

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 1**

## **Вестник**

Санкт-Петербургского государственного университета технологии и дизайна  
№ 1. 2021. Серия 2. Искусствоведение. Филологические науки

Научный журнал

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

## **Главный редактор**

А. В. Демидов

## **Заместители главного редактора:**

С. М. Ванькович, А. Г. Макаров

## **Члены редколлегии серии:**

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

## **Ответственный секретарь**

Л. В. Нижельская

## **Адрес редакции**

191186, Санкт-Петербург, Большая Морская, 18

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

## **Сайт**

<http://vestnik.sutd.ru>

## **Электронная почта**

[vestnikspbautd@mail.ru](mailto:vestnikspbautd@mail.ru)

## **Факс**

(812) 3157470

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

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

Издание зарегистрировано в Федеральной службе по надзору в сфере связи и массовых коммуникаций. Свидетельство ПИ № ФС77 – 40894

Подписано в печать 06.03.21. Формат 62×94 1/8. Бумага кн.-журн.

Усл.-печ. л. 21,86. Тираж 1000 экз. Заказ № 96

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

# ИСКУССТВОВЕДЕНИЕ

УДК 687. 01 «1930/1949»

DOI 10.464181/2079–8202\_2021\_1\_1

С. М. Ванькович, О. Е. Денисова

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

## ПЕРВЫЙ ОПЫТ СОЗДАНИЯ СОВЕТСКОЙ МОДЕЛИРУЮЩЕЙ ОРГАНИЗАЦИИ В ЛЕНИНГРАДЕ (1930–1940-Е ГГ.)

© С. М. Ванькович, О. Е. Денисова, 2021

В статье рассматривается процесс создания и развития одной из первых моделирующих организаций СССР — ленинградского Дома Моделей в период 1930–1940-х гг. В статье указаны имена первых сотрудников, описаны первые периодические модные издания, названы адреса, по которым в разные годы находилась данная организация. Эта информация не была систематизирована и опубликована ранее. Приведенное исследование представляется важным для восстановления хронологической и исторической последовательности развития ленинградского Дома Моделей.

**Ключевые слова:** Ленинградский Дом Моделей, проектирование одежды, советские модельеры, советский дизайн, легкая промышленность.

В 1930-е годы в СССР советский режим окончательно привел к большим переменам в области как духовной, так и материальной культуры. В 1932 году 23 апреля на съезде ЦК ВКП(б) был провозглашен и принят единственно верный идеологический метод в литературно-художественной жизни страны — социалистический реализм. Таким образом, было оформлено возведение «железного занавеса», в том числе в области культуры одежды. Соответственно было покончено с дискуссиями о пролетарской моде нового советского человека, которые велись еще в двадцатые годы на страницах легендарного журнала «Ателье», известного выходом единственного номера. Проблема создания массовой моды победившего «свободного пролетариата» к этому времени утратила свою актуальность. В эпоху сталинской диктатуры потребности советских людей росли, но, разрушенная революцией и гражданской войной, неорганизованная, минимально датируемая швейная промышленность СССР не могла обеспечить и половину населения огромной страны даже самым необходимым. До 1935 года в Советском Союзе существовала карточная система не только на распределение продуктов, но и на предметы первой необходимости, везде ощущался дефицит.

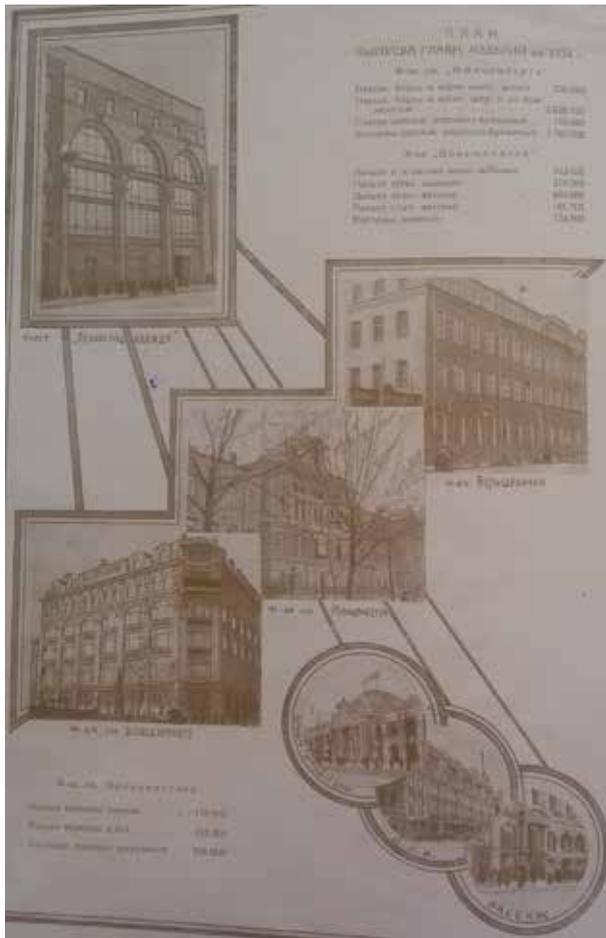
В середине 1930-х годов встал вопрос об организации единой плановой системы создания современной одежды в масштабах страны и необходимости профессионального моделирования одежды для швейной отрасли. В Москве, Ленинграде и в других крупных городах СССР открывались швейные тресты и объединения — подобию будущих Домов Моделей. В их задачи должна была входить разработка моделей для внедрения на региональных швейных фабриках, но первоначально на практике это были, в лучшем случае, рекомендации для индивидуального изготовления

одежды. Быстро возродить полноценную швейную индустрию в это время не представлялось возможным.

В Ленинграде в 1936 году при Государственном тресте «Ленинградодежда» был основан Дом Моделей. Трест «Ленинградодежда» Ленинградской Швейной Промышленности был зарегистрирован Северо-Западным Областным Управлением Наркомвнуторга еще 4 января 1926 года и внесен в реестр Трестов местного значения [1, с. 1]. Согласно Уставу, Трест был организован «для производства и продажи гражданского и военного платья, прозодежды, меховых вещей, головных уборов, белья и т. п. предметов одеяния ... для объединенного управления на началах коммерческого расчета, с целью извлечения прибыли, заведениями Ленинградской Государственной Швейной Промышленности» [1, с. 3]. В состав Треста в 1930-е годы входили:

1. Фабрика производства одежды им. т. Володарского (б. Эсдерс и Схефальс);
2. Фабрика производства одежды «Красный Швейник»;
3. Фабрика головных уборов им. т. Самойловой;
4. Фабрика парусиновых изделий и прозодежды «Красный парус» (б. Кебке);
5. Фабрика бельевая «Красная Работница»;
6. Фабрика сыреино-красильная.

Одной из важных областей деятельности Треста «Ленинградодежда» была рационализация швейной промышленности. Сохранились издания «Вопросы рационализации швейной промышленности» (1933 г.), «Заказ по рационализации швейной промышленности» (1933 г.), «Социалистический заказ швейникам (темы для изобретений)» (1938 г.), в которых обозначались проблемы производства одежды и предлагался поиск их решения. В основном это было связано с переводом



**Ил. 1.** Структура предприятий лёгкой промышленности. Журнал треста Ленинграддежда «Модели 1934 года: весенне-летний сезон». Изображены трест Ленинграддежда, фабрика им. Володарского, фабрика им. Мюнценберга, фабрика Большевичка, Большой гостинный двор, Д. Л. К., ПАССАЖ.

кустарного изготовления одежды на промышленное: обновление технологий пошива, внедрение новой техники. За внедренные изобретения автору полагалось вознаграждение. Рассчитывалось оно в зависимости от экономической выгоды [2, с. 35].

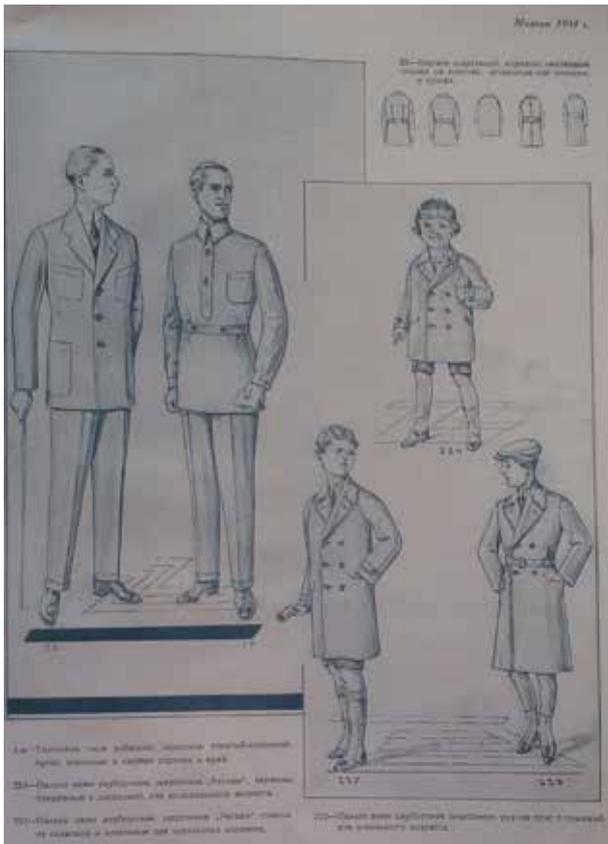
В журнале «Модели 1934 года: весенне-летний сезон», изданном организацией «Ленинграддежда», опубликовали структуру предприятий, взаимодействующих с Трестом. Это фабрика «Большевичка», фабрика им. Мюнценберга, фабрика им. Володарского, Большой Гостиный Двор, Д. Л. К. (ДЛТ), Пассаж (ил. 1). По изображению здания треста «Ленинграддежда» легко узнать Дом Мертенса, расположенный на Невском проспекте, 21. В этом же издании представлены модели женской, мужской и детской одежды (ил. 2, 3). Каждой модели (фасону) был присвоен номер и дано краткое описание. Некоторые модели сопровождалась техническими рисунками. В редакционную коллегия журнала входили: Л. Аграновский, Н. Усков, М. Шварц, С. Миндлин; в авторско-техническую группу: Д. Жданов, Г. Хоппер, Р. Клокман, М. Гутман. Обложка журнала была выполнена художником К. Васильевым, зарисовки моделей создавали художники Э. Васильева, А. Медельский, И. Бреннер. На последних страницах



**Ил. 2.** Модели женской одежды. Журнал треста Ленинграддежда «Модели 1934 года: весенне-летний сезон». С. 2. 204 — Сарафан, хлопчато-бумажная ткань, пестро-яркая набивка, блузка белая, рукав на резинке. 42 — Платье, хлопч.-бумажная ткань, гладкие светлые тона, допускаются и набивные пестрые рисунки, перед жилет, кушак стягивающий. 217 — Платье, хлопчато-бумажная ткань, сатин или креп набивной, вставка белая, пуговицы перламутровые. 61 — Платье-летний костюм, хлопчато-бумажная ткань, торшон или пепита клетка, основа платья без рукавов, круглый вырез.

журнала приводились чертежи кроя с описанием построения двух фасонов, размещенных в журнале, с примечанием Д. Жданова: «Показанный чертеж, переделанный мною пропорциональной системы, намного облегчает и ускоряет возможность начертить любой лекал женского пальто любого фасона и внесет изменения в самую конструкцию, не требуя кустарной обработки, и дает возможность шить массовым способом, сохраняя все требования качества и его художественного вида» [3, с. 43].

Интересно еще одно издание этого же периода — «Модели для индивидуальных заказов» № 2 сезон осень-зима 1933–1934 гг., выпущенное трестами Москвошвей и Ленинграддежда. В этом журнале представлены модели женской, мужской и детской одежды, а также спортивные костюмы для занятий лыжным спортом. Работы ленинградских художников были отмечены сверху страницы надписью «Ленинграддежда» без указания имен авторов. Изображения моделей имели номер фасона, описание и группу сложности: группа № 1, группа № 2, группа № 3, группа «особосложная». На рисунках, представленных трестом Москвошвей, в изображениях многих мужчин угадывается портретное сходство с И. В. Сталиным. На втором плане — различные индустриальные объекты: автомобили, заводы, поезда, высотные типовые дома, символизировавшие ситуации, для которых были рекомендованы те или иные модели одежды. На первых



**Ил. 3.** Модели мужской и детской одежды. Журнал треста Ленинградодежда «Модели 1934 года: весенне-летний сезон». С. 35. 22 — Костюм шерстяной, карманы накладные, спинка на кокетке, встречные две складки и кушак. 1а — Толстовка типа рубашки, воротник стоячий-отложной, супат, воротник и карман строчка в край. 224 — Пальто деми двубортное, шерстяное «Реглан», карманы прорезные с листочкой, для дошкольного возраста. 222 — Пальто деми двубортное, шерстяное «Реглан», спинка со складкой и хлястиком для школьного возраста. 223 — Пальто деми двубортное шерстяное, кругом пояс с пряжкой, для школьного возраста.

страницах журнала было опубликовано обращение редакции к читателям: «Второе издание журнала мод Москвошвей выпускает совместно с Ленинградодеждой. Это объединение издания двух крупнейших трестов вызвано желанием дать большее разнообразие фасонов и удовлетворить большее количество заказчиков, чтобы тем самым лучше выполнить директиву партии и правительства, т. е. сократить до минимума выписку заграничных журналов мод и прекратить популяризацию их среди трудящегося населения Союза, как явно отражающих нездоровый капиталистический быт с присущей ему формой одежды, идеологически чуждой нашему быту» [4, с. 3].

Швейная промышленность в СССР отказалась от заимствования модных зарубежных тенденций как идеологически неприемлемых и в большей своей части чуждых образу советского человека. Тем не менее сказывалась нехватка опыта, отсутствие специалистов, внедрения новых технологий и достаточного количества сырья, которые смогли бы обеспечить полноценное возрождение швейной индустрии в стране. Объеди-



**Ил. 4.** Обложка «Альбом Мод: осеннее-зимний сезон. 1936–1937 гг.» Дома Моделей треста Ленинградодежда. Первый альбом мод.

ненное издание данного журнала мод вышеуказанными трестами было интересно тем, что этот журнал давал возможность конструкторам, портным и закройщикам обмениваться опытом двух крупнейших городов Советского Союза в деле выполнения индивидуальных заказов по изготовлению одежды.

В основу настоящего журнала мод при его составлении были заложены следующие задачи:

1. Наладить оперативную работу и выявить на пунктах по приему и исполнению заказов требования потребителей, а также пропагандировать на страницах журнала воспитание чувства вкуса, предоставляя читателю зарисовки готовых образцов одежды.
2. Произвести критический отбор и переработку моделей из зарубежных модных журналов.
3. Повысить интерес и организовать вокруг дальнейшей работы в этой области как профессионалов швейной промышленности — закройщиков, модельеров, художников, конструкторов, технологов, так и читателей (специалистов из других профессиональных областей).

В дальнейшем перед швейной промышленностью и, в первую очередь, перед управлением по приему и исполнению индивидуальных заказов, встала задача увеличить и усилить эту работу до освоения и создания новых форм одежды, отвечающих духу нового советского человека и отображающих особенности первого



**Ил. 5.** Обложка первого журнала ленинградского Дома Моделей «Журнал мод: весна – лето 1937 года», художник-оформитель Э. А. Васильева. Первый журнал модной одежды ленинградского Дома Моделей.



**Ил. 6.** «Журнал мод: весна — лето 1937 года» Дом Моделей, Ленинград. С. 19. 1186 — Модель А. Н. Латаш. Платье с баской из легкой шерстяной ткани для среднего и молодого возраста, шарфик с пестрой разрисовкой. 892 — Модель З. А. Михеенко. Платье из легкой коричневой шерсти, отделанное шерстью цвета беж, для среднего возраста. Застежка на пуговицах в цвет отделки. 1183 — Модель Э. Э. Эдигер. Платье из темно-синей шерсти с белым шерстяным воротничком для среднего возраста. Застежка на пуговицах в цвет ткани.

социалистического государства. Предполагалось, что для окончательного решения этого вопроса необходимо было привлечь широкую общественность и, прежде всего, комсомол и профсоюзные организации.

«Настоящий журнал ещё не достиг уровня требований трудящихся нашего Союза, еще не стал вполне носителем советских мод применительно к нашему быту и поэтому особенно важна для нас деловая критика журнала. Трезвая критика поможет нам улучшить его и тем самым добиться желаемых успехов. Мы надеемся, что общественность придет навстречу нашим начинаниям. Редакция при опытно-технической ф-ке Московшвей просит все организации и потребителей, пользующихся данным журналом, а также всех заинтересованных в нем, дать свои отзывы, критические замечания и конкретные пожелания по адресу: Москва, Ильинка, пр. Владимирова, д. 9 Опытно-Техническая ф-ка треста Московшвей.» [4, с. 3].

В октябре 1936 года был отдан в печать и вышел тиражом 12000 экземпляров «Альбом мод: осенне-зимний сезон. 1936–1937 гг.» Дома Моделей треста «Ленинградодежда» (ил. 4), который включал модели художников и конструкторов-моделистов Дома Моделей. Художники: Э. А. Васильева, А. Н. Латаш, Н. С. Дроздова и З. А. Михеенко. Конструкторы-мо-

делисты: Н. В. Смирнов, С. М. Гдалин, Н. Н. Моставов и А. М. Иванов [5, с. 2]. Альбом оформлен по аналогии с журналом «Модели 1934 года: весенне-летний сезон» треста «Ленинградодежда». Имена профессиональных сотрудников ленинградского Дома Моделей этого времени сохранились на страницах первого «Журнала Мод: весна-лето 1937 года». Сбором материала и оформлением обложки занималась Э. А. Васильева (ил. 5). В художественном оформлении журнала участвовали: Н. С. Дроздова, Э. Э. Эдигер, М. К. Ясинская, К. К. Мирский. Журнал составлен по моделям художников и конструкторов-моделистов Дома Моделей: З. А. Михеенко, Э. А. Васильевой, А. Н. Латаш, Н. С. Дроздовой, Э. Э. Эдигер, М. К. Ясинской, М. Н. Канинской, Н. С. Смирнова, С. М. Гдалина, А. М. Иванова, М. Ф. Чернова, С. С. Черняк, Г. Г. Курбатка, И. П. Гольдблат. Издание в объеме 40 страниц на плотной мелованной бумаге формата А3 (297×420мм) было выпущено тиражом 20000 экземпляров. Рисованные иллюстрации были представлены в черно-белом и цветном вариантах (цветных листов 12 из 40). Несмотря на то, что на втором плане изображений можно легко узнать решетку Летнего сада, Петропавловскую крепость, Адмиралтейство, Дворцовую площадь и другие исторические виды Ленинграда



**Ил. 7.** Модели женской одежды художника З. А. Михеенко. «Журнал мод: весна — лето 1937 года» Дом Моделей, Ленинград. С. 21. 1155 — Модель З. А. Михеенко. Купальный костюм из синего сатина. Отделка из белого сатина, застежки на белых перламутровых пуговицах. 1153 — Модель З. А. Михеенко. Купальный костюм из черного сатина. Отделка из зеленого сатина. Застежка на красных пуговицах. 831 — Модель З. А. Михеенко. Пижамы из пестрого сатина, отделанные черным сатином. Свободная кофточка из черного сатина.



