленных технологий и дизайна

Платова Екатерина Эдуардовна — доктор исторических наук, профессор, Петербургский государственный университет путей сообщения Императора Александра I. E-mail: eplatova@mail.ru

Прохоренко Галина Евгеньевна — кандидат искусствоведения, и. о. заведующего Музеем прикладного искусства, Санкт-Петербургская государственная художественно-промышленная академия им. А. Л. Штиглица

Селиотина Елена Александровна — кандидат филологических наук, доцент, доцент кафедры теории медиа, Челябинский государственный университет

Фролова Наталья Алексеевна — кандидат филологических наук, доцент, Камышинский технологический институт (филиал) ФГБОУ ВО «Волгоградский Государственный технический университет». E-mail: frolova@kti.ru

Цветова Наталья Сергеевна — доктор филологических наук, профессор кафедры медиалингвистики Санкт-Петербургского государственного университета (институт «Высшая школа журналистики и массовых коммуникаций»). E-mail: cvetova@mail.ru

Шабалина Наталья Михайловна — доктор искусствоведения, профессор, Санкт-Петербургский государственный университет промышленных технологий и дизайна. E-mail: nat.shabalina@mail.ru

Ши Юнь — аспирант, Санкт-Петербургский государственный университет промышленных технологий и дизайна. E-mail: sshiiyun@163.com

AUTHORS LIST

Alekseeva Olga Aleksandrovna — Associate Professor, St. Petersburg State University of Industrial Technologies and Design

Artamoshkina Lyudmila Egorovna — Doctor of Philosophy, Associate Professor, Russian Christian Humanitarian Academy named after F. M. Dostoevsky. E-mail: Le.artspb@gmail.com

Danilevskaia Maria Yuryevna — Candidate of Philology, Master's Student of the Faculty of Philosophy, Theology and Religious Studies, Russian Christian Humanitarian Academy named after F. M. Dostoevsky. E-mail: m.danilevs@gmail.com

Druzhinkina Natalya Gavrilovna — Doctor of Historical Sciences, Professor, Member of the Union of Artists of the Russian Federation, Member of the International Association of Art Historians and Art Critics (AIS), St. Petersburg State University of Industrial Technologies and Design. E-mail: Nat_Druzhin@mail.ru

Dunaeva Stefania Leonidovna — Assistant Professor, Department of Philosophy, Leningrad State University named after A. S. Pushkin. E-mail: dunaeva.sl@yandex.ru

Ermina Dmitry Alekseevich — Senior Lecturer, Department of Intelligent Systems and Information Security, St. Petersburg State University of Industrial Technologies and Design. Email: ermin101@mail.ru

Ermolaeva Elena Medkhatovna — Associate Professor, Department of Technology and Artistic Design of Knitwear, St. Petersburg State University of Industrial Technologies and Design. E-mail: Em.trik@yandex.ru

Frolova Natalya Alekseevna — Candidate of Philological Sciences, Associate Professor, Kamyshin Technological Institute (branch) of the Federal State Budgetary Educational Institution of Higher Education «Volgograd State Technical University». E-mail: frolova@kti.ru

Gavrilova Elena Vladimirovna — Candidate of Historical Sciences, Associate Professor, Saint Petersburg University of the State Fire Service of the Ministry of Emergency Situations of Russia named after Hero of the Russian Federation, General of the Army E. N. Zinicheva. E-mail: gavrilova@kti.ru

Gorbovskaya Svetlana Glebovna — Doctor of Philology, Associate Professor, Associate Professor of the French Language Department of the St. Petersburg State University. E-mail: vard_05@mail.ru

Gushchina Galina Alekseevna — Postgraduate Student of the History and Theory of Art Department, St. Petersburg State University of Industrial Technologies and Design.