**Ил. 8.** Модели женской одежды. «Журнал мод сезона осень — зима 1937–1938 гг.» Дом Моделей, Ленинград. Первые фотографии моделей одежды, опубликованные в Журнале мод.

и пригородов, предлагаемые модели было сложно представить на городских улицах тех лет. Они были достаточно трудоемки: сложные конструкции, крой по косой, обилие декоративных элементов. Выполнение предложенных деталей и отделок подразумевало ручную работу мастеров, большой расход материала, требовало высокого уровня мастерства от исполнителей (ил. 6, 7). Соответственно, стоимость таких костюмов могла быть высокой, что не соответствовало идее изготовления одежды для массового пошива, изложенной в тексте статьи журнала. «Вопросу моделирования одежды в швейной промышленности до последнего времени не уделялось должного внимания. Только за последние три-четыре года, в связи с возросшей культурной потребностью трудящихся нашей страны, швейная промышленность приступила к организации специальных учреждений по моделированию (Москва, Ленинград, Харьков и другие крупные города). Дом Моделей Ленинградской Государственной швейной промышленности организован в 1936 году для моделирования женской, детской и мужской одежды. Осуществление этой задачи должно повести к производству красивой, простой и удобной одежды. Основным направлением Дома Моделей является — самостоятельное творчество, не отказываясь в то же время

от использования зарубежных мод, после тщательного критического отбора и соответствующей их переработки. Для успешного разрешения поставленной задачи в создании советского стиля одежды нами приглашены художники и опытные конструкторы-моделисты. За короткий срок своего существования (1936 г. и 1 кв. 1937 г.) нами создано 2570 интересных моделей, которые в большинстве своем пошиваются на швейных фабриках гг. Ленинграда, Киева, Минска, Калинин, Ворошиловска, Вологды и в приемных пошивочных пунктах. С целью широкой популяризации своих работ в Доме Моделей организована выставка, где есть возможность подробно ознакомиться с творчеством наших работников. Приступая к периодическому изданию журналов мод, Дом Моделей ставит перед собой задачу создать по содержанию и художественному исполнению такой журнал, который бы явился отражением деятельности Дома Моделей в создании красивого советского костюма, намечая общее направление моды в нашей стране. Помещая результаты нашей работы в настоящем журнале, Дом Моделей рассчитывает получить полезные указания как в отношении улучшения работы по моделированию, так и улучшения последующих номеров. Отзывы и пожелания просим



**Ил. 9.** Модели детской одежды. «Журнал мод, 1938 г.» Дом Моделей, Ленинград. С. 25. 26 — Костюмчик для мальчика 5–7 лет. Блузка Апаш из белой ткани. Штанишки темные из шерсти или полотна с кушаком, продернутым через петли. 27 — Костюмчик для мальчика 4–6 лет. Штанишки из шерстяной или хлопчато-бумажной ткани, пристегнуты к блузке. Блузка из шелка, сатина или полотна. 29 — Платье из голубого шелка или хлопчато-бумажного полотна для девочек 4–6 лет. От маленькой кокетки выходит широклясная юбка, рукав фонариком. На юбке и рукавах настрочены бейки. 44 — Платье для девочек 10–13 лет, из белого шелкового или хлопчато-бумажного полотна. Юбка имеет две встречные складки с накладными карманами. Блуза на круглой кокетке с открытым рукавом реглан. Отделка — карман и кокетка из красного полотна, красная вышивка. 51 — Платье из белого шелкового полотна для девочек 4–6 лет. Косая юбочка, полный клеш. В низкую кокетку заодно с рукавом у ворота продернут через петли красный шнурочек с помпонами. 71 — Платье для девочек 8–10 лет, из голубого креп-де-шина в белый горошек. Косая клешная юбочка. Накладной перед юбки у талии пробран кустиками, кушак спереди бантом, рукав — косой волан. 72 — Платье для девочек 10–13 лет из креп-армура или шелкового полотна. Низко пришитая юбочка заложена в бантовую складку. Из-под кокетки и манжет выпущена бахрома, выдернутая из той же материи, и перевитый кушак с кистями. Вышивка подходящих тонов крупным крестиком.

направлять по адресу: Ленинград, пр. 25 Октября, д. 21, Дом Моделей» [6, с. 1].

За недолгий период работы Дом Моделей при тресте «Ленинградодежда» выпустил еще несколько журналов: «Журнал мод сезона осень-зима 1937–1938 гг.», «Модели платья: весна-лето 1938 года» и «Журнал Мод, выпуск третий 1938 год». Все журналы были оформлены аналогично более ранним выпускам. И если в «Журнале мод сезона осень-зима 1937–1938 гг.» появились даже страницы с фотографиями моделей (ил. 8), то в «Журнале мод, 1938 год» заметны изменения по ка-



**Ил. 10.** Модели женской одежды. «Журнал мод, 1938 г.» Дом Моделей, Ленинград. С. 10. 2391 — Платье из легкой шерсти лимонного цвета. Юбка прямая с одной глубокой складкой. Перед лифа застегнут на пуговицы в линии кокетки. Верх рукава — кимоно, низ — мелкие складочки, зашитые внутрь. Кушак из синего шелка продернут на спинке через петли. (Метраж: 2 м 40 см при ширине 103 см). 2543 — Платье из легкой красной шерсти, прямого кроя. Перед юбки имеет бантовую складку. Лиф — мелкая, внутрь застроченная складочка в форме кокетки мысом. Рукав: верх — буфа складкой, низ — тоже складочка с врезной паточкой. Кушак — перед тоже складочка. Мягкий воротник из белой и красной шерсти. (Метраж: 3 м 40 см при ширине 103 см). 2414 — Платье из шерсти беж, косого кроя. Две выточки заложены внутренней складкой — одна на плече, другая у кушака. Прорезные карманы вышиты шерстью крупным крестом из темных цветов коричневым, лимонным, терракота и беж. Рукав — верх и низ буфа заложены складкой. (Метраж: 2 м 95 см при ширине 98 см).

честву полиграфического издания в худшую сторону. Художественное оформление было выполнено теми же сотрудниками, но формат журнала уменьшился, бумага использовалась тонкая и менее качественная (ил. 9). Это объяснялось уменьшением государственных средств на лёгкую промышленность вообще и на моделирование одежды в частности. Но, несмотря на это, были заметны и положительные изменения в предлагаемых моделях: они стали более адаптированными к промышленному производству (ил. 10).

С чем были связаны эти перемены? В справочной информации Производственного Объединения пошива и ремонта одежды им. Н. К. Крупской Куйбышевского района о довоенной деятельности Дома Моделей упоминается следующее: «В январе 1936 года в Ленинграде был образован Швейный Дом Моделей имени Н. К. Крупской, находившийся с 1 января 1938 года

в ведении Управления индивидуальных заказов (УИЗ) Ленинградского областного управления лёгкой промышленности и реорганизованный в 1939 году путём слияния со Швейно-трикотажной фабрикой № 2 имени Н. К. Крупской в Опытную-модельную швейную фабрику имени Н. К. Крупской Ленинградского областного управления лёгкой промышленности (Ленинград, Апраксин двор, корпус 35). Точные даты всех реорганизаций предприятия в тридцатые годы не установлены» [7, с. 1]. А Государственный Трест Ленинградской Швейной промышленности «Ленинградодежда» ликвидирован постановлением Ленинградского областного управления местной промышленности от 21 июня 1938 г. с передачей фабрик в ведение Ленинградского областного управления лёгкой промышленности [8, с. 2]. Исходя из этой информации, можно сделать вывод о том, что деятельность сотрудников Ленинградского Дома Моделей из художественно-проектной постепенно переориентировалась на конструкторско-технологическую. А во время Великой Отечественной Войны (1941–1945 гг.) Опытная-модельная швейная фабрика, в состав которой вошел Дом Моделей, «обслуживала население города-фронта пошивом военной одежды (гимнастёрки, кителя, шинели, брюки военные)» [9, с. 1].

Последние годы войны и послевоенная деятельность ленинградского Дома Моделей — это сложный период восстановления организации и производства. Приказом Народного комиссариата легкой промышленности РСФСР № 362 от 14 августа 1944 года «для обеспечения художественного руководства в деле моделирования и производства моделей мужского, дамского и детского платья, обуви, трикотажных и кожгалантерейных изделий» [10, л. 79], после реорганизации в 1939 году, Дом Моделей был вновь учрежден при Ленинградском областном Управлении легкой промышленности. Но фактически только в 1946 году ленинградский Дом Моделей начал работать как отдельная организация, так как вышел из состава Треста «Ленинградодежда». Директор Дома моделей Кудрявцев обращался в Ленинградское областное Управление легкой промышленности с просьбой об улучшении условий работы, а именно: о возвращении Дома Моделей по адресу Невский пр., д. 21 вместо занимаемого корпуса 35 в Апраксином дворе [11, л. 133]. Несмотря на то, что было принято положительное решение о предоставлении запрашиваемого помещения, переезд на Невский проспект, 21 состоялся не сразу. Организации, разместившиеся там, не хотели освобождать здание, поэтому первоначально из Апраксина двора Дом Моделей в марте 1946 года переехал в помещения первого этажа дома 46 по проспекту Майорова (сейчас — Вознесенский пр., д. 46) [12]. Постепенное возвращение на Невский, 21 началось в 1951 году и заняло несколько лет — лишь в 1960–1961 гг. Дом Моделей получил дополнительные 1114 кв. м. на 4, 5 и 6 этажах Дома Мертенса [13].

Тем не менее переезд на проспект Майорова позволил не только улучшить проектную работу Дома Моделей, но и организовать выпуск манекенов для оборудования швейных фабрик Ленинграда и других городов СССР. В 1946 году были вновь организованы

экспериментальные ленты для производства одежды и «утильгруппа», где из отходов и маломерных остатков сырья изготавливали изделия «утильпродукции»: береты, детские сумочки, тубетейки, воротники, детали на подкладку для портфелей [14]. В условиях дефицита сырья это позволило увеличить и разнообразить ассортимент выпускаемой продукции, а также с максимальной пользой использовать имеющиеся ресурсы. В отчетной документации Дома Моделей тех лет подробно описан процесс возрождения производства: сколько швейных машин было восстановлено, какие приспособления внедрены, как происходил постепенный переход фабрик на производство гражданской одежды. Основными трудностями этого периода были отсутствие квалифицированных фабричных рабочих и устаревшее оборудование. Из-за этого еще до внедрения в производство на художественных советах модель, предложенную художником-модельером, упрощали под условия технических возможностей фабрик. Приходилось отказываться от отделочных строчек, дополнительных или оригинальных карманов и других модных элементов. И даже после этого модель, выполненная на фабрике из материалов, доступных для массового производства, не соответствовала в полной мере авторской разработке. Проводились конференции и показы моделей, на которых присутствовали специалисты швейных фабрик, торговых организаций, музеев Ленинграда, приглашались и представители культурной жизни города. В 1947 году художники-модельеры Дома Моделей были прикреплены к швейным фабрикам для авторского надзора над процессом проработки и запуска в производство новых фасонов. В этом же году Дом Моделей начинает направлять модели и техническую документацию в другие города СССР (в более ранние послевоенные годы они обеспечивали только фабрики Ленинграда). В течение года высылались зарисовки, выполненные в карандаше, а начиная с просмотра моделей сезона весна-лето 1948 года, то есть с ноября 1947 года, предлагаемые модели оформлялись с использованием фотосъемки [15]. Много внимания уделялось в Доме Моделей организации рабочего процесса и контролю труда. Был введен ежедневный учет выполнения норм каждым работником и вывешивание флажков у рабочих мест лучших «стахановцев».

В 1948 году Постановлением Совета Министров Союза ССР и ЦК ВКП(б) о «Проведении Денежной реформы и отмене карточек на продуктовые и промышленные товары, и переход от распределения швейных изделий к развернутой торговле», было решено поставить перед Домом Моделей ряд серьезных задач: увеличение количества моделей и качества моделирования, повышение его уровня относительно потребностей покупателей; своевременное и полное обеспечение фабрик моделями, лекалами и технической документацией. Одновременно, ввиду отказа от госдотации, возникла необходимость расширения объема производства. Для достижения этих целей среди сотрудников Дома Моделей проводили соцсоревнования («стахановская лента») и конкурс на лучшую



**Ил. 11.** Зарисовки моделей. Альбом моделей: сезон осень-зима 1949 г. Дом Моделей, Ленинград. Центральный государственный архив Санкт-Петербурга. № 1383 — Пальто мужское зимнее с меховым воротником и лацканами, с поясом. Карманы прорезные, отстроченные по форме накладных. Спинка со швом и шлицей. Автор: Александров. № 1306 — Зимнее пальто прилегающее в талии и расширенное к низу из драпа. Талия подчеркнута мягкими складочками-защипами на спинке и полочках. На спинке встречная складка открытая от талии вверх и вниз. Рукава широкие, сверху и внизу в сборку. Автор Финкельштейн. № 1307 — Пальто зимнее «фантази» из этуали, без боковых швов. На спинке и полочках мягкие складки. Воротник и манжеты расклешены. Манжеты могут служить муфтой. Автор Финкельштейн.

модель с денежным призом. Художники посещали универмаги для изучения ассортимента продаваемой продукции, была организована конференция с участием представителей населения Ленинграда, где были рассмотрены замечания и выслушаны предложения о работе Дома Моделей.

В июне 1948 года при Доме Моделей открылся демонстрационный зал, в нём проводили платные сеансы показов мод. Только в 1948 году их посетило 7000 человек, что позволило увеличить прибыль организации на 42400 рублей от продажи билетов. Также было продано 6567 штук зарисовок моделей и 1224 комплекта выкроек. Печатная продукция — зарисовки и фотографии моделей, выкройки и лекала пользовалась большим спросом у населения. Это было началом большой культурно-просветительской деятельности, ставшей важной частью в работе Дома Моделей. Тресту «Ленинградодежда» для изготовления журнала мод за год передано 189 зарисовок, иногородним фабрикам было отправлено 19000 фотозарисовок и 21000 альбомных листов [16].

Интенсивная работа ленинградского Дома Моделей была высоко оценена — специалисты Дома моделей приняли участие во Всесоюзном просмотре образцов продукции швейных предприятий, который проходил с 9 по 14 августа 1948 года, где занял 2 место в СССР по качеству моделирования [17].



**Ил. 12.** Зарисовки моделей. Альбом моделей: сезон осень-зима 1949 г. Дом Моделей, Ленинград. Центральный государственный архив Санкт-Петербурга. № 1316 — Лыжный костюм из шерстяной ткани. На боках застрочены модные складки для лучшего прилегания в талии. Брюки на манжетах. Шапочка и воротник отделаны мехом. Вышивка по народным мотивам. Автор Капитонова. № 1338 — Конькобежный костюм из шерстяной ткани. Жакет прилегающий в талии. Бока отрезные сильно расклешены. Юбка клеш. Костюм отделан мехом, бархатом и вышивкой под бисер. Отделка проработана по мотивам одежды народов севера. Автор Поганкина. № 1315 — Нарядный конькобежный костюм из темно-зеленой шерстяной ткани. Куртка с притачным по талии поясом и заложеными складочками. Юбка-клеш, заложена глубокими мягкими складками. Костюм отделан мехом (мутон) и яркой вышивкой по мотивам народов севера. Автор Поганкина. № 1576 — Платье из шелковой гладкой ткани, в талии отрезное. На лифе складки, в которые втачены одной стороной полосы из темного бархата. На юбке полосы выпущены из под складок. Концы кушака также отделаны бархатом. Автор Ярцева.

К концу 1940-х гг. сотрудникам Дома Моделей удалось наладить обеспечение образцами моделей и технической документацией швейные предприятия 22 городов СССР. В 1949 году было реализовано 96500 зарисовок моделей (ил. 11). Также были выпущены фотоальбомы моделей сезона осень-зима 1949–1950 гг.: Альбом № 1–76 моделей группы женской и мужской верхней одежды, альбом № 2–106 моделей группы лёгкого платья и альбом № 3 106 моделей детской одежды. В течение второго полугодия было реализовано 415 альбомов предприятиям Ленинграда и других городов СССР (Каунас, Иваново, Калуга, Сухинич, Куйбышев, Калинин, Орел, Рязань и др.), а также Домам Моделей: Киева, Минска, Риги, Горького, Новосибирска, Еревана, Тбилиси [18, л. 19]. Была подготовлена и сдана в печать книга конструктора Мальковой Д. А. по моделированию и конструированию женского легкого платья.

Большие трудности испытывал Дом Моделей «в части получения тканей для моделирования, для чего требуется широкий ассортимент тканей, как по артикулам, так и по цвету, тогда как на базе имелись лишь три цвета: черный, коричневый и синий» [18, л. 32]. Тем не менее, это не помешало художникам разрабатывать новые модели для внедрения в массовое производство изделий специального назначения [18, л. 10], (ил. 12).

На протяжении всего периода работы ленинградского Дома Моделей в основу моделирования было заложено освоение образцов народной одежды по перво-

источникам и их конструктивная и композиционная переработка с ориентацией на модные силуэты. В помощь художникам-модельерам по созданию моделей одежды с элементами народного костюма был заключен договор по творческому содружеству с Государственным музеем этнографии народов СССР. Художники-модельеры систематически посещали музеи и под руководством научных сотрудников знакомились с имеющимися экспонатами. Наряду с изучением народного творчества, модельеры анализировали спрос населения — проводили конференции и встречи с покупателями в торгующих организациях и на промышленных предприятиях. Регулярно организовывали показы в выставочно-демонстрационном зале Дома Моделей. Образцы лучших изделий были представлены на постоянно действующей выставке продукции, выпускаемой предприятиями легкой промышленности Ленинграда и области. Помимо мероприятий, проводимых в Ленинграде, Дом Моделей представлял разработанные образцы моделей одежды в Главшвейпром МЛП СССР и участвовал в методических совещаниях Всесоюзного Дома Моделей в Москве.

Первый опыт создания советской моделирующей организации в Ленинграде в 1930–1940-е гг. оказался не простым, но результативным. Благодаря большой работе, проделанной в послевоенные годы, уже в начале 1950-х гг. по производственным показателям ленинградский Дом Моделей вышел на довоенный уровень и продолжил развитие в области моделирования и конструирования одежды в северо-западном регионе Советского Союза.

#### Список литературы

1. Устав государственного треста ленинградской швейной промышленности «Ленинградодежда». [Утв. в 1925 г.]. Л., 1926. 12 с.

2. Социалистический заказ швейникам: Темы для изобретателей. / Ленингр. обл. упр. Легкой промышленности. Трест Ленинградодежда: Ленингр. Швейная промышленность, 1938. 35 с.
3. Модели 1934 года: весенне-летний сезон. / трест Ленинградодежда. Л., 1934. 43 с., из них 1 с. на обл.
4. Модели для индивидуальных заказов № 2. / Трест Москвошвей и Ленинградодежда М.: Опытнотехническая фабрика Москвошвей, 1933. 54 с.
5. Альбом мод: осенне-зимний сезон. 1936–1937 гг. / Дом моделей, трест Ленинградодежда. Л.: Ленгосполиграфконтора, 1936. 38 с.
6. Журнал мод: весна-лето 1937 г. / Дом моделей треста Ленинградодежда. Л.: Ленгосполиграфконтора, 1937. 40 с.
7. ЦГАЛС СПб Ф. Р-552 Производственное Объединение пошива и ремонта одежды им. Н. К. Крупской Куйбышевского района. Справочная информация.
8. ЦГА СПб Ф. Р-1728 Государственный Трест Ленинградской Швейной промышленности «Ленинградодежда» Ленинградского Областного Управления Местной промышленности. Справочная информация.
9. ЦГАЛС СПб Ф. Р-1286 Санкт-Петербургское Государственное Унитарное предприятие «ЦЕНТР «СЕРВИС-МОДА» Комитета экономического развития, промышленной политики и торговли Санкт-Петербурга. Справочная информация.
10. ЦГА СПб Ф. Р-1857 Оп. 7 Д. 94
11. ЦГА СПб Ф. 25 Оп. 14 Д. 7
12. ЦГА СПб Ф. 9610 Оп. 1 Д. 10
13. ЦГА СПб Ф. Р-2076 Оп. 8 Д. 716
14. ЦГА СПб Ф. 9610 Оп. 1 Д. 10
15. ЦГА СПб Ф. 9610 Оп. 1 Д. 20
16. ЦГА СПб Ф. 9610 Оп. 1 Д. 37
17. ЦГА СПб Ф. 9610 Оп. 1 Д. 37 Приказ МЛП РСФСР № 641 от 24. 09. 1948 г.
18. ЦГА СПб Ф. 9610 Оп. 1 Д. 48

#### S. M. Vankovich, O. E. Denisova

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

#### THE FIRST EXPERIENCE OF CREATING A SOVIET MODELING ORGANIZATION IN LENINGRAD (1930<sup>s</sup> – 1940<sup>s</sup>)

The authors examine the process of creation and development of one of the first modeling organizations of the USSR — the Fashion House in Leningrad from 1930s to 1940s. The article contains the names of the first employees, describes the first periodical fashion publications, and names the addresses where this organization was located in different years. This information was not systematized and published earlier. The above research is important for restoring the chronological and historical sequence of the development of the Leningrad Fashion House.

**Keywords:** Leningrad Fashion House, clothing design, Soviet fashion designers, Soviet design, fashion industry.

#### References

1. Charter of the state trust of the Leningrad garment industry “Leningradodezhda”. [Approved. in 1925]. L., 1926. 12 p. (in Rus.).
2. Socialist order for garment workers: Topics for inventors. / Leningrad. Region ex. Light industry. Trust Leningradodezhda: Leningrad. Sewing industry, 1938. 35 p. (in Rus.).
3. Models of 1934: spring-summer season. / Leningradodezhda trust. L., 1934. 43 p., 1 p. on the cover (in Rus.).
4. Models for individual orders No. 2. / Trest Moskvoshvey and Leningradodezhda. M.: Experimental and technical factory Moskvoshvey, 1933. 54 p. (in Rus.).
5. Fashion album: autumn-winter season. 1936–1937 / House of Models, Trust Leningradodezhda. L.: Lengospoligrafkontora, 1936. 38 p. (in Rus.).

6. Fashion magazine: spring-summer 1937. / House of models of the trust Leningradodezhda. L.: Lengopoligrafkontora, 1937. 40 p. (in Rus.).
7. TSGALS SPb F. R-552 Production Association of tailoring and repair of clothes named after N. K. Krupskaya Kuibyshevsky area. Reference Information. (in Rus.).
8. TsGA SPb F. P-1728 State Trust of the Leningrad Garment Industry "Leningradodezhda" of the Leningrad Regional Administration of Local Industry. Reference Information. (in Rus.).
9. TsGALS St. Petersburg F. R-1286 St. Petersburg State Unitary Enterprise "SERVICE-FASHION CENTER" of the Committee for Economic Development, Industrial Policy and Trade of St. Petersburg. Reference Information. (in Rus.).
10. TsGA SPb F. P-1857 Op. 7 D. 94 (in Rus.).
11. TsGA SPb F. 25 Op. 14 D. 7 (in Rus.).
12. TsGA SPb F. 9610 Op. 1 D. 10 (in Rus.).
13. TsGA SPb F. R-2076 Op. 8 D. 716 (in Rus.).
14. TsGA SPb F. 9610 Op. 1 D. 10 (in Rus.).
15. TsGA SPb F. 9610 Op. 1 D. 20 (in Rus.).
16. TsGA SPb F. 9610 Op. 1 D. 37 (in Rus.).
17. TsGA SPb F. 9610 Op. 1 D. 37 Order of the MLP RSFSR No. 641 dated 09.24.1948 (in Rus.).
18. TsGA St. Petersburg F. 9610 Op. 1 D. 48 (in Rus.).

УДК 75

DOI 10.464181/2079–8202\_2021\_1\_2

Ван Юйжун

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

## ТВОРЧЕСТВО ЛАН ШИНИНА В СВИДЕТЕЛЬСТВАХ СОВРЕМЕННОКОВ И ХУДОЖЕСТВЕННОЙ КРИТИКЕ: ИНТЕРПРЕТАЦИЯ ОБРАЗА «ТОЩЕЙ ЛОШАДИ»

© Ван Юйжун, 2021

Творчество живописца Лан Шинина (Кастильоне), как яркого представителя китайского искусства эпохи Цин, вызывало интерес многих исследователей разного времени. Кроме того известны воспоминания и документальные свидетельства современников, разносторонне оценивающие его вклад в развитие китайской живописи. Этот интерес во многом объяснялся той ролью, которую сыграл Лан Шинин (Кастильоне) в создании «нового стиля», основанного на совмещении стилистики западноевропейской и китайской национальной манеры живописи. На основе этих материалов в статье создается образ художника, который в восприятии исследователей его творчества ассоциировался с персонажем его картин, а именно «тощей лошадей»<sup>1</sup>.

**Ключевые слова:** Лан Шинин (Кастильоне), эпоха Цин, императорский живописец, западноевропейская и китайская живопись, «новый стиль», образ «тощего коня».

Говоря о вкладе Лан Шинина в традиционную китайскую живопись, стоит отметить, что он был признан и широко изучен большим количеством китайских исследователей. Такой интерес исследователей к творчеству художника представил для нас существенный интерес и подвиг нас рассмотреть новые тенденции в изучении эволюции и развития живописи на основе нескольких уникальных точек зрения на «новые стили», сформированные китайскими и западными живописными техниками Кастильоне. Для реализации данной цели нами были решены следующие задачи: во-первых, проведен подбор соответствующих научных статей, документов и других литературных источников о работах Лан Шинина и его творческом вкладе в развитие китайской живописи; во-вторых, глубокая концентрация на интерпретации литературы и журналов, которые «подвергли сомнению» его стиль рисования и сделали смелые предположения об образе «тощей лошадей» в вышеупомянутой литературе и журналах; в-третьих, через интерпретацию и разбор этих уникальных перспектив журнальных и академических статей в сочетании с социальной системой династии Цин и пассивностью создания живописи Кастильоне, анализ различных взглядов на образ «тощей лошадей» в творчестве Лан Шинина, в-четвертых, выполнив поиск, перечисляя и излагая вышеупомянутые точки зрения на творчество Кастильоне, выявление новых тенденций в изучении китайской живописи.

Еще в период существования Китайской Республики некоторые ученые возвели фигуру Лан Шинина в ранг объектов для изучения, что ярко выражено

в таких работах, как «Сто тысяч сокровищ деревянного кабинета» (《万木草堂藏画目序》), опубликованном Кан Ювэем в 1917 году [1], а также работе Сюй Бэйхуна «О совершенствовании китайской живописи» (《中国画改良论》), опубликованной в 1918 году [2, с. 11]. Все они отмечали сочетание китайской и западной манеры живописи в творчестве Лан Шинина. Их концепции состояли в том, что новый стиль живописи Лан Шинина должен быть взят в качестве источника, с конечной целью преобразования китайской живописи. Изучением творчества живописца занимались не только китайские исследователи, но и другие, к примеру, французский синолог Мишель Пираццолит-Серстевенс (Michele Pirazzoli-t'Serstevens), который отходит в своих исследованиях от перспективы портретной живописи, изучая достижения и влияние Лан Шинина в слиянии китайских и западных техник и концепций живописи, а также фокусируется на углубленном анализе именно факторов европейского влияния на работы Лан Шинина [3, с. 92].

Некоторые ученые считают, что формирование «нового стиля» живописи Лан Шинина не вполне субъективно и в нем преобладает множество «нельзя не» элементов [4, с. 19]. И это несмотря на все заслуги художника, в том числе то, что он служил при дворе императора династии Цин в течение 51 года и создал большое количество работ нового стиля, а также учил китайских художников технике западноевропейской масляной живописи и перспективе. Его выдающийся вклад в живопись при дворе Цин невозможно переоценить. Он был высоко

<sup>1</sup> Данная статья основана на текстах статей Ши Игун «Очерк о китайской традиции портретной живописи» (J) [史怡公: 漫谈中国画肖像传统(J)] Пекин: Издательский дом Народных изобразительных искусств [北京:人民美术出版社] 1959; «Искусство Лан Шинина // Материалы симпозиума по религии и искусству» (C) [天主教辅仁大学主编: 郎世宁之艺术: 宗教与艺术研讨会论文集] Тайбэй: Предприятие Культуры Детей [台北: 幼狮文化事业公司] 1991. С. 73; Цао Тяньчэн «Исследования взаимосвязи жизненной ситуации Лан Шинина в Китае и его изображениями “тощих коней”» (D) [曹天成: 郎世宁在华境遇及其所画瘦马研究] 2011; Пекин: Центральная Академия изящных искусств [北京: 中央美术学院] Перевод статей на русский язык М. В. Степановой.

оценен императором Цяньлуном, утверждавшим, что портреты Шинина превосходны из-за использования элементов, которые пришлось применять живописцу в своих работах [4, с. 19]. Тем не менее в творчестве художника отмечались и недостатки. Например, некоторые ученые считают, что картины Лан Шинина выполнены в слишком грубой манере, так как в работе невозможно гармонично объединить западные способы выражения и китайские пейзажные сцены, что приводит к резким сочетаниям живописи. Некоторые искусствоведы также полагают, что изучение причин, по которым стиль живописи Лан Шинина и другие «компромиссные» направления искусства оказываются неудачными, требует более серьезного внимания. В последние годы многие исследователи склоняются к мнению, что причины неудач в некоторых работах живописца могут скрываться в его неудовлетворенности своей жизнью в Китае в ряде ее аспектов: в миссионерской карьере, в живописи или даже в личной жизни. Возможно поэтому он метафоризировал некоторые изображения животных на картине, изображая при этом самого себя и выражая тем самым своё тяжелое жизненное положение и невзгоды в период жизни в Китае.

Взгляды и предположения этих ученых стали новым направлением в изучении новаторского стиля живописи Лан Шинина и его влияния на традиционную китайскую живопись. Это стало отправной точкой для того, чтобы взглянуть на творчество живописца с другой стороны, что позволило молодым ученым выработать новую опорную концепцию для разработки и исследования своих идей. Идея обратного мышления в исследовании вопроса не ограничивается лишь устаревшей теорией, основанной на вкладе в развитие живописи. Она включает в себя необходимость использовать некоторый двусторонний взгляд, чтобы рационально проанализировать и оценить преимущества и недостатки творчества Лан Шинина в Китае. В частности, многие исследователи рассматривают профессионализм исполнения работ нового стиля Лан Шинина в китайской живописи с точки зрения современного искусства, а также отмечают роль художника как ведущего живописца, приверженного тенденции проникновения элементов западной культуры в Китай. Данные исследования помогут в формировании объективной и рациональной теоретической основы пути развития китайской живописи.

Сохранившиеся работы Лан Шинина отличаются большим жанровым и типологическим разнообразием. Кроме портретного жанра значительное место занимает пейзаж, изображения цветов, птиц и животных, а также натюрморты. Художник писал и религиозные сюжеты в технике фрески, занимался декоративной росписью строений садово-паркового комплекса Юаньминьюань в Пекине, создавал лубочные картинки или няньхуа и другое. Согласно внутреннему отчету общества иезуитов в 1723 году и повествованию португальского миссионера Мо Цзиньюаня (Морао), Ши Цзинфэй из музея Тайбэйского дворца заключает, что непосредственное участие и руководящая роль западных миссионеров Лан Шинина, Ма Госяня, Н. Томачелли и французского художника по эмали Чэнь Чжунсиня

(Ж.-Б. Граверо), привели к прорыву в развитии процесса производства эмали при дворе Цин [4, с. 19]. Кроме того, бывший директор Национального музея-дворца Гугун Ян Бода дал положительные комментарии о художественных достижениях Лан Шинина в Китае в пяти следующих аспектах:

1. Он назвал его мастером масляной живописи во внутреннем дворе, самым ранним мастером масляной живописи, который появился при дворе императора, а также отметил, что его работы украшают весь дворец и главные императорские сады.
2. Лан Шинин был назван основоположником основ методологии внутренней придворной живописи (двор императора назвал фокусную перспективу линейным методом и называется фокальные картины как линейная перспективная картина).
3. Художник также был назван первым человеком, применившим новый стиль, объединяющий манеру китайской и западной живописи и способствовавшим его продвижению.
4. Он был назван основным дизайнером в декорировании дворца.
5. И наконец, Ян Бода назвал живописца мастером технологического проектирования.

Пань Яосин также обозначил в «Обзоре искусства» в 1998 году: «Самая большая проблема китайского искусства в двадцатом веке — пересечение и слияние восточной и западной культур, влияние Запада и реакция Китая. Особенность китайского искусства в двадцатом веке — это резкое выпрыгивание из узкого круга живописи художников-литераторов (живопись непрофессиональных художников — одно из основных направлений классической китайской живописи гохуа (国画), противопоставляется придворной живописи гунтинхуа (宫廷画) и выход на просторы изобразительного искусства» [5, с. 5]. Это также подтверждает вклад ранних западных художников, таких как Лан Шинин и других, в китайскую живопись, внесенный ими в процессе проникновения «Западной живописи на Восток». Есть также много известных ученых, которые признали значение и вклад западных художников раннего периода, в том числе Лан Шинина, в процесс проникновения «Западной живописи на Восток» (西画东渐). Эту точку зрения разделяет большинство исследователей, и документов и работ, подтверждающих это, очень большое количество, поэтому они не полностью перечислены и не являются основным предметом исследования данной работы.

В данной работе будут освещены взгляды именно тех ученых, которые стоят у истоков нового направления исследования творчества Лан Шинина и высказывают мнения о профессионализме исполнения работ нового стиля в китайской живописи с точки зрения современного искусства живописи. Одной из наиболее типичных черт для данной группы исследователей является Ши Игун и то, как после основания КНР ученый, специализирующийся на истории развития китайских портретов, описал новый стиль живописи Лан Шинина: «Кажется, что две техники живописи, объединенные Лан Шинином с целью исполнить при-

каз императора, в достаточно грубой и резкой форме, без разделения на первичный и вторичный элементы — это чрезвычайный провал, и также кажется, что хоть западная техника и делает упор на использование метода светотени, мы не можем извлечь из этого слишком многого» [6, с. 64]. Он интуитивно откликнулся на неодобрительную точку зрения на новый стиль живописи Лан Шинина. Автор интерпретирует два отрицательных аспекта следующим образом. Во-первых, Ши Игун считает, что картины Лан Шинина являются «пассивными» картинами, не подчиняющимися его субъективным желаниям, увлечениям и личной художественной эстетике. Все сводится к указам императора и поощряемым им формам и типам живописи. В работах Лан Шинина отсутствует художественное эстетическое самовыражение художника. Роль художника заключается в том, чтобы позаимствовать чужие методы изображения. В целом художник выступает «инструментом» для выражения взглядов императора, которому он служит. Во-вторых, искусствоведом было упомянуто про первичный и вторичный элементы. Слова «главное» и «второстепенное» выделены между строк. Автор отмечает, что дело не в том, что произведения, которые полностью отрицают сочетание китайской и западной культур, являются неудачами, а главным образом в том, что в работах после сочетания китайской и западной техник возникает дисгармония, по аналогии с «лоскутным одеялом», а с точки зрения художественного мастерства сложно различить первичное и вторичное. Таким образом, работы данного стиля были созданы с основной целью: гармонично отразить предпочтения императора. В живописи отсутствуют причинно-следственные размышления, а также не выражена собственная эстетическая позиция художника.