Kapustina Olga Vladimirovna — Candidate of Historical Sciences, Deputy Head of the Department for the Organization of early work of the Department of the Pension and Social Insurance Fund of the Russian Federation in the Vladimir region. E-mail: olga.kapustina209@yandex.ru

Kosyakov Gennady Viktorovich — Doctor of Philology, Professor, Head of the Russian Language Department, Military Institute (Engineering and Technical) of the Military Academy of Logistics named after General of the Army A. V. Khrulyov of the Ministry of Defense of the Russian Federation. E-mail: gen777kos@mail.ru

Kovaleva Tatyana Vyacheslavovna — Professor of the Department of Interior and Equipment, Associate Professor, St. Petersburg State Academy of Art and Industry named after A. L. Stieglitz. E-mail: Tvk158@mail.ru

Kozlov Alexander Petrovich — Candidate of Historical Sciences, Associate Professor, Military Institute of Physical Culture. E-mail: petrovich138@yandex.ru

Krutko Ksenia Igorevna — Research Intern, St. Petersburg State University. Email: ksyushenka.krutko@yandex.ru

Laptev Vladimir Vladimirovich — Doctor of Art History, Professor of the Advertising Design Department of the Institute of Graphic Design, St. Petersburg State University of Industrial Technologies and Design. E-mail: laptevsee@yandex.ru

Loginova Diana Vasilievna — Candidate of Historical Sciences, Associate Professor of the Department of Social Sciences, St. Petersburg State University of Industrial Technologies and Design

Minin Aleksandr Sergeevich — Candidate of Historical Sciences, Associate Professor, St. Petersburg State University of Industrial Technologies and Design. E-mail: minin175@mail.ru

Neverova Irina Alfredovna — Candidate of Cultural Studies, Associate Professor of the Department of History and Theory of Art, St. Petersburg State University of Industrial Technologies and Design

Platova Ekaterina Eduardovna — Doctor of Historical Sciences, Professor, Emperor Alexander I St. Petersburg State University of Railway Engineering. E-mail: eplatova@mail.ru

Prokhorenko Galina Evgenievna — Candidate of Art History, Acting Head of the Museum of Applied Arts, St. Petersburg State Academy of Art and Design named after A. L. Shtiglitsa

Selyutina Elena Aleksandrovna — Candidate of Philological Sciences, Associate Professor, Associate Professor of the Department of Media Theory, Chelyabinsk State University

Shabalina Natalya Mikhailovna — Doctor of Art History, Professor, St. Petersburg State University of Industrial Technologies and Design. E-mail: nat.shabalina@mail.ru

Shi Yun — Postgraduate Student, St. Petersburg State University of Industrial Technologies and Design. Email: sshiiyun@163.com

Tsvetova Natalya Sergeevna — Doctor of Philological Sciences, Professor of the Department of Media Linguistics of the St. Petersburg State University (Institute «Higher

School of Journalism and Mass Communications»).
E-mail: cvetova@mail.ru

Vankovich Svetlana Mikhaylovna — Doctor of Art History, Associate Professor, Head of the Department of History and Theory of Art, Director of the Institute of Design and Arts, St. Petersburg State University of Industrial Technologies and Design. E-mail: smvan2000@gmail.com

Vilchinskaya-Butenko Marina Eduardovna — Candidate of Pedagogical Sciences, Associate Professor, Head of the Department of History and Theory of Design and Media Communications, St. Petersburg State University of Industrial Technologies and Design

Zhirkova Marina Anatolyevna — Candidate of Philological Sciences, Associate Professor, Associate Professor of the Department of Literary Education and Journalism of the Leningrad State University named after A. S. Pushkin. E-mail: manp@mail.ru

ИНФОРМАЦИЯ ДЛЯ АВТОРОВ

1. Редакция принимает в печать статьи аспирантов, работников вузов, НИИ, РАН, промышленности, содержащие новые, нигде не публиковавшиеся ранее результаты научно-исследовательских работ, обзоры проблемного характера по следующим разделам:

- экономические науки;
- философские науки;
- педагогические науки.

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.

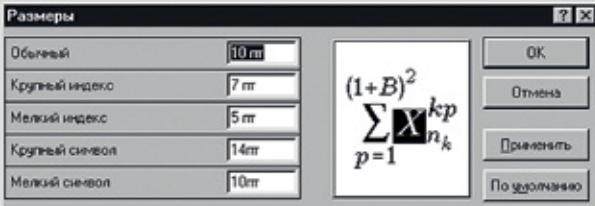
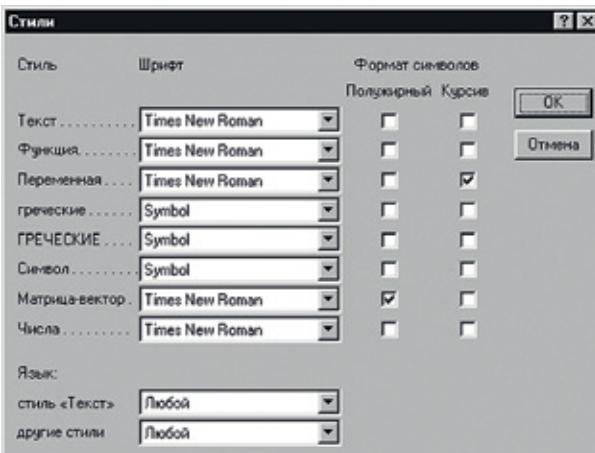
Текст статьи — Regular Times New Roman 12pt.