Искусствовед Ли Линьцань прокомментировал работу Шэнь Ичжэна «Личный взгляд на произведения Лан Шинина» о нескольких пейзажных картинах Лан Шинина следующим образом: «Глядя на произведение, можно отметить, что Лан делает все возможное, чтобы изобразить пейзажную живопись в китайском стиле. К технике вопросов нет, но после завершения все еще кажется, что в общем виде в работе прослеживается внешнее сходство, но в целом картина не передает дух китайской культуры, это напоминает мне о том, что иногда религию можно переносить и прививать, а вот тонкость искусства немного сложнее. Эклектика, по большей части, не имела сильного успеха в истории, и причина этого достойна нашего глубокого размышления» [7, с. 73]. В его статье четко изложена точка зрения о том, что, хотя Лан Шинин овладел мастерством китайской живописи, ее внешним выражением, он не смог передать все ее очарование только потому, что овладел этим умением. Его точка зрения не ограничена внешними техниками, более глубокий акцент сделан на очаровании живописи и изяществе изобразительного искусства.

Еще одна уникальная точка зрения сформировалась на почве исследования взаимосвязи жизненной ситуации Лан Шинина в Китае и его изображениями «тощих коней». Цао Тяньчэн в своей статье выделил несколько моментов. В первую очередь, Цао Тянь-

чэн считает, что худощавые лошади в работах Лан Шинина несут следующий метафорический смысл: подразумевается, что карьера миссионера в Китае у Лан Шинина не сложилась, и потому он остановился на художественных занятиях. Однако, и как художник, он оказался не до конца признан и потому ему долгое время приходилось сотрудничать с китайскими живописцами. Будучи выходцем из иностранной династии, император уделял больше внимания своей маньчжурской национальной культуре, чем заслугам и достижениям иностранной (именно зарубежной). Считается, что изображение «тощего коня» в творчестве Лан Шинина полностью противоречит традиции. К тому же лошади в композиции относительно изолированы от других предметов, что является символом обособленности и отдаленности Лан Шинина. Можно заключить, что сердечные переживания художник передает при помощи кистей и красок. Автор считает, что эта точка зрения очень нова, она включает в себя проведение всестороннего анализа жизненного опыта Лан Шинина в Китае, на основе чего можно прийти к аналитическому рассуждению о путях самовыражения автора через поэзию китайской живописи. Данную точку зрения можно назвать обоснованной. Однако автор в то же время считает, что данное мнение стоит обозначить только как новое предположение. Рассмотрим для примера концепцию «тощего коня». Даже при изображении в групповом портрете отдельно изображенная фигура имеет свои особенные черты, привлекает внимание. Можно ясно различить величественность и крупные пропорции изображения объекта в сравнении с общими характеристиками прочих предметов на полотне. Тем не менее вся композиция существует только в целостности. В монархической системе правления художник служил королевской семье. Любая из его независимых идей могла поставить под угрозу его настоящую жизнь и дальнейшие перспективы, даже если он оказывался в «фаворитах». Однако, в конце концов, лицом, оказавшим на него возможное негативное влияние, также был император и его воля. Стоило только художнику почувствовать себя не совсем к месту, он мог отклониться от канонов эстетического восприятия императора, создавая новый, более подходящий метафорический образ своей фигуры. Поэтому, даже если бы у Лан Шинина было это желание и эта смелость, он не мог воспринять императора так же, как он воспринимал себя сам. Если это не так, то с какой целью император приказал живописцу изучать китайскую живопись. С этой точки зрения невозможно и возникновение новых форм выражения синтеза стилей китайской и западной живописи.

Таким образом, при первичном ознакомлении с литературными источниками о Лан Шинине и его творчестве было обнаружено, что первые исследования появились ещё в начале периода республиканской эры в Китае и многие исследователи уже признавали его неоценимый вклад в историю живописи династии Мин. Однако небольшое количество источников содержат некоторые нетрадиционные точки зрения на «новый стиль» живописи, созданный Лан Шинином во времена эпохи Мин и Цин. Также на основе исследования ли-

тературных источников, которые содержат иные точки зрения на стиль живописи Лан Шинина, мы выделили следующие положения:

- мнения, ставящие под сомнение мастерство художника, требуют более подробных доказательств;
- живописное творчество Лан Шинина хоть и выполнено с использованием определенной техники, не передаёт изящества китайской живописи;

- некоторые исследователи, рассматривающие концепцию «тощего коня» в творчестве Лан Шинина, полагают, что его изображение — прообраз самого художника.

Отдельно стоит отметить, что концепция исследований изображения «тощего коня» считается весьма новой, она навеяна определенными примерами из теорий древних китайских мыслителей и концепцией традиционной китайской живописи. Новизна концепции очевидна, однако, принимая во внимание обстановку эпохи правления династий Мин и Цин, стоит отметить, что основной целью творчества было удовлетворение воли императора, соответствие выполненной работы его желаниям. В связи с этим концепция, подразумевающая, что изображение «тощего коня» является прообразом самого художника, вряд ли верна.

В итоге нами было выявлено, что исследования китайской живописи становятся все более тщательными и глубокими. От исследования техники живописи и ее эстетического наполнения они переходят в сферу исследования соблюдения в работах Лан Шинина эстетических канонов китайского традиционного искусства и содержа-

ния в них изящества китайской традиционной живописи. Это становится новой тенденцией исследований живописи, особенно в отношении художников, которые создавали свои работы в особенных исторических обстоятельствах определенной эпохи, сочетая в них при этом китайскую и западную технику, таких как Лан Шинин.

#### Список литературы

1. Кан Ювэя Сто тысяч сокровищ деревянного кабинета Шанхай: Издательство книжного магазина Чансин, 1917. С. 5–11.
2. Сюй Бэйхун Теория совершенствования китайской национальной живописи // Журнал живописи Пекинского университета. Пекин, 1918. С. 11.
3. Мейзел Би Расцвет жанра придворного портрета 18 века в творчестве Лан Шинина // Периодическое издание Национального музея Гугун. 2004. № 4. С. 92.
4. Ши Игун Очерк о китайской традиции портретной живописи. Пекин: Народный Издательский дом изобразительных искусств, 1959. С. 19.
5. Пань Яосин Размышления об изучении китайского искусства в 20-м веке // Издание Китайской академии художеств. 1988. № 2. С. 5.
6. Ши Цзинфэй Свидетельство обмена между Востоком и Западом в восемнадцатом веке — производство эмали при дворце Цин в период правления Канси // Научный вестник Национального музея Гугун. 2007. № 24, вып. 3. С. 64.
7. Искусство Лан Шинина // Материалы симпозиума по религии и искусству. Тайбэй: Предприятие Культуры Детей. 1991. С. 73.

#### Wang Yurong

Saint Petersburg A. L. Stieglitz State Academy of Arts  
191028 Russia, Saint Petersburg, Solyanoy line, 13

#### LAN SHININ'S WORK IN CONTEMPORARY TESTIMONIES AND ART CRITICISM: INTERPRETATION OF THE IMAGE OF "A SKINNY HORSE"

The works of the artist Lang Shining (Castiglione), a prominent representative of Chinese art of the Qing era, has been the subject of various studies at different times. Moreover, there exist memoirs and documented evidence of his contemporaries, who evaluate his contribution into Chinese art in a flexible manner. The ongoing interest in Lang Shining's (Castiglione) works can be largely explained by the role he played in the creation of "the new style", representing the mix of Western European and Chinese national styles of painting. On the basis of these materials the article creates an image of the artist, who, as perceived by the students of his art, was associated with a character of his pictures, namely — "the thin steed".

**Keywords:** Lang Shining (Castiglione), the Qing era, the royal artist, Western European and Chinese art, "the new style", "the thin steed" image.

#### References

1. Kang Yuwei one Hundred thousand treasures of the wooden Cabinet. (M) Shanghai: Changxing bookstore Publishing house, 1917.
2. Xu Beihong Theory of improving Chinese national painting // Peking University painting journal. 1918. p.11.
3. Meisel Bi the Rise of the 18th-century court portrait genre in the works of LAN Shinin // Gugong national Museum Periodical. 2004. no. 4. p. 92.
4. Shi Yigong an Essay on the Chinese tradition of portraiture. Beijing: People's fine arts Publishing house, 1959. p. 19 (in Rus.).
5. Pan Yaoxing Reflections on the study of Chinese art in the 20th century // Issue of the Chinese Academy of arts. 1988. No. 2. p. 5.
6. Shi Jingfei Evidence of an exchange between East and West in the eighteenth century-enamel production at the Qing Palace during the Kangxi period // Scientific Bulletin Of the national Museum of Gugun 2007. No. 24, issue 3. p. 64.
7. Lan Shinin's art // Proceedings of the Symposium on religion and art. (C) Taipei: Enterprise of Cub Culture. 1991. p. 73

Дараджи Халид Факир Абдуллах

Санкт-Петербургский государственный университет промышленных технологий и дизайна  
191186 РФ, Санкт-Петербург, Большая Морская, 18**СУПРЕМАТИЧЕСКИЙ КОД ГОРОДА: ВИТЕБСК 1920-Х ГОДОВ  
В ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ОПТИКЕ МАСТЕРОВ «УНОВИС»**

© Дараджи Халид Факир Абдуллах, 2021

Рассмотрение роли «супрематического кода» в преобразовании городской среды Витебска 1920-х годов является необходимым этапом при изучении и анализе теоретической основы и диапазона практической реализации концепции Казимира Малевича — с одной стороны, а с другой — дополняет генезис супрематизма историей всесторонней деятельности мастеров «УНОВИС», чья заслуга в расширении корпуса художественно-пластических средств и приемов данного направления совершенно очевидна. Именно коллектив «УНОВИС» перенес искусство на улицы и в повседневную городскую жизнь Витебска 1920-х гг.: фасады жилых домов, казарм, магазинов декорировались супрематическими панно, уличная мебель, а также городской транспорт («супрематические трамваи») визуализировали новую эстетику революционного по своему духу искусства. Амбициозный и утопический художественный эксперимент мэтра супрематизма, направленный на подчинение всего окружающего пространства одному художественному коду, ключу, хотя и на короткий период, но оказался реализован.

**Ключевые слова:** плакат, супрематизм, градостроительная живопись, Витебск, «УНОВИС».

14 февраля 2021 года исполнится 101 год со дня возникновения в Витебске художественного объединения «УНОВИС». Эта дата, а также ряд других знаковых юбилеев, которые связаны с наследием исторического культурного авангарда, вызывают научный интерес к проблематике статьи, а тема визуализации идей супрематизма в публичной городской среде посредством плакатного искусства художников «УНОВИС» является актуальной.

В числе различных средств воздействия на массы важная роль всегда принадлежала плакатному искусству. Кроме того, «плакат имеет подавляющую художественную ценность как один из видов массовой прикладной графики, а также — предмет антикварных предпочтений многих зарубежных и отечественных коллекционеров» [1]. Сегодня плакаты прошлых времен, в том числе и плакаты художников объединения «УНОВИС», стали настоящей редкостью и хранятся в музеях, библиотеках, частных коллекциях.

Данная статья является следующим этапом в изучении творчества художников «УНОВИС». Предметом исследования в ней является плакатное искусство художников «УНОВИС» в градостроительной живописи Витебска 1920–1930-х годов.

Цель статьи — выявить особенности визуализации идей супрематизма в публичной городской среде Витебска посредством плакатного искусства художников УНОВИС.

Задачи, которые автор ставит перед собой, заключаются в необходимости охарактеризовать потенциал озвученной К. Малевичем модели модернизации городской жизни Витебска; изучить специфику идей супрематизма в Витебске 1920-х годов в художественной оптике мастеров «УНОВИС»; определить актуальность и роль художественных приемов К. Ма-

левича в модернизации современного городского пространства.

Наличие научной литературы показывает, что несмотря на многочисленные исследования графического дизайна и его развития в России в 1920–1930-е годы, вопросы развития плаката представителей «УНОВИС» и эволюции его визуально-пластического языка рассматривались лишь фрагментарно или в аспекте изучения графического дизайна как глобального феномена в России.

В 1920-х годах открывается новая страница в семантическом аспекте языковых средств плакатов XX века. Визуально-пластический язык и графические средства плаката художников «УНОВИС» 1920–1930-х годов менялась под влиянием социальных факторов и культурного контекста. Плакат уже в этот период занимал важное место в системе визуального пространства общественной среды, отражая реалии жизни общества. В истории дизайна плакат определяется как «крупноформатное издание, созданное с помощью визуального языка, целью которого является агитация, реклама, информирование, пропаганда и другое» [9, с. 124]. Цели создания плаката позволяют относить его к графическому дизайну, функция которого — воздействовать на зрителя средствами визуального языка.

«УНОВИС» — аббревиатура на русском языке, которую переводят как: «Утвердители нового искусства». Как известно, в это объединение входили Казимир Малевич, Эль Лисицкий, Нина Коган, Вера Ермолаева, Давид Якерсон, Илья Чашник, Лазарь Хидекель, Николай Суетин и многие другие преподаватели и студенты Витебского народного художественного училища.

Строительство здания для новой художественной школы не было приоритетом во время гражданской войны, поэтому художники занимались творчеством в особняке местного купца. Вплоть до 1922 года «уно-

висовцы» перенесли искусство из школы на улицы Витебска в повседневную жизнь. «Их вдохновляли безграничные возможности человечества, которые открылись после русской революции 1917 года» [11, с. 22]. Важной частью творчества «УНОВИС» стали эксперименты в области искусства, дизайна и архитектуры. Эти эксперименты были сосредоточены на мире возможностей, в котором человеческие потребности являются превыше всего.

У художников «УНОВИС» был свой абстрактный визуальный язык супрематизма, который зародился в Петрограде. «Это был первый осознанный стиль абстрактного искусства в мире, изобретенный К. Малевичем в 1915 году, с его знаменитым шедевром искусства двадцатого века «Черный квадрат» в качестве отправной точки» [3, с. 11]. Возможности для искусства и более широкого применения в повседневной жизни были для «УНОВИС» безграничны, поскольку супрематические композиции строились на сочетании геометрических форм с добавлением цвета.

К. Малевич писал в разных стилистиках, «но его самые важные и известные работы были сосредоточены на исследовании чистых геометрических форм (квадратов, треугольников и кругов) и их взаимоотношений друг с другом в пределах живописного пространства» [2, с. 80]. Картины художника выставлялись на выставке, и «он читал лекции в переполненных залах, рассказывая, как новый мир нуждается в новых формах, которые предлагала его система в искусстве» [4, с. 8]. К. Малевич рассматривал супрематизм как перспективный модернизационный проект, понимая процесс чрезвычайно широко — в «планетарном» и даже «космическом», «универсальном» масштабе.

Отправной точкой для формирования концепции модернизации повседневной жизни Казимира Малевича стало осознание хаоса и беспорядка в существующем вокруг него пространстве. Это чувство, в принципе, естественно и широко распространено в годы социальных потрясений, когда устоявшаяся картина мира разрушается и только формируется новая, что очень важно для зарождения новой мифологии. «Художник отчетливо почувствовал, что городская жизнь переполнена «призраками» прошлого. Он прекрасно знал, что городская жизнь состоит из исторических «обломков», от которых невозможно избавиться» [5, с. 49]. Общество не может просто открывать «новую страницу» и вынуждено каждый раз «редактировать» накопленные объекты, переделывая, корректируя и модернизируя городскую жизнь в соответствии с изменившимися требованиями. Он вместе с другими художниками «УНОВИС» решил создать черновик, новую редакцию города.

Используя метафоры и образы смерти, он нарисовал ужасную картину, изображающую то, что он видел вокруг. Для него городское пространство состояло из «мертвых» построек, «тела» которых разрушились в результате стремительного развития общества. Здания «умерли», потому что их «плата не выдержали современной гонки». Теперь бетонные стены «закрывают старческие тела умерших» [8, с. 61–62]. Вокруг — «абсолютно красивые скелеты,

утратившие свой имидж, из-за которых нельзя узнать ни выражения лица, ни мысли» [8, с. 65–66]. В такой ситуации К. Малевич предложил действовать решительно: «хоронить» [8, с. 60] мертвых и искать новые способы выражения стремительного течения времени.

Художник был увлечен формированием новой художественной идеи, активным и творческим поиском средств выражения социальных смыслов, необходимых для создания идеально организованного места, где живет человек как в социальном, так и в культурном плане. Такую роль лаборатории, которая давала удобное место для отработки идей, которые будут постоянно реализовываться в городском пространстве всей страны и даже всего мира в будущем, сыграл Витебск — небольшой городок в центре Белоруссии. «Здесь художник впервые получил действительно уникальную возможность воплотить свои идеи в жизнь и действительно повлиять на городскую культуру и создать новую городскую среду» [7].

Став успешным художником, К. Малевич сразу почувствовал влияние Витебска. Ему удалось трансформировать жизнь как в Витебском народном художественном училище, так и во всем городе. С этой целью К. Малевич решил предложить собственный план реализации идей супрематизма в Витебске. Вскоре он представил проект развития градостроительной живописи в масштабах улиц города.

Первый опыт воплощения модели супрематизма в реальное городское пространство Витебска произошёл в 1919 году. Он отобразился в праздничном оформлении юбилея витебского Комитета по борьбе с безработицей.

Декорирование «Белых казарм» К. Малевичем говорит о том, что супрематические знаки и, прежде всего, черный квадрат стали неотъемлемой частью образа Витебска. Они добавились к визитной карте этого города, поэтому перед глазами жителей появились оранжевые круги, красные квадраты, зеленые трапеции. Свой проект модернизации городского пространства К. Малевич строил на основе тотальной перекраски всех городских объектов.

В перекрашивании К. Малевич заново увидел творение. Для него «рисовать» почти идентично значению «обожествлять» или «освящать». «Создавать искусство — это почти то же самое, что обожествлять, раскрашивать и освящать. Вот почему гражданин стремится освятить свой дом и раскрасить, сделать свое здание художественным, чтобы оно стало, переместилось в высшую категорию и по возможности стремится к своей внутренней, художественной категории» [8, с. 323].

Единый фон для художника стал своеобразной техникой растворения материи, позволившей рассматривать все существующие постройки как своеобразную «грядку», на которой можно вырастить новую картину. К. Малевич впервые использовал такую метафору в 1919 году, когда писал о начале «растворения» объекта в творчестве К. Моне.

В городском пространстве Витебска структура здания «Белых казарм», под которую «приспосабливается» картина, нарисованная на фасаде, обычно

выступает как структура, которая представляет собой скрытый визуальный фундамент и традиционно организует и сокращает композицию. Поэтому на белом фоне художник размещает «двухмерные» геометрические фигуры. В этом случае картина создается с помощью линейного контура, который служит визуальной границей и разделяет внешнее (фон) и внутреннее пространство (формы). Контурные формы используются в качестве абстрактных формул, вместе они составляют своего рода «палитру» (подобная версия алфавита использовалась позже в Баухаусе Т. ван Дусбургом, П. Мондрианом и другими художниками).

Белый цвет в оформлении «Белых казарм» выступил в роли фона и не случайно стал одним из главных символов модернизации в Витебском проекте. Для К. Малевича он имел ясную и однозначную семантику, его основными значениями были «бессмысленность», «обновление», «чистота», «порядок», «классическая экономика» и «высокий геометризм сознания».

К. Малевич «предсказывал», что в будущем все формы городской культуры «будут бесцветными», «возникнет еще больший центр, окрашенный в белый цвет» и что «будущее будет состоять исключительно из белого» [10, с. 17]. С одной стороны, белый фон помог художнику выразить «нефигуративные чувства» и передать сильное ощущение «мирового» пространства. С другой стороны, в белом городе для К. Малевича прозвучала идея единства — «единство всех цветов, не похожее ни на один цвет, но создающее живописное цельное всецветное начало», через которое вы вполне можете выразить то, о чем, со слов художника, «мечтал» социализм: «идея достижения, интернационализации и слияния всех наций в один нерасторжимый узел» [8, с. 154]. Этот новый образ хорошо подходил для построения пространства и пролетарского единства людей. В новом городском пространстве не было границ. И единственная идентичность, которую нужно было сформировать и поддерживать, — это самосознание как «земных землян (людей)». Новая, современная общественная жизнь должна была быть построена в этой модернизированной среде.

Художник образно доказал, что уже в импрессионизме представленная на картине вещь — всего лишь «рассадник», который существует только для того, чтобы «вырастить картину». «Мы говорим о том, как прекрасна рожь и как хороши луговые травы, но не говорим о земле... А когда художник пишет, имплантирует картину, а предмет служит ему рассадником, он должен засеять картину так, чтобы предмет мог потеряться, потому что картина, видимая художнику, вырастет из нее» [8, с. 133–134].

Создание современной городской среды, наполненной супрематическими орнаментами, было чрезвычайно масштабным проектом, и художнику стало сложно справиться с ним в одиночку. Собственно, он к этому не стремился. Важным принципом витебского эксперимента Казимира Малевича была идея коллективного творчества (национального единства).

В «Альманахе УНОВИСа» были размещены работы многих известных художников. Среди них — супрематический монументальный орнамент К. Ма-

левича; линогравюра «Проект украшений мастерских Комитета» Эль Лисицкого; фотографии знамен и сцены во время торжественного заседания и другие. Все эти работы документально показывали первые шаги супрематизма в городском пространстве Витебска.

Исследование предложенного К. Малевичем проекта визуальной модернизации города необходимо проводить с использованием метода тематических исследований и развивать на основе работ Джорджа (1979 г.), Хартли (1994 г.), Петтигрю (1990 г.), Шрамма (1971 г.), Стейка (1995 г.) и Инь. (1993, 2009 гг.). Суть кейс-метода, используемого в различных областях науки, заключается в том, что данный вид эмпирических исследований направлен на глубокое изучение особенностей и сложности конкретного случая, относящегося к определенному классу явлений. Этот метод дает представление о решении или наборе решений, описывает, почему эти решения были приняты, как они были реализованы и к какому результату привели.

Кисть Казимира Малевича в первую очередь коснулась кирпичных стен Витебска. Это странный провинциальный городок. Как и многие города в Западном регионе начала XX века, он построен из красного кирпича. Закопченный и унылый. Но этот город особенно странный. Здесь главные улицы залиты белой краской поверх красного кирпича. На белом фоне разбросаны зеленые кружки, оранжевые квадраты, синие прямоугольники. Это Витебск в 1920 году. Из этих стен звучит «Квадраты — наши палитры» ... оранжевые круги, красные квадраты, зеленые трапеции ... Супрематические конфетти рассыпаны по улицам этого ошарашенного городка ...» [12, с. 279–280] — такое впечатление оставил Витебск 1920-х годов знаменитому советскому режиссеру С. Эйзенштейну, прибывшему в город после того, как был реализован проект К. Малевича. Среда, созданная в Витебске, представляла собой единое супрематическое произведение, состоящее из супрематических вывесок, росписи праздничных платформ, супрематических орнаментов, тканей, знамен и гигантских супрематических панно, покрывающих фасады зданий. Несмотря на разные размеры, формы, сферы использования и социальные функции, все объекты, реализующие принципы модернизации городской среды, были представлены единым текстом, который отличался удивительной стилистической общностью и представлял собой целостный и самостоятельный культурный феномен. Структура всех проектов модернизации городской жизни строилась на одинаковых принципах организации фона и изображения.

Набор геометрических фигур в работах уновисовцев включает квадрат, крест, знак перекрещенных черных и белых квадратов (элементы «шахматной доски»), круг и так далее. Это, например, видим в работах В. Ермолаевой (ил. 1), Эль Лисицкого (ил. 2), К. Малевича (ил. 3). Формы неодинаковы по важности. Они образуют определенную иерархию, на вершине которой находится квадрат как форма.

В работах уновисовцев в 1920–1930-х годов можно выделить такие семантические аспекты языковых средств, как уменьшение числа слов в слогане, трансфор-



**Ил. 1.** В. Ермолаева. Эскизы праздничного оформления Витебска. 1920. Бумага, акварель, графитный карандаш, тушь

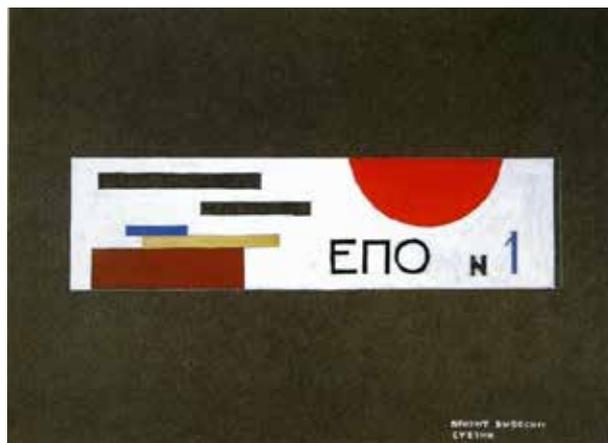


**Ил. 2.** Эль Лисицкий. Макет праздничного украшения улиц Витебска к празднованию двухлетней годовщины Комитета по борьбе с безработицей

мация коммуникативной концепции текста (воздействие на читателя с целью выполнения им определенного действия — «Станки ДЕПО, фабрик, заводов Ждут Вас» (ил. 2)). Лаконичность слогана (каждая лексическая единица имеет важную смысловую нагрузку), употребление глаголов «Ждут» и «Двинем производство» как призыв к читателям, выбор лексических единиц в соответствии с коммуникативно-целевой установкой адресанта — особенности семантического аспекта языковых средств данного плаката. Прослеживается сильная агитационная направленность, которая выражается в семантическом аспекте языковых средств данного плаката.

В этой же работе Эль Лисицкого прослеживается присутствие косвенной интеракции, направленной на ведение прямого диалога с адресатом, который удален как в пространстве, так и во времени. Геометрические формы супрематизма здесь составляют универсальный словарь форм с широкими возможностями для их комбинирования и корректировки построения композиции.

Для создания ощущения постоянного движения в проекте «Витебск» использована сложная, многослойная и многофигурная композиция. Комбинации



**Ил. 3.** Н. Суетин. Проект вывески. Магазин № 1 ЕПО (Единного потребительского общества). Витебск. 1920 г. Бумага серая, гуашь. 26,7x35,7 см. Государственный Русский Музей



**Ил. 4.** Н. Суетин. Проект вывески. Магазин № 3 Витебского ЕПО. 1920 г. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург.

геометрических фигур показали, что «мир строится» (ил. 4–5). Более того, это был мир, реорганизация которого происходит прямо сейчас, в этот момент, прямо на глазах у зрителя. Чтобы передать ощущение динамизма, движения и развития, Н. Суетин активно использует технику размещения «фигура за фигурой», размещая простые геометрические фигуры на белой плоскости стены так, чтобы одна фигура выглядывала из другой, так что фигуры частично перекрывают друг друга, формы соприкасаются с краями и «ныряют» друг под друга.

Например, в росписи витебских трамваев, где изображения построены из простых геометрических фигур таким образом, что их положение создает эффект не только движения трамвая, но и всего рабочего движения, или в композиционной структуре проектов росписи стен, выполненных К. Малевичем и Н. Суетиным, где ощущение движения и динамическое восприятие линий основано на оси ломаной конструкции (ил. 6). Здесь же применено использование экспрессивных возможностей синтагматики, употребление оценочной лексики. При этом в росписи трамваев сохранились и некоторые семантические особенности



**Ил. 5.** К. Малевич. Вывеска «Столовая». Художественная группировка «УНОВИС». Начало 1920-х годов



**Ил. 6.** Н. Суегин. Дизайн железнодорожного вагона «УНОВИС». 1920. Бумага, цветные чернила, акварель, гуашь.

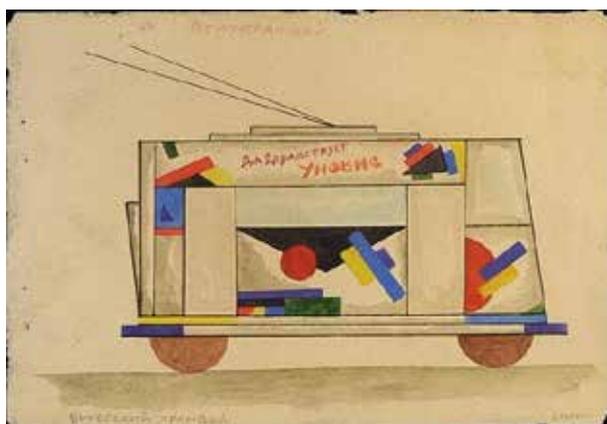
афиш более раннего периода: употребление многозначных слов, гиперболизация и т. д. («Да здравствует УНОВИС») (ил. 7).

Используя цветные плоскости, они стремятся выразить сам поток движения, как если бы вы коснулись электрического провода, чтобы показать связь между движущимся человеком и пространством. Вместе с синтезированным влиянием искусства и архитектуры в городе окружающая среда дала новый смысл: а именно ощущение динамики, скорости и времени.

Подобные идеи о существовании рациональных структур, способных превратить хаос в пространство и упорядочить существующую реальность посредством проверенной гармонии, имеют долгую и богатую историю в религии, литературе, философии и искусстве и лежат в основе большинства известных социальных политических утопий и фантастических архитектурных проектов. Даже теоретики, которые разрабатывали исключительно социальные утопии, например, К. Фурье (1841 г.) или Ф. Буонарроти (1909 г.), описывали, как они представляют себе городское пространство своих идеальных миров.

Очень быстро вокруг К. Малевича собрались другие учителя из школы, в том числе Эль Лисицкий, В. Ермолаева, Д. Якерсон и Н. Коган. Они также начали изучать супрематизм и одновременно учили своих учеников новой системе искусства.

Эль Лисицкий стал первым последователем супрематизма К. Малевича. «Плакат Эль Лисицкого



**Ил. 7.** Н. Суегин. Да здравствует УНОВИС! Проект оформления агиттрамвая. Витебск. 1920–1921 гг. Бумага, акварель, тушь, карандаш. 14,7 x 21 см. Auction House Zezula, Брно Чехия.



**Ил. 8.** Эль Лисицкий. 1921. Макет праздничного украшения улиц Витебска.

был нововведением в графическом дизайне, сочетая слова и геометрические формы, с добавлением черно-красной печати к доступной не совсем белой бумаге низкого качества» [6, с. 52] (ил. 8). Как и для К. Малевича, для всех проектов Эль Лисицкого в Витебске был характерен единый, всеобъемлющий белый фон. «Пустое» белое пространство объединяет декоративные ткани, постеры, картины, декор посуды, а также предметы декоративно-прикладного искусства. В то же время в структуре изображений

отсутствовала условная граница, или рамка, которая обычно используется как способ обозначения. К. Малевич и Эль Лисицкий применяли визуальный язык супрематизма для создания эскизов, в то время как ученики и учителя усердно работали, чтобы выполнить их в сжатые сроки. «Они создавали огромные декорации, вывески и плакаты с беспредметными супрематическими композициями» [13, с. 58]. Возможности супрематизма были безграничны: ученики и учителя добавляли свои инновации и создавали свои темы, основанные на принципах супрематизма.

19 января 1920 года многие ученики художественной школы публично заявили о своей приверженности супрематизму, основав МОЛПОСНОВИС (Молодые последователи нового искусства). Вскоре к ним присоединились их учителя, чтобы сформировать ПОСНОВИС (Последователи нового искусства), которые к февралю 1920 года быстро превратятся в коллектив «УНОВИС».

Подводя итоги исследования, отметим, что озвученная К. Малевичем модель модернизации городской жизни имела большой потенциал и была чрезвычайно продуктивной. Предложенный Малевичем проект модернизации Витебского космоса словно сыграл роль «своеобразных кристаллов, брошенных в пересыщенный раствор». Все без исключения плакаты, созданные К. Малевичем для городского пространства Витебска, представляют собой композиции, динамически построенные на сочетании основных первоэлементов супрематизма, что отличает их от живописных композиций «черного периода». Влияние К. Малевича отчетливо прослеживается не только в творчестве учеников (И. Чашник, Н. Суетин, Эль Лисицкий, Л. Хидекель) и многих советских архитекторов (Н. Ладовский, И. Леонидов, К. Мельников, М. Гинзбург, А. Никольский, И. Голосов, Л. Руднев, И. Фомин и других), но и в творческих поисках голландской группы «Де Стейл», художественных принципах немецкого Баухауза.

Изучение специфики идей супрематизма в Витебске 1920-х годов в художественной оптике мастеров «УНОВИС» стало ценным приобретением для понимания особенностей становления русской школы графического дизайна. Оставив заметный след в истории искусства и положив в основу ряда архитектурных и градостроительных идей яркий проект модернизации городской жизни, К. Малевич продолжает свои социокультурные трансформации в городской культуре современного ему общества Витебска.

Художественные приемы К. Малевича не потеряли актуальности и в настоящее время. Они узнаваемы, различаемы, разложимы на более простые составляющие и, будучи восприняты современным городским дизайном, все еще сохраняют статус мощного ресурса модернизации городской жизни и облагораживания городских территорий. Хотя многие идеи художника, связанные с модернизацией городской повседневной жизни, выглядели и на практике оказались довольно утопическими.

Однако благодаря градостроительной живописи Витебска 1920–1930-х годов было убедительно продемонстрировано, что подход мэтра супрематизма, действительно, позволяет оптически преобразить городское пространство за достаточно короткий промежуток времени. Особый взгляд на объекты городской жизни стал для К. Малевича новым способом «оживить» мертвую городскую материю. По его мнению, все они представляли собой единую фактурную массу, из которой можно было создавать новые формы, оптически разрушающие их тектонику и в любом случае делающие декор не связанным с их структурой. Он считал всю городскую ткань как единое окружение или чистый холст, который можно использовать для выражения новых художественных идей и создания современной городской среды.

### Список литературы

1. Бельченкова А. С. Общие положения развития плаката как вида графического искусства // Труды МГТА: электронный журнал. URL: [www.emagazine.meli.ru/vipuski/vipusk\\_24/331\\_v24\\_Belchenkova.doc](http://www.emagazine.meli.ru/vipuski/vipusk_24/331_v24_Belchenkova.doc) (дата обращения: 03.01.2021)
2. Горячева Т. В. «Директория новаторов»: УНОВИС — группа, идеология, альманах: [Вступительная статья] // Альманах Уновис № 1: Факсимильное издание. М.: СканРус, 2003. С. 86.
3. Горячева Татьяна Почти всё о «Чёрном квадрате» / Государственный Русский музей; Научный руководитель Евгения Петрова; Автор-составитель Ирина Карасик; Авторы статей Татьяна Горячева, Ирина Карасик // Приключения «Чёрного квадрата». СПб.: Palace Editions, 2007. С. 5–27.
4. Горячева Т. В. Казимир Малевич: «...Мы должны идти в неизведанные пути для того, чтобы в них открыть мир...» // «Нас будет трое...» Казимир Малевич. Илья Чашник. Николай Суетин. Живопись и графика из собрания Sepherot Foundation (Лихтенштейн). М., 2012. 192 с.
5. Грибер Ю. А. Градостроительная живопись и Казимир Малевич: монография. М.: Согласие, 2017. 159 с.
6. Духан И. Эль Лисицкий, 1890–1941: Геометрия времени. М.: TASCHE: Арт-Родник, 2010. 96 с.
7. Кириллова В. Как Витебск украшали уновисты // Народные слова. 2013. 6 декабря.
8. Малевич К. Черный квадрат / вступ. ст. и коммент. А. С. Шатских. СПб.: Азбука, 2001. 574 с.
9. Рунге В. История дизайна, науки и техники: учеб. пособие. В двух книгах. Книга вторая. М.: Архитектура-С, 2007. 432 с.
10. Шатских А. Казимир Малевич — литератор и мыслитель // Малевич К. Черный квадрат. СПб.: Азбука, 2001. С. 7–28.
11. Шишанов В. А. Декларации и деятельность Уновиса в печати Витебска 1920–1922 гг // Искусство и культура (Витебск). 2018. № 2. С. 20–30. С. 22.
12. Эйзенштейн С. М. Заметки о В. В. Маяковском // В. В. Маяковский в воспоминаниях современников / прим. Н. В. Реформатской; вступ. ст. З. С. Паперного. М.: Гос. изд-во худож. лит., 1963. 731 с.
13. Эль Лисицкий: Повторы [предисл. И. А. Буа] // Формальный метод: Антология русского модернизма / сост. С. Ушакин. М.; Екатеринбург: Кабинетный ученый, 2016. Т. 3. 906 с.

## Darraji Khalid Fakhir Abdullah

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

### SUPREMATIST AREA CODE: VITEBSK OF THE 1920S IN THE ARTISTIC OPTICS OF THE UNOVIS MASTERS

Consideration of the role of the “suprematic code” in the transformation of the urban environment of Vitebsk of the 1920s is a necessary step in the study and analysis of the theoretical basis and range of practical implementation of the concept of Kazimir Malevich — on the one hand, and on the other — complements the genesis of suprematism with the history of the comprehensive work of the masters of “UNOVIS”, whose merit in the expansion of the corps of artistic and plastic means and techniques of this direction is quite obvious. It was the “UNOVIS” collective that brought art to the streets and everyday urban life of the Vitebsk 1920s: the facades of residential buildings, barracks, shops were decorated with suprematist panels, street furniture, as well as city transport (“suprematist trams”) visualized a new aesthetic of revolutionary art in its spirit. Ambitious and utopian artistic experiment of the master of suprematism, aimed at subordinating the entire surrounding space to one artistic code, the key, for a short period, but was realized.