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; $V_{\text{пос}} \rightarrow V_{\text{pos}}$). Сокращенные обозначения физических величин и единиц измерения (кВт, Ф/м, В/м) — прямым без точек. Числа и дроби в формулах

должны быть набраны прямым шрифтом. Прямым шрифтом набирают также некоторые математические обозначения (sin, tg; max, min; const; log, det, exp и т. д.). Векторные величины следует обозначать **жирным курсивом**, а не надсимвольной чертой: е не ё. 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 косого креста (\times). Перенос на знаке деления не допускается. Математический знак, на котором разрывается формула при переносе, обязательно должен быть повторен в начале второй строки. При переносе формул нельзя отделять выражения, содержащиеся под знаком интеграла, логарифма, суммы, произведения, от самих знаков. Небольшие формулы, не имеющие самостоятельного значения, набираются внутри строк текста. Наиболее важные формулы, все нумерованные формулы, а также длинные и громоздкие формулы, содержащие знаки суммирования, произведения и т. п., набирают отдельными строками. Формулы выравниваются по центру, их номера в скобках — по правому краю. Отдельные элементы математических формул, вынесенные в текст, набираются по приведенным выше правилам (**прямой шрифт в формуле — прямой шрифт в тексте, курсив в формуле — курсив в тексте**).



5. Таблицы и рисунки. Все рисунки и таблицы в статье должны быть пронумерованы и снабжены подписями; в тексте статьи должны иметься четкие ссылки на каждый рисунок и таблицу. Все рисунки и таблицы

располагаются только в книжной ориентации страницы. Растровая и векторная графика (BMP, JPEG, TIFF, EPS) с разрешением не менее 300 dpi. 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; выписка из заседания кафедры или другая рекомендация от организации.

8. Статья вместе с заявкой на публикацию высылается электронной почтой (e-mail: vestnikspbgutd@mail.ru) или обычным почтовым отправлением сложением бумажного варианта. Поступившие в редакцию статьи проходят рецензирование и рассматриваются на заседании редколлегии.

СОДЕРЖАНИЕ

ИСКУССТВОВЕДЕНИЕ

С. М. Ванькович	Стилистическое направление шинуазри в современной российской моде	5
В. В. Лаптев	Дизайн визуальных коммуникаций в художественно-иллюстрированном журнале «На стройке МТС и совхозов»	12
Н. Г. Дружинкина	Арт-объект в контексте концептуализма	21
Г. А. Гущина, И. А. Неверова	Неовизантийские мотивы в храмовой архитектуре Н. Н. Никонова	33
Ши Юнь, Н. М. Шабалина	Предметность и беспредметность в научном определении стилевых тенденций в искусстве XIX–начала XX века	43
Е. М. Ермолаева	Формирование визуального языка трикотажа с северным орнаментом	51
Т. В. Ковалева, Г. Е. Прохоренко	Французские королевские стили в интерьерах музея центрального училища технического рисования барона Штиглица. К вопросу о методе «ретроспективного стилизаторства»	58
К. И. Крутько, Д. А. Ермин	Эволюция интерпретации Великой Французской революции на примере постановок «Пламени Парижа» в СССР и современной России	72
О. А. Алексеева	Рефлексия изобразительных приемов детской книжной иллюстрации эдвардианской эпохи в современном медиаконтенте	80
Е. А. Селютина, М. Э. Вильчинская-Бутенко	От микромира к макротенденциям: феноменальность повседневности в актуальной гуманитарной оптике	85