**Keywords** poster, Suprematism, town planning painting, “UNOVIS”.

#### References

1. Belchenkova A. S. General provisions of the development of the poster as a type of graphic art / A. S. Belchenkova // Proceedings of MGTA. URL: [www.emagazine.meli.ru/vipuski/vipusk\\_24/331\\_v24\\_Belchenkova.doc](http://www.emagazine.meli.ru/vipuski/vipusk_24/331_v24_Belchenkova.doc) (accessed: 03.01.2021) (in Rus.).
2. Goryacheva T. V. “Directory of innovators”: UNOVIS — group, ideology, almanac: [Introductory article] // Almanac Unovis. 2003. № 1: Facsimile edition. M.: ScanRus. p. 86 (in Rus.).
3. Goryacheva Tatiana. Almost everything about the “Black Square” // Adventures of the “Black Square”. / Scientific advisor Evgeniya Petrova; Author-compiler Irina Karasik; Authors of articles Tatiana Goryacheva, Irina Karasik. SPb.: Palace Editions, 2007. pp. 5–27 (in Rus.).
4. Goryacheva T. V. Kazimir Malevich: “... We must go to unknown paths in order to open the world in them ...” // “There will be three of us ...” Kazimir Malevich. Ilya Chashnik. Nikolay Suetin. Paintings and graphics from the collection of the Sepherot Foundation (Liechtenstein). M., 2012. 192 p. (in Rus.).
5. Griber Yu. A. Urban painting and Kazimir Malevich: monograph. M.: Consent, 2017. 159 p. (in Rus.).
6. Dukhan I. El Lissitzky, 1890–1941: Geometry of time. M.: TASCHE: Art-Rodnik, 2010. 96 p. (in Rus.).
7. Kirillova V. How the Unovists decorated Vitebsk // People’s words. 2013. December 6.
8. Malevich K. Black square / Entry. Art. and comments. A. S. Shatskikh. SPb.: Azbuka, 2001. 574 p. (in Rus.).
9. Runge V. History of design, science and technology // Allowance. In two books. Book two. M.: Architecture-S, 2007. 432 p. (in Rus.).
10. Shatskikh A. Kazimir Malevich — writer and thinker // Malevich K. Black square. SPb.: Azbuka, 2001. pp. 7–28 (in Rus.).
11. Shishanov V. A. Declarations and activities of Unovis in the press of Vitebsk 1920–1922 // Art and Culture (Vitebsk). 2018. No. 2. pp. 20–30. pp. 22 (in Rus.).
12. Eisenstein S. M. Notes about V. V. Mayakovsky // V. V. Mayakovsky in the memoirs of his contemporaries / approx. N. V. Reformed; Entry article Z. S. Paperny. M.: State publishing house art. lit., 1963. 731 p. (in Rus.).
13. El Lissitzky: Repetitions [foreword. I. A. Bois] // Formal method: Anthology of Russian modernism / comp. S. Ushakin. M.-Yekaterinburg: Cabinet Scientist, 2016. V. 3. 906 p. (in Rus.).

**А. Э. Жабрева**

Библиотека Российской академии наук  
199034 РФ, Санкт-Петербург, В. О. Биржевая линия, 1  
Санкт-Петербургский государственный университет  
199178 РФ, Санкт-Петербург, В. О. 10-я линия, 49

## ОТРАЖЕНИЕ ЭВОЛЮЦИИ ЕВРОПЕЙСКОГО КОСТЮМА XIII — НАЧАЛА XVI ВВ. В МИНИАТЮРАХ ИЛЛЮМИНОВАННЫХ РУКОПИСЕЙ «РОМАНА О РОЗЕ»

© А. Э. Жабрева, 2021

В статье анализируются несколько списков «Романа о Розе» XIV–XVI вв., иллюстрации которых демонстрируют эволюцию европейского костюма Средних веков и Возрождения. Отражая текст, в котором описанию костюмов персонажей уделено значительное место, миниатюры разных экземпляров показывают внешний облик людей, бытовавший во время оформления рукописей, а не написания произведения. Выявляется, что миниатюры отразили сословные, возрастные и служебные отличия, нижние и домашние предметы одежды, способы и ситуации их применения. Возможность обращения к манускриптам из разных хранилищ предоставляют современные технологии, прежде всего оцифровка рукописей и размещение их на сайтах библиотек.

**Ключевые слова:** «Роман о Розе», миниатюры рукописей, изобразительные источники, Средние века, Эпоха Возрождения, история костюма, книжная иллюстрация.

Стихотворный «Роман о Розе» («Roman de la Rose»), написанный Гильомом де Лоррисом (ок. 1210 — ок. 1240) и Жаном де Мёном, Клопинелем (ок. 1250–1305), был известным литературным сочинением европейского Средневековья. Аллегорическое любовное и сатирическое, полное рассуждений на философские, социальные и моральные темы, это произведение в эпоху Средних веков и Возрождения неоднократно копировались, с конца XV в. издавалось в печатном виде, пересказывалось в прозе, переводилось на другие языки<sup>1</sup>.

Во второй половине XIX в. была выявлена основная часть сохранившихся списков романа, публиковались тексты [2]. Некоторые экземпляры были изучены более подробно и введены в научный оборот позднее [3], [4], [5]. В настоящее время некоторые рукописи романа оцифрованы, в частности, в электронной библиотеке Gallica Национальной библиотеки Франции, и доступны для всеобщего пользования, другие фрагментарно опубликованы в научных трудах по искусству рукописной книги и каталогах.

Предназначенные для приятного чтения людей всех сословий, рукописи романа переписывались, украшались инициалами, бордюрами, орнаментированными рамками и переплетались сообразно развитию искусства рукописной книги на тот или иной момент времени. Наиболее ранние рукописи романа датируются концом XIII в. [6, с. 3], иллюстрированные экземпляры появились не ранее 1370 г. [7, с. 12]. В XIV–XV вв. в Париже велось активное создание иллюстрированных

манускриптов, определился и круг наиболее популярных сюжетов «Романа о Розе», большая часть которых относилась к первой части произведения — тексту Гильома де Лорриса [3, с. 888]. Среди них сон автора, сад Веселья, танцы куртуазного общества в саду Веселья, Влюбленный у фонтана-зеркала, строительство крепости вокруг Розы по наущению Ревности, диалог Бедности и Богатства, разговор Влюбленного с Другом, разговоры Влюбленного с Природой и Разумом, олицетворенные в мужских и женских образах положительные и отрицательные чувства, душевные состояния, переживания и отношения, чувства и эмоции, добродетели и пороки.

Количество миниатюр и уровень художественного мастерства исполнителей зависел от вкусов и кошелька покупателя, поэтому наиболее ценные, богато иллюминированные экземпляры восходят к коллекциям знатных и состоятельных людей Франции и Бургундии [7, с. 75–80].

### Характеристика костюма в тексте романа

В описаниях персонажей большое значение имеет их внешний облик и костюм: Ненависть, Алчность, Вероломство и другие пороки олицетворялись в женщинах уродливого вида, с крючковатыми носами, злыми лицами, и, соответственно, вульгарно и плохо одетыми. Например, Жадность не только сама была уродливой, бледной и полуживой от голода, но и ее одежда была нищенской, изодранной в ломотья: «платью тому уж было двадцать лет, а ветхая накидка из черного мохнатого ягненка на выброс лишь годна» [1, с. 29]. Праздность и Куртуазность, отождествленные с молодыми красавицами, были одеты хорошо и элегантно, дама Роскошь наряжена в дорогие платья и украшения, носила кошель на поясе, Старость куталась в плащ с меховой подкладкой,

<sup>1</sup> Наличие полных переводов романа на русский язык избавляет автора статьи от необходимости пересказывать его содержание. Приводимые в данной статье имена персонажей и цитаты на русском языке даются по изданию 2001 г. [1].

а Бедность — в лохмотья, Лицемерие изображено монашкой [1, с. 33].

Несмотря на подробные описания внешнего облика многочисленных персонажей, характеристики их костюмов часто абстрактны. В традициях средневековой литературы используются общие термины: *abit* (одеяние), *robe* (платье), *vesteüre* (одежда), *vestir* (вест, род куртки, а также глагол одеваться, носить как одежду), *vestanz* (определение для рукавов). При этом слово *coustume* означает привычку, обыкновение<sup>2</sup>.

Употребляются и конкретные названия: *cote* и *coteles* (котт, котта) в значении женской одежды; *chape* (плащ), *chape a pluie* (дождевик), *seurcot* и *seurcoz* (сюрко, верхнее женское платье), *pelices* (женское манто) и *pelican* (пелиссон, мужское манто). В описании наряда молодой красавицы Искренности встречается слово *sorcuenie* (соркани — укороченная котта, подчеркивающая бюст и талию). По-разному называется обувь: *botes* и *bottes* (дамская обувь), *chaucemente* и *chaucēüre* (обувь в целом). Несколько терминов характеризуют головные уборы и украшения: в т. ч. часто встречается *chaperon* в качестве женской или священнослужительской шапки (капюшон с небольшой пелериной), *guimpe*, *chapel* (венки, ободки или короны), в том числе *chapel d'orfroit* (украшение для головы у женщин, сделанное из ткани, вышитой золотом). Нередки названия материй, например: *cordé* (грубая ткань), *camelot* (шелковая ткань, затканная золотом), *cendaus* (вероятно, сендал — разновидность тафты), *porpre* или *pourpres* (пурпур). В описаниях одежд часто указывается их цвет и такие определения, как прекрасная, элегантная, дорогая или, наоборот, ужасная, грязная и т. п. Несколько раз упоминаются вшитые или подшитые рукава. Действительно, в Средние века рукава приметывались или прикреплялись завязками к лифу, и это делалось уже прямо на человеке.

Аллегорические описания костюмов, слабо привязанные ко времени создания текста, позволяли иллюстраторам переносить действие в их время и представлять внешний облик персонажей по своему усмотрению. Художники, как правило, оставались точны в таких характеристиках персонажей, как их красота или безобразие, они в основном соблюдали цвет волос и тканей одежд, наличие каких-либо особых аксессуаров или предметов. Например, Праздность, открывшая главному герою дверь в сад Веселья, согласно тексту, изображалась юной блондинкой с венком на голове, часто в зеленом платье и с зеркальцем в руке:

*«Cheveus ot blonz come uns bacins <...>*

*Un chapel de roses tot frois*

*Ot desus le chapel d'arfrois.*

*En sa main tint un miroer <...>*

*Cote ot d'un riche vert de Ganz» [2, m. 2, c. 28–30]<sup>3</sup>*

<sup>2</sup> Написание французских слов дается в орфографии XIII в. по изданию Ланглуа [2].

<sup>3</sup> Описание внешности Праздности в прозаическом русском переводе: «Прекрасен и изящен стан, и ни в одной земле такой красы не сыщешь. В плащ, тканый золотом, она была одета, а сверху был накинут плащ из свежих роз.

Высокий красавец Веселье — хозяин чудесного сада, не имеющий по молодости лет ни усов, ни бороды, изображался в нарядных одеждах, его туфли, а часто и детали одежды дополнялись разрезами, голову украшал венок из роз. Наряд дамы Роскоши, в соответствии с текстом, представлялся пурпурным, отделанным золотом и драгоценными камнями, обруч в ее волосах состоял из драгоценных камней. Эти детали внешнего облика персонажей позволяют с большей или меньшей точностью идентифицировать их в разных манускриптах.

Внешность, чистота тела, опрятная и приличная одежда имели немаловажное значение для куртуазного обхождения и успешного ухаживания. Об этом говорит сам Амур, наставляющий главного героя, от лица которого ведется повествование:

*«Moine toi bel, selonc ta rente,*

*E de robe e de chaucement:*

*Bele robe e bel garnement*

*Amendent ome durement;*

*E si doiz ta robe baillier*

*A tel qui sache bien taillier,*

*Qui face bien seanz les pointes*

*E les manches vesanz e cointes...» [2, т. 2, с. 110]<sup>4</sup>*

Как видим, уже сам текст романа служит весьма информативным источником для изучения средневекового костюма. Один из первых исследователей истории костюма Джеймс Робинсон Планше (1796–1880) широко использовал цитаты из оригинальных текстов и переводов Дж. Чосера (1343–1400) в своей энциклопедии [9, т. 1, с. 96, 122, 269 и др.].

#### Костюм конца XIII — XIV в. в иллюстрациях «Романа о Розе»

Одна из наиболее ранних иллюминированных рукописей Романа написана в два столбца, декорирована росчерками букв на верхних строчках, разноцветными изящными инициалами, небольшими гротесками в форме мужских и женских профилей, редкими миниатюрами небольших размеров [10]. Каждая миниатюра занимает ширину менее одной колонки текста, заключена в небольшую прямоугольную рамку, имеет нейтральный фон. Сцена танца в саду Веселья представлена на золотом фоне, который, очевидно, должен был

Держала зеркало в руке, а волосы искусно были убраны бесценным гребнем. Красиво и умело были подшиты оба рукава, а чтобы загар не тронул белоснежных рук, она носила белые перчатки. Из дорогой зеленой ткани было платье, лентами обшито» [1, с. 33].

<sup>4</sup> Переводы на русский язык, делающиеся с разных французских текстов, отличаются в деталях: «Украсят каждого красивые доспехи, обувь, платье. О красоте пекишь, с доходом сообразуясь. Пусть платье шьет тебе искуснейший портной, умеющий пригнать его к фигуре. И рукава должны быть хорошо пришиты, а башмаки нарядны и свежи, с шнуровкой ровной. Старайся обуваться так, чтоб хитрый виллан не видел, как ты надеваешь и снимаешь свой башмак. Обзаведись перчатками и шелковой сумой, изящным поясом» [1, с. 51–52]. Несколько в иных выражениях, но с тем же смыслом советы Амура приведены в монографии Л. М. Горбачевой [8, с. 128].



**Рис. 1.** Сад Веселья. Миниатюра из рукописи конца XIII в. Национальная библиотека Франции. URL: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b6000327c/f21.item>



**Рис. 2.** Миниатюры рукописи «Романа о Розе» начала XIV в. Национальная библиотека Франции. URL: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b6000369q/f10.item>,



**Рис. 3.** Сад Веселья.



**Рис. 4.** Главный герой и Опасный Страж. Миниатюры из «Романа о Розе», начало XV в. Национальная библиотека Франции. URL: <https://dl.wdl.org/593/service/593.pdf>

символизировать особый мир этого чудесного места. Фигуры людей представлены в движениях, одетыми в разнообразные костюмы, которые следует отнести к XIII в. (рис. 1).

Главный герой одет в котт<sup>5</sup> с узкими длинными рукавами и сюрко с небольшим капюшоном, с укороченными и слегка расширенными внизу рукавами. Видны узкие шоссы и черная облегающая ногу обувь. Танцоры в саду Веселья представлены в разноцветных котт и сюрко с рукавами и без них, один из них в красном плаще. Музыкант, как человек, стоящий ниже других на социальной лестнице, имеет самую короткую одежду (рис. 1).

Манускрипт, датируемый первой половиной XIV в.<sup>6</sup>, отличается большим числом миниатюр [12]. Рукопись состоит из 163 листов, написанных с обеих сторон в два столбца [6, с. 71], каждая страница оформлена декоративными ажурными рамками,

<sup>5</sup> Терминология костюма сложна и запутана. Здесь и далее термины, по возможности, приведены согласно книге М. Н. Мерцаловой [11].

<sup>6</sup> По Ланглуа — 1352 г. [6, с. 22].

гротесками, буквицами, растительными орнаментами. Миниатюры небольшого формата заключены в полихромные прямоугольные рамки, фоном служат пейзажи, интерьеры или абстрактные сетки. Многочисленные фигурки небольшого размера, размещенные на полях рукописи, изображают сценки охоты, суда, верховой езды, схватки и пр. Некоторые персонажи показаны таким образом, что можно увидеть не только верхние одежды, но и чулки, головные уборы и прически.

Изображенные на миниатюрах этой рукописи костюмы также можно отнести ко второй половине XIII в., о чем говорит длина и ширина одеяний, не способствующих выявлению форм тела. Женские персонажи, как и в предыдущем манускрипте, одеты в длинные, иногда подпоясанные свободные котт, имеющие овальные декольте и узкие рукава. Под котт бывают видны темные, облегающие ноги чулки и черные туфли с узкими носками небольшой длины. Головными уборами женщин являются белые покрывала, скрывающие волосы. Девушки ходят с распущенными волосами и уложенными в небольшие прически, встречаются небольшие венцы.

Мужские костюмы в этом манускрипте не отличаются разнообразием. Основной одеждой главного героя служит длинное сюрко оранжево-коричневого цвета с капюшоном и длинными узкими рукавами. Обувь черного цвета плотно облегает ногу и имеет слегка удлиненные заостренные носки. Волосы светлые и кудрявые, прикрывающие уши (рис. 2).

К концу XIV в. рукописная иллюминированная книга стала популярной в европейском обществе: целые мастерские работали в крупных городах Франции и Бургундии, заказчиками были аристократы и состоятельные горожане, над оформлением манускриптов работали художники самого высокого уровня. Один из экземпляров, датируемый рубежом XIV–XV вв. [13], находила некогда в библиотеке известного собирателя книг герцога Жана Беррийского (1340–1416) [6, с. 5]. Написанный в два столбца стихотворный текст украшают небольшие миниатюры, вписанные в квадраты или прямоугольники. Персонажи наряжены по моде последней трети XIV в.: мужчины либо в пурпуре — короткой одежде с баской, заложеной глубокими складками, с поясом, туго стягивающим талию чуть выше ее естественного положения (рис. 4), либо в узкой короткой облегающей тело котарди с пуговицами по переду и дорогим поясом, закрепленным ниже талии (рис. 3). В отдельных случаях котарди может иметь капюшон с длинным шлыком. Такая одежда распространилась в странах Центральной и Северной Европы с начала XIV в. и просуществовала с некоторыми изменениями около 150 лет. На ногах молодых людей облегающие двухцветные бело-красные шоссы, составляющие единое целое с обувью и имеющие чрезвычайно длинные носки (рис. 3, 4). В противоположность молодежи, чьи одежды максимально обрисовывают формы тела, персонажи старшего возраста или социального положения (на приводимой миниатюре — крылатый Амур) облачены в длинные платья из узорчатых материй (рис. 3). Простолюдины одеты в свободную рубаху и капюшон с пелериной, обуты в черные ботинки высотой по щиколотку, с короткими носками (рис. 4).

Женщины одеты в два цельнокроеных платья: котт и котарди, облегающих верхнюю часть тела и расширенных в юбке, декольте имеет овальную форму. Рукава обычно узкие, но верхнее платье бывает также и безрукавным. Котт видна лишь тогда, когда дама изящно приподнимает подол верхнего одеяния спереди или сбоку. Благодаря узкому лифу, динамичным складкам юбки с небольшим шлейфом, однотонным материям пастельных тонов, небольшому изгибу тела и наклону головы, низкой прическе молодые дамы выглядят скромными, хрупкими и грациозными (рис. 3).

Миниатюры этого времени особенно ценны ввиду недостаточности других памятников. Значимой оказывается буквально каждая выявленная иллюстрация. Например, одна из миниатюр, относящаяся ко второй половине XIV в., опубликована в монографии французских медиевистов Франсуазы Пиппонье и Перрин Мейн [14, с. 65]. На ней показаны танцоры в саду Веселья: мужчины одеты в короткие котарди с откид-

ными рукавами и капюшоны с широкими пелеринами и длинными шлыками, девушки в простых котт.

### Бургундские моды в иллюстрациях «Романа о Розе»

Следующую страницу в истории моды иллюстрирует манускрипт, датируемый 1400–1402 гг. [15], некогда принадлежавший Жану Беррийскому [6, с. 48]. Многочисленные, но небольшие миниатюры дополняют элегантно оформленные рукописи, состоящие из мелких растительных орнаментов на полях и разноцветных причудливых инициалов. По-прежнему небольшие миниатюры украшают почти каждую страницу, иллюстрируя едва ли не каждый сюжет Романа. Большинство из них заключены в традиционные узкие рамки, а фоном продолжают служить абстрактные сетки. Отдельные миниатюры дополнены архитектурными деталями (например, готическими башенками), выступающими за пределы прямоугольных рамок.

Костюм главного героя представляет собой длинный упелянд синего цвета, подбитый белым мехом. Это — длинное свободное одеяние с высоким стоячим воротником, широкими воронкообразными рукавами и полами, волочащимися по полу. Рукава красной нижней одежды (котарди) слегка расширены книзу и закрывают почти всю кисть. На голове характерный для времени Жана Бургундского (1371–1419) головной убор — красный шаперон буреле с паттой в виде петушиного гребня и длинным шлыком-кэ. Упелянд, ставший верхней выходной одеждой франко-бургундской знати в конце XIV в., представлен на миниатюрах данной рукописи в разных вариантах: мужской (рис. 5) и женский, длинный и покороче, с рукавами, отделанными мехом и вырезанными фестонами, из однотонной и узорчатой ткани. Другой вариант женского костюма — длинная котт с узкими рукавами, завершающимися расширениями и прикрывающими половину кисти, и сюрко с рукавами, нижняя часть которых сделана из другой ткани и свисает до полу. Эти свисающие детали были особенно модны в 1360–1380-х гг. и назывались *tippet* (типпет)<sup>7</sup> (рис. 6). Волочащееся по полу платье, сильно облегающее торс, с декольте овальной формы в сочетании с элегантно подобранными волосами и обнаженной шеей придают молодым красавицам чрезвычайно утонченный и женственный облик. В целом костюмы, запечатленные на миниатюрах данного манускрипта, можно датировать 1380-ми гг.

Еще один манускрипт иллюстрировался в XV в., но, очевидно, в два приема и разными художниками [17]. Его выходная миниатюра, состоящая из четырех сюжетов, заключенных в смежные прямоугольные рамки (сон автора, его одевание и выход из дома, остановка у реки, остановка перед стеной сада Любви), запечатлела короткие пурпурные и красно-белые чулки

<sup>7</sup> Примером того, как противоречива «костюмная» терминология, является то, что в словаре Е. Ю. Золотовой такая форма свисающего от локтя рукава названа *manche à coulèdière* [16, с. 125].



Рис. 5. Разговор главного героя с Опасным Стражем.



Рис. 6. Олицетворение Розы. Миниатюры из «Романа о Розе», 1400–1402. Национальная библиотека Франции. URL: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b60002167>

с длинными носами. Однако последующие миниатюры сделаны совсем другой рукой. Герой предстает в длинной одежде со складками спереди и сзади, с узкими длинными рукавами, слегка расширенными в плечах. Поверх светлых, прикрывающих уши локонов одета серая шапка-бонне, а синий шаперон, подвязанный за длинный шарф из светло-желтой ткани, покоится на спине. В таком виде молодой человек переходит с одной миниатюры этого манускрипта в другую. В похожие одежды облачены все благородные мужские персонажи, кроме Амура и совсем молодых людей (рис. 7). По-другому одет и принадлежащий к низшему сословию Опасный Страж — на этот раз не слишком злобный человек в синей подпоясанной рубахе с закатанными рукавами, в спущенных ниже колен чулках, с повязкой на голове. Примерно так же выглядят и строители крепости.

Костюмы женских персонажей тоже несколько изменились. Облегающие котт и сюрко носят лишь более скромные по темпераменту и значению персонажи. Те же, что оказались в саду Веселья, наряжены в роскошные костюмы двух типов. Котт в обоих случаях прилегающего силуэта, с длинными рукавами, с узким поясом на талии. А вот сюрко бывает двух фасонов: первый — с длинными узкими рукавами, завышенной талией, овальным или треугольным декольте, второй — без рукавов и боковин (рис. 7). Второй вариант верхнего платья был в моде с 1340 по 1460 гг., в специальной литературе он получил название королевское сюрко. Волочащиеся по полу подолы обоих типов сюрко отделаны бордюром или узкой полосой меха. Головные уборы самых нарядных дам представляют собой высокие узкие эннены с острыми или срезанными вершинками, украшенные вуалями, сетками, лентами. Второстепенные персонажи представлены с распущен-

ными или слегка уложенными волосами, венками, повязками, вуалями; Лицемерие традиционно выступает в облике монашки, Ревность — старой простолоудинки в сером облегающем платье, переднике и черном чепце. Ее обувь отличается грубыми формами, по сравнению с утонченными туфлями знатных дам.

Подобные наряды представлены также в манускрипте 1455–1465 гг. [18], который снабжен большим количеством миниатюр в части Гильома де Лорриса. Живопись данного экземпляра отличается менее яркими красками, главный герой представлен менее симпатичным и даже кажется пожилым, тогда как в других книгах он молод и приятен на вид. Сцена танца в саду Веселья использована историком костюма М. Н. Мерцаловой для иллюстрирования материала о готической моде [11, с. 210–211].

Переходные от готических к ренессансным формы костюма отражены в роскошно иллюстрированном экземпляре рукописи из коллекции Британской библиотеки [19]. Роман был переписан и иллюминирован в 1490–1500 гг. в Брюгге. На большой миниатюре, где изображен окруженный каменной стеной сад Веселья, показан рассказчик, которого Праздность проводит в калитку<sup>8</sup>. Облик и наряд этой юной девушки с золотыми волосами передан художником с особой точностью: ее платье раскрашено зеленым цветом, а плащ, сделанный, как сказано в тексте, из роз — розовым [1, с. 33]. Наряд же юноши представляет собой доходящий до колен упелянд из синей ткани, заложный глубокими складками, с мешкообразными рукавами, собранными у запястья. Подол кажется отделанным мелкими разрезами. При ближайшем рассмотрении

<sup>8</sup> Иллюстрация находится в свободном доступе. URL: <https://www.bl.uk/collection-items/roman-de-la-rose>



**Рис. 7.** Общество в саду Веселья. Миниатюры из «Романа о Розе», XV в. Национальная библиотека Франции. URL: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b6000364n>

становится ясным, что вырезан фестонами не сам подол, а полоса ткани, которая нашита на подол густозаложенными мелкими складочками. Ворот упелянда глухой с узким стоячим воротником. Красные чулки плотно облегают ноги, черные туфли имеют узкие длинные носки. На голове красный боннэ с неширокими полями, отвернутыми вверх. На металлическом поясе, состоящем из фигурных элементов, на цепочках подвешены бубенцы ювелирной работы — детали, присущие как бургундским, так и немецким, и английским модам XV в. [20, с. 248–249, 364]. Этот наряд представляется старомодным на фоне галантного общества, развлекающегося в саду Веселья. Одетые в черные шоссы и сэ — короткие мантии с широкими шалевыми воротниками, с беретами на головах и в туфлях без длинных носков, молодые люди кажутся весьма элегантными и модными. Анахронизм костюма рассказчика отметила английский историк искусства Маргарет Скотт, отнеся его ко времени написания романа, что, конечно, не соответствует действительности [21, с. 162]. В ее монографии помещен фрагмент миниатюры из этого манускрипта, изображающий танец в саду Веселья, где персонажи представлены в полный рост и демонстрируют свои роскошные наряды последнего десятилетия XV в.

#### **Костюм Ренессанса в миниатюрах первой четверти XVI в.**

В XVI в. рукописная книга довольно быстро уступает место печатной. Но для богатых заказчиков продолжали создаваться роскошные манускрипты, украшенные изящными инициалами, широкими бордюрами и многофигурными миниатюрами. Такой экземпляр, созданный в начале XVI в., находится в собрании Государственного Эрмитажа [22]. Он украшен 106 миниатюрами, выполненными гуашью, и относится к числу роскошных манускриптов. Подробное исследование рукописи осуществила историк французского искусства Т. Д. Каменская (1890–1970) [3], сведения



**Рис. 8.** Сад Веселья. Миниатюры из «Романа о Розе», начало XVI в. Государственный Эрмитаж. [20, с. 241]

о нем имеются в выставочном каталоге Государственного Эрмитажа [23, с. 242–249], мы же остановимся на изображенных костюмах.

Они во многом повторяют те, что запечатлены в рукописи из Британской библиотеки, но имеются и отличия. Мужчины одеты не только в облегающие ноги шоссы, но и недлинные штаны о-де-шосс, в плоские туфли с короткими, но широкими носками, очень маленькой пяткой и ремешком на щиколотке. Верхней одеждой второстепенных персонажей еще остаются котарди, сюрко и безрукавный жакет, надетый поверх пурпуэна. Главный герой — красивый юноша — одет по последней моде и весьма богато: поверх пурпуэна на нем поколенная мантия шамарр из темной ткани, возможно, бархата, с широким шалевым воротником из белого меха, со свободными рукавами, опущенными таким же мехом. Подобные одеяния видны и на других мужчинах рассматриваемых миниатюр: шамарры разного цвета, без застежек, с рукавами разных форм, в том числе откидными. Головы мужчин прикрыты головными уборами: невысокими, широкими, суконными, бархатными или меховыми шляпами, с полями, поднятыми кверху.

С наибольшей яркостью модные костюмы отражены в большой миниатюре, занимающей целый разворот и изображающей праздник в саду Веселья [опубликовано в изд.: 23, с. 241] (рис. 8). Дама в бежевом платье вводит автора в круг танцующих, молодой человек галантно приветствует общество, сняв свою шапку. Музыканты, играющие на разных инструментах на заднем плане, одеты в безрукавные короткие одежды, подпоясанные на талии. Спinoй к зрителю представлен танцор, одетый, можно сказать, по устаревшей моде: на нем красный короткий упелянд с длинными рукавами, края которых отделаны экревисами. Из модных элементов его костюма — штаны с многочисленными разрезами. Фестоны и разрезы на о-де-шосс заставляют предположить, что это Веселье и художник специально представил его в костюме, который изобилует разре-



Рис. 9. Разговор с Другом.



Рис. 10. Бедность и Богатство. Миниатюры из «Романа о Розе», 1525 г. Британская Библиотека. URL: <http://ica.themorgan.org/manuscript/thumbs/145641>

зами, чтобы скрупулезно передать текст. Крылатый Амур облачен в длинное золотистое одеяние, а его оруженосец — в красную мантию и черную шапочку — наряд, подобающий почтенным людям рубежа XV–XVI вв. Насыщенная архитектурными деталями средневекового замка, изысками садово-паркового искусства и живописно расположенными персонажами, композиция поражает богатством красок.

На выходной миниатюре эрмитажной рукописи запечатлено домашнее мужское платье, которое напоминает мантию предыдущей эпохи: длинное западное одеяние с укороченными свободными рукавами, края которых так же, как и горловина и подол опущены узкой полоской белого меха. На голове чепец или небольшой тюрбан.

Как и в предыдущих экземплярах романа, эрмитажный манускрипт содержит изображения простолюдинов, в частности строителей каменной ограды для Розы и Благоволения на второй большой миниатюре. На каменщиках шоссы или поколённые штаны с белыми чулками, которые подвязаны под коленками и на щиколотках, белые сорочки и короткие распашные куртки — *весты* синего, красного сиреневого и белого цветов. Имеются и белые передники — элемент производственного костюма строителей. Их головные уборы — черные и красные шапочки небольшого размера с небольшими отворотами сверху. На ногах мелкие черные туфли. Строительство происходит под присмотром Ревности — грубой женщины в костюме простолюдинки, неизменными деталями которого являются передник и чепец с отворотами, прикрывающими шею. В подобных нарядах представлены некоторые неприятного вида женщины — пороки и низкие чувства.

Женские аристократические платья стали называться роб. Под влиянием итальянского Возрождения

линия талии заняла естественное положение, высокие головные уборы сменились низкими чепцами, носки обуви укоротились, декольте приняло квадратные формы, узкие в плечах рукава сильно расширились в нижней части.

Наконец экземпляр «Романа о Розе», написанный и украшенный миниатюрами в Руане в 1525 г. [24], запечатлел французские ренессансные костюмы, сложившиеся при дворе короля Франциска I (1494–1547). В манускрипте имеются две полностраничные миниатюры, 67 больших и 38 малых. На выходной миниатюре представлен коленопреклоненный переписчик Жирар Акари, вручающий книгу королю, окруженному придворными. На следующей миниатюре автор или переписчик, занятый работой, одет в безрукавную мантию и черный барет с опущенными вниз полями. В дальнейшем главный герой не раз представлен в нарядной шамарре, подбитой мехом, в пурпурне с глубоким квадратным вырезом, с длинной баской в виде юбки. Многие детали костюма покрыты разрезами (рис. 9). Опасный Страж одет в светлые чулки (в противоположность красным или синим у господ), черные башмаки по щиколотку, подпоясанную рубашу коричневого цвета, длиной до колен, с узкими рукавами и небольшим разрезом у горла. На его плечах прямоугольный плащ сиреневатого цвета. На плечах Друга, успокаивающего главного героя, видим все ту же длинную мантию с широкими рукавами, оставшуюся от предыдущего столетия в среде ученых докторов и должностных лиц, на голове — черный берет с отогнутыми «ушками», на плечах — черный шарф (рис. 9). Друг явно олицетворяет человека, предпочитающего размышления, научные изыскания, а не погоню за призрачной Розой и сиюминутной модой. На заключительной миниатюре проснувшийся

автор изображен в длинной широкой мантии на меху и белом чепце, на его босые ноги широконосые туфли надеты как шлепанцы.

Большинство второстепенных женских персонажей в этом экземпляре представлены в средневековых платьях и чепцах, что, вероятно, должно подчеркнуть их отвлеченность от современности. Более конкретные персонажи изображены в городском костюме, состоящем из двух платьев-роб. Силуэтом они еще напоминают средневековые, но имеют более естественные пропорции; квадратное декольте верхнего платья прикрыто черной вставкой, рукава расширены, их отвороты демонстрируют подкладку другого цвета. На головах дам низкий чепец фрэнчхуд, распространенный среди французских горожанок (рис. 10).

На миниатюрах наглядно запечатлено социальное неравенство: например, женщина, олицетворяющая Бедность, представлена в двух светлых, но рваных одеждах, в простом головном покрывале. В противоположность ей Дама Богатство одета роскошно: в два платья из дорогих материй, из-под отогнутой верхней юбки виден толстый кошель (рис. 10).

### Выводы

В статье рассмотрены миниатюры девяти произвольно выбранных рукописей «Романа о Розе», созданных в конце XIV — первой четверти XVI в.; основное внимание было сосредоточено на первой части произведения, написанной Гильомом де Лоррисом.

Роман, наполненный описаниями внешнего облика персонажей, представляет собой кладезь терминологии, связанной с костюмом. Сравнение текста с миниатюрами показало, что на них обычно изображалось именно то, о чем говорилось в тексте. Художники, оформлявшие рукописи, отражали костюмы, бытовавшие в современное им время или недавнее прошлое. Эта особенность иллюминированных рукописей делает их уникальным историческим источником и позволяет обращаться к ним за информацией о внешнем облике людей конкретного времени. В миниатюрах оказались отраженными одежды всех сословий: аристократов, городских ремесленников, военных, монахов, как мужчин, так и женщин.

Костюм — это не только собственно одежда, покрывающая тело человека, его обувь, головные уборы, разнообразные аксессуары, но также и прически, цвет волос, наличие или отсутствие бороды. В те или иные времена этикет диктовал те или иные позы и жесты, манеры ношения всех этих предметов. На миниатюрах запечатлены особенности поклонов и галантного поведения, танцевальные движения, манера сидеть за столом, играть на музыкальных инструментах, присущие каждой эпохе.

Для изучения костюма имеет значение качество изображений, складывающееся из художественных особенностей искусства книжной миниатюры, мастерства исполнителей, реалистичности образов, сохранности конкретного документа. В XIII–XIV вв. миниатюры занимают еще небольшое место на странице, они заключены в узкую рамку, фоном для дей-

ствующих лиц служит ровный фон, абстрактные решетки, условные фрагменты интерьеров и обстановки. Фигурки людей графичны и плоски. В XV в. место действия уже наполняют архитектурные сооружения и ландшафты, увеличиваются размеры основных миниатюр, образы персонажей становятся реалистичными. В конце XV — первой четверти XVI в. миниатюры превращаются в настоящие картины на половину листа и более, наполненные изображениями замков, садов, фонтанов и пр., заключенные в роскошные бордюры из орнаментов и цветов, имитирующие рамы картины, дополняются картушами и вензелями. Художественный уровень отдельных экземпляров Романа столь высок, что заставляет предполагать в их создателях крупных художников или их мастерских.