ФИЛОЛОГИЯ

Г. В. Косяков	Рассказы К. Д. Ушинского для детей в контексте традиции жанра притчи	87
С. Г. Горбовская	«Черная курица» антония Погорельского как интертекст: между архетипом и <i>imago</i>	93
М. А. Жиркова, О. В. Капустина	Пушкиниана в эмиграции: воспоминания А. А. Яблоновского о поездке в Михайловское и встрече с сыном поэта — Григорием Александровичем Пушкиным	99
М. Ю. Данилевская	Стихотворение Н. А. Некрасова «(Отрывок)» («Ночь. Успели мы всем насладиться...»): к проблеме интерпретации и понимания	105
Н. С. Цветова	Юбилейное обновление медиадискурса о Пушкине: обретения и потери	112

ИСТОРИЯ

Е. В. Гаврилова, Н. А. Фролова

Формирование имиджа власти: итальянские мастера при дворе французского короля Франциска I 118

Е. Э. Платова, А. П. Козлов

Революция в России и модернизация образования: большевики и высшая школа. 1917–1925 гг. 123

Д. В. Логинова

Иоганн Альберт Иохим — основатель первой каретной фабрики в России. 128

А. С. Минин

«Мы были дети 1812 года»: сохранение исторической памяти об отечественной войне 1812 года при императоре Николае I 134

ФИЛОСОФИЯ

Л. Е. Артамошкина

Историческое повествование и художественная проза: воображение в труде историка 140

С. Л. Дунаева

Переживание как основа памяти в концепции жизни Георга Зиммеля 145

Сведения об авторах 149

Информация для авторов 153

TABLE OF CONTENTS

ART HISTORY

S. M. Vankovich

The stylistic direction of chinoiserie in modern Russian fashion 5

V. V. Laptev

Visual communication design in the art-illustrated magazine «MTS and state farms in construction» 12

N. G. Druzhinkina

An art object in the context of conceptualism 21

G. A. Gushchina, I. A. Neverova

Neo-Byzantine motifs in the temple architecture by N. N. Nikonov 33

Shi Yun, N. M. Shabalina

Objectivity and non-objectivity in the scientific definition of stylistic tendencies in the art of the 19th — early 20th centuries 43

E. M. Ermolaeva

Formation of the visual language of modern knitwear with a northern ornament 51

T. V. Kovaleva, G. E. Prokhorenko

French royal styles in the interiors of the museum of the central school of technical drawing of baron Stieglitz. On the issue of the method of «retrospective stylization» 58

K. I. Krutko, D. A. Ermin

Evolution of the interpretation of the Great French revolution through the example of the productions of «The Flame of Paris» in the USSR and modern Russia 72

O. A. Alekseeva

Reflection of visual techniques from edwardian-era children's book illustration in modern media content 80

E. A. Selyutina, M. E. Vilchinskaya-Butenko

From microcosm to macro trends: the phenomenality of everyday life in current humanitarian optics 85

PHILOLOGY

G. V. Kosyakov

Stories by K. D. Ushinsky for children and the tradition of the parable genre 87

S. G. Gorbovskaya

«Black hen» by antony pogorelsky as intertext: between archetype and imago 93

M. A. Zhirkova, O. V. Kapustina

Pushkiniana in exile: A. A. Yablonovsky's memoirs about a trip to Mikhailovskoye and a meeting with the poet's son, Grigory Alexandrovich Pushkin 99

M. Yu. Danilevskaya

The poem by N. A. Nekrasov «(Fragment)» («Night. We managed to enjoy everything...»): to the problem of understanding and interpretation 105

N. S. Tsvetova

Jubilee update of the media discourse about Pushkin: acquisitions and losses 112

HISTORICAL SCIENCES

E. V. Gavrilova, N. A. Frolova

Stages of france royal power: italian masters at the court of the french king Francis I 118

E. E. Platova, A. P. Kozlov

Revolution in Russia and modernization of education: bolsheviks and high school. 1917–1925 123

D. V. Loginova

Johann Albert Jochim — founder of the first carriage factory in Russia 128

A. S. Minin

«We were children of 1812»: preserving the historical memory of the patriotic war of 1812 under emperor Nicholas I 134

PHILOSOPHY

L. E. Artamoshkina

Historical narrative and fiction: imagination in the historian's work 140

S. L. Dunaeva

Experience as the basis of memory in Georg Simmel's concept of life 145

Authors list 151

Information for authors 153