Все вышесказанное позволяет говорить о том, что миниатюры рукописных книг «Романа о Розе», запечатлевшие одежды, близкие ко времени создания конкретного экземпляра, с полным правом могут рассматриваться как исторический источник для изучения костюма второй половины XIII — первой четверти XVI в.

### Список литературы

1. *Гильом де Лоррис. Жан де Мён Роман о Розе* / пер. с фр. Н. В. Забабуровой на основе подстрочника Д. Н. Вальяно. Ростов-н/Д: ЗАО «Югпродторг», 2001. 288 с.
2. *Langlois E. Le Roman de la Rose par Guillaume de Lorris et Jean de Meun, publié d'après les manuscrits par Ernest Langlois*. [En 5 vol.] / Société des anciens texts français. Paris: Librairie de Firmin-Didot et Cie, 1914–1924.
3. *Каменская Т. Д. «Роман Розы»: рукопись с миниатюрами из собрания Эрмитажа* // Литературное наследство. 1939. Т. 33. С. 884–904.
4. *Walters L. A Parisian manuscript of the Romance of the Rose* // The Princeton university Library Chronicle. 1989. Vol. 51, no 1 (Autumn 1989).pp. 31–35.
5. *Ham E. B. The Cheltenham Manuscripts of the «Roman de la Rose»* // The Modern language Review. 1931. Vol. 26, no 4 (Oct.).pp. 427–435.
6. *Langlois E. Les manuscrits du Roman de la Rose: description et classement*. Lille-Paris: Tallandier, Honoré Champion, 1910. 548 p.
7. *Kuhn A. Die Illustration des Rosenromans: Inaugural-Dissertation zur Erlangung der Doktorwürde bei der hohen philosophischen Fakultät der Albert-Ludwigs-Universität zu Freiburg in Breisgau*. Freiburg im Breisgau: C. A. Wagners Hof- und Universitätsbuchdruckerei, 1911. 80 s.
8. *Горбачева Л. М. Костюм средневекового Запада: от нательной рубахи до королевской мантии*. М.: ГИТИС, 2000. 231 с.
9. *Planché J. R. A cyclopedia of costume, or, dictionary of dress, including notices of contemporaneous fashions on the continent; a general chronological history of the costumes of the principal countries of Europe, from the commencement of the Christian era to the accession of George the Third*: in 2 vol. London: Chatto and Windus, 1876–1879.
10. *Guillaume de Lorris et Jean de Meung Le Roman de la Rose*: [manuscript]. France, XIIIe siècle (fin) — XIVE siècle (début). Parchemin, piqûres apparentes. 3 f.+144 feuillets + 3 f. Bibliothèque nationale de France. URL: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b6000327c>
11. *Мерцалова М. Н. Костюм разных времен и народов*: [в 4 т.]. М.: Акад. моды; СПб.: Чарт пилот, 1993. Т. 1. 543 с.

12. *Guillaume de Lorris et Jean de Meung* Le Roman de la Rose: [manuscript]. France, Millieu du XIV siècle. 163 feuillets à 2 col. URL: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b6000369q>
13. *Guillaume de Lorris et Jean de Meung* Le Roman de la Rose: [manuscript]. Paris, 1401–1450. Parchemin, 160 p. Bibliothèque nationale de France. URL: <https://dl.wdl.org/593/service/593.pdf>
14. *Piponnier F., Mane P.* Dress in the Middle Ages / trad.par C. Beamish. Londres-New Haven: Yale University Press, 1997. 167 p.
15. *Guillaume de Lorris et Jean de Meung* Le Roman de la Rose: [manuscript]. France, 1400–1402. Parchemin. 1 garde de papier +202 feuillets + 1 garde de parchemin + 1 garde de papier. Bibliothèque nationale de France. URL: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b60002167>
16. *Золотова Е. Ю.* Французско-русский словарь терминов искусства = Dictionnaire français-russe des termes d'art. М.: Слово, 2003. 239 с.
17. *Guillaume de Lorris et Jean de Meun* Le Roman de la Rose: [manuscript]. France, 1401–1500. Parchemin. 216 feuillets, en partie à 2 col. Bibliothèque nationale de France. URL: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b60002167>
18. *Guillaume de Lorris et Jean de Meung* Le Roman de la Rose: [manuscript]. France, 1455–1465. Parchemin. 3 feuillets de garde + 150 feuillets + 3 feuillets de garde. Bibliothèque nationale de France. URL: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b60003548>
19. *Guillaume de Lorris et Jean de Meung* Le Roman de la Rose: [manuscript]. [Brugge, 1490–1500] [148 p.?]. British Library. URL: <https://www.bl.uk/collection-items/roman-de-la-rose>
20. *Norris H.* Medieval costume and fashion. Mineola: New York: Dover publications, inc., 1999. 485 p.
21. *Scott M.* Medieval dress and fashion. London: British Library, 2007. 208 p.
22. *Guillaume de Lorris et Jean de Meung* Le Roman de la Rose: [manuscript]. France, Anf.de XVI s. 171 f., il. Государственный Эрмитаж.
23. Искусство западноевропейской рукописной книги V–XVI вв. = The art of V–XVI century European manuscripts: каталог выставки в Государственном Эрмитаже, 15 марта — 19 июня 2005 г. / Гос. Эрмитаж; науч. ред.: Г. В. Вилинбахов, Л. И. Киселева; авт. статей: О. Г. Зиминая, Л. И. Киселева, М. Я. Крыжановская и др. СПб.: Изд-во АРС, 2005. 336 с.
24. *Guillaume de Lorris et Jean de Meung* Le Roman de la Rose: [manuscript] / Scribe: Girard Acarie. Rouen, France ca. 1520–1525. 210 leaves (2 columns). Библиотека Морграна, Нью-Йорк. URL: <http://ica.themorgan.org/manuscript/thumbs/145641>

## A. E. Zhabreva

Russian Academy of Sciences Library  
199034 Russia, Saint-Petersburg, V. I. Birzhevaja line, 49  
St-Petersburg State University  
199178 Russia, Saint-Petersburg, V. I. 10th line, 49

## REFLECTION OF THE EVOLUTION OF THE EUROPEAN 13TH — EARLY 16TH CENTURIES COSTUME IN MINIATURES OF ILLUMINATED MANUSCRIPTS OF THE “ROMANCE OF THE ROSE”

Several manuscripts of the «Le Roman de la Rose» of 14–16th centuries are analyzed. The manuscript illustrations demonstrate the evolution of the European Middle Ages and the Renaissance costume. Reflecting the text, where a significant attention is given to the description of the characters' costumes, miniatures of different copies show the external appearance of people that lived not in the moment of text creation, but in the period of the manuscript design. It is revealed that miniatures captured class, age and service differences, underwear and household clothing, situations of their use. The possibility of accessing manuscripts from different repositories is provided by modern technologies, first of all by digitization of manuscripts and their placement on library websites.

**Keywords:** «Romance of the Rose», manuscript illustrations, pictorial sources, Middle ages, Renaissance, costume history, book illustration.

## References

1. Guillaume de Lorris, Jean de Meun Novel about the Rose / trans.from fr. N. V. Zababurova based on the interlinear translation of D. N. Valiano. Rostov-n/D: ZAO Yugprodtorg. 2001. 288 p. (in Rus.).
2. Langlois E. Le Roman de la Rose par Guillaume de Lorris et Jean de Meun, publié d'après les manuscrits par Ernest Langlois: [en 5 vol.]. Paris: Librairie de Firmin-Didot et Cie. 1914–1924. 1914–1924.
3. Kamenskaya T. D. “Roman Rose”: a manuscript with miniatures from the collection of the Hermitage Literary heritage 1939. Vol. 33.pp.884–904. (in Rus.).
4. Walters L. A Parisian manuscript of the Romance of the Rose // The Princeton university Library Chronicle. 1989. Vol. 51, no 1 (Autumn 1989).pp. 31–35.
5. Ham E. B. The Cheltenham Manuscripts of the «Roman de la Rose» // The Modern language Review. 1931. Vol. 26, no 4 (Oct.).pp. 427–435.
6. Langlois E. Les manuscrits du Roman de la Rose: description et classement. Lille-Paris: Tallandier, Honoré Champion, 1910. 548 p.
7. Kuhn A. Die Illustration des Rosenromans: Inaugural-Disseration zur Erlangung der Doktorwürde bei der hohen philosophischen Fakultät der Albert-Ludwigs-Universität zu Freiburg in Breisgau. Freiburg im Breisgau: C. A. Wagners Hof- und Universitätsbuchdruckerei, 1911. 80 s.
8. Gorbacheva L. M. The costume of the medieval West: from underwear to royal robes. М.: GITIS. 2000. 231 p. (in Rus.).
9. Planché J. R. A cyclopedia of costume, or, dictionary of dress, including notices of contemporaneous fashions on the continent; a general chronological history of the costumes of the principal countries of Europe, from the commencement of the Christian era to the accession of George the Third: in 2 vol. London: Chatto and Windus, 1876–1879.

10. Guillaume de Lorris et Jean de Meung *Le Roman de la Rose*: [manuscript]. France, XIIIe siècle (fin) — XIVE siècle (début). Parchemin, piqûres apparentes. 3 f.+144 feuillets + 3 f. Bibliothèque nationale de France. URL: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b6000327c>
11. Mertsalova M. N. *Costume from different times and peoples*: Vol. 1. M.: Acad.fashion; Saint-Petersburg: Chart pilot. 1993. 543 p. (in Rus.).
12. Guillaume de Lorris et Jean de Meung *Le Roman de la Rose*: [manuscript]. France, Millieu du XIV ciele. 163 feuillets à 2 col. URL: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b6000369q>
13. Guillaume de Lorris et Jean de Meung *Le Roman de la Rose*: [manuscript]. Paris, 1401–1450. Parchemin. 160 p. Bibliothèque nationale de France. URL: <https://dl.wdl.org/593/service/593.pdf>
14. Piponnier F., Mane P. *Dress in the Middle Ages* / trad.par C. Beamish. Londres-New Haven: Yale University Press, 1997. 167 p.
15. Guillaume de Lorris et Jean de Meung *Le Roman de la Rose*: [manuscrit]. France, 1400–1402. Parchemin. 1 garde de papier +202 feuillets + 1 garde de parchemin + 1 garde de papier. Bibliothèque nationale de France. URL: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b60002167>
16. Zolotova E. Yu. *French-Russian Dictionary of Art Terms = Dictionnaire français-russe des termes d'art*. M.: Slovo. 2003. 239 p. (in Fr.and Rus.).
17. Guillaume de Lorris et Jean de Meun *Le Roman de la Rose*: [manuscript]. France, 1401–1500. Parchemin. 216 feuillets, en partie à 2 col. Bibliothèque nationale de France. URL: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b60002167>
18. Guillaume de Lorris et Jean de Meung *Le Roman de la Rose*: [manuscript]. France, 1455–1465. Parchemin. 3 feuillets de garde + 150 feuillets + 3 feuillets de garde. Bibliothèque nationale de France. URL: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b60003548>
19. Guillaume de Lorris et Jean de Meung *Le Roman de la Rose*: [manuscript]. [Brugge, 1490–1500] [148 p.?]. British Library. URL: <https://www.bl.uk/collection-items/roman-de-la-rose>
20. Norris H. *Medieval costume and fashion*. Mineola: New York: Dover publications, inc., 1999. 485 p.
21. Scott M. *Medieval dress and fashion*. London: British Library, 2007. 208 p.
22. Guillaume de Lorris et Jean de Meung *Le Roman de la Rose*: [manuscript]. France, Anf.de XVI s. 171 f., il. State Hermitage.
23. *The art of V–XVI century Eyropean manuscripts: catalog of the exhibition 2005*. Saint-Petersburg: State Hermitage, 2005. 336 p.
24. Guillaume de Lorris et Jean de Meung *Le Roman de la Rose*: [manuscript] / Scribe: Girard Acarie. Rouen, France ca. 1520–1525. 210 leaves (2 columns). Morgan Library, New York. URL: <http://ica.themorgan.org/manuscript/thumbs/145641>

УДК 769.1

Н. В. Жиденко, Р. А. Тимофеева

Санкт-Петербургский государственный университет промышленных технологий и дизайна  
191186 РФ, Санкт-Петербург, Большая Морская, 18**АНГЛИЙСКИЙ ГРАВЕР АЛЬБЕРТ ГЕНРИ ПЕЙН (1812–1902)  
И ЕГО РАБОТЫ В КОЛЛЕКЦИИ А. К. ГОМУЛИНА (ГМИР, САНКТ-ПЕТЕРБУРГ)**

© Н. В. Жиденко, Р. А. Тимофеева, 2021

Английский гравер, иллюстратор и издатель Альберт Генри Пейн (1812–1902) — один из наиболее плодотворных европейских мастеров XIX в. Работы А. Г. Пейна были высоко востребованы среди современников и имели широкую географию распространения. Произведениям А. Г. Пейна свойственно жанровое многообразие: в совершенстве владея техникой углубленной печати, гравер создавал пейзажи, портреты, композиции на мифологические и исторические сюжеты. Репродукционная гравюра занимала особое место в деятельности графика: А. Г. Пейном воспроизводились наиболее прославленные живописные произведения художников прошлого и его современников из галерей Дрездена, Мюнхена, Вены и др. Оттиски А. Г. Пейна являются важной частью коллекции А. К. Гомулина (ГМИР, Санкт-Петербург) и имеют как художественную, так и историческую ценность. В статье расширяется представление о творчестве А. Г. Пейна, рассматриваются его ключевые работы.

**Ключевые слова:** Альберт Генри Пейн, печатная графика, репродукционная гравюра, гравюра на стали, эстамп, А. К. Гомулин.

Собрание графики антиквара-букиниста Александра Кузьмича Гомулина (1876 — после 1940) было приобретено Музеем истории религии РАН СССР 23 октября 1940 г. Согласно учетной документации, коллекция была «...осмотрена и признана необходимой для экспозиции МИР» [1]. Собрание, включавшее 1082 единицы хранения, содержало листы с широким разнообразием сюжетов, связанных с библейской тематикой<sup>1</sup>, и представляло потенциал для использования на постоянной экспозиции и выставках. Большая часть графики хранится ныне в фонде «Религии Запада. Графика».

Собрание А. К. Гомулина можно отнести к «эклектичному» типу, поскольку его состав был не однороден и объединял в себе гравюры и рисунки разных школ и эпох. Преобладающее число листов — репродукционная печатная графика XVII — XX вв., в основном — резцовые гравюры, офорты и литографии. Тот факт, что наряду с первоклассными гравюрами музеем были приобретены листы низкого художественного качества (например, вырезки из журналов), доказывает, что для Музея более значимую роль играла именно сюжетная составляющая листов, а не их художественные характеристики.

В составе коллекции были оттиски, созданные выдающимися европейскими граверами и имеющие значительную художественную ценность. К числу подобных работ относятся листы английского гравера, издателя и иллюстратора Альберта Генри Пейна (1812–1902). Художник являлся одним из наиболее плодотворных мастеров XIX в., чья деятельность была связана с выпуском разнообразной иллюстрированной продукции. Стоит отметить, что Музей не приобретал листы А. Г. Пейна целенаправленно, они были лишь

частью коллекции А. К. Гомулина и закупались, очевидно, также исходя из сюжетной составляющей.

Цель данной статьи — расширить представление об одном из граверов, чьи работы входят в коллекцию А. К. Гомулина и имеют как художественную, так и историческую ценность.

Несмотря на широкое распространение гравюр А. Г. Пейна в мире и их частое использование в экспозиционной деятельности в наши дни на постсоветском пространстве<sup>2</sup>, фигура гравера остается за пределами отечественных исследований. На данный момент в России не существует трудов, посвященных деятельности графика. Основную информацию о жизни и деятельности гравера можно почерпнуть из иностранных изданий. Краткая биографическая справка о А. Г. Пейне [2, р. 325] и упоминание гравера в контексте биографий других художников встречается на страницах крупнейшей биографической энциклопедии по искусству «Общая энциклопедия художников от античности до наших дней» [3, р. 554; 4, р. 193; 5, р. 296]. Упоминание о нем встречается в словаре художников, составленном Георгом Каспаром Наглером (1801–1866) [6, р. 26]. Достаточно подробное описание жизненного пути А. Г. Пейна можно найти

<sup>1</sup> Собрание также включало некоторое количество листов на античную тематику.

<sup>2</sup> Сегодня листы художника активно используются на многочисленных выставках, которые устраивают музеи, расположенные на постсоветском пространстве: «Альберт Генри Пейн- 200 лет со дня рождения» («AlbertHenryPayne — 200 anidelanastere»). Национальный художественный музей Молдовы, 2012; «Гравюрный кабинет. Графика XVII–XIX веков из собрания ИОХМ». Ивановский областной художественный музей, 2014; «Начало». Приднестровский государственный художественный музей, 2017. Гравюры художника входят в фонды крупнейших музеев и библиотек мира: Государственный Эрмитаж, Российская национальная библиотека, Британский Музей, Музей Виктории и Альберта, библиотека Университета Дьюка, Йельский университет и др.

в исследовании Бэзила Ханнисетта «Гравировка на стали: история создания изображений с использованием стальных пластин» [7]. Определить хронологию творческой деятельности А. Г. Пейна позволяет продукция, выпущенная в его печатных мастерских, и издания с оттисками гравера.

Обратимся к биографии А. Г. Пейна. Гравер родился 14 декабря 1812 г. в Лондоне. К его ранним работам относятся пейзажные гравюры для изданий «Восемьдесят видов Темзы и Мидуэйя» [8] и «Верхний Рейн» [9], созданные около 1834 г. Оттиски были созданы по рисункам учителя А. Г. Пейна — английского художника и писателя Уильяма Томблесона (1795 — ок. 1846), специализирующегося на пейзажной и архитектурной гравюре. О том, что уже в эти годы А. Г. Пейн был весьма успешным гравером, свидетельствует и тот факт, что издание «Верхний Рейн» открывается его гравюрой, расположенной на титульном листе.

В самом начале творческого пути проявилась приверженность А. Г. Пейна к техникам углубленной печати — резцовой гравюре и офорту. В дальнейшем график преимущественно использовал именно их. Излюбленной техникой А. Г. Пейна стала гравюра на стали. Практика использования стальных досок вместо медных появилась в XIX в.: стальные доски позволяли значительно увеличить количество оттисков. Однако обработка этого материала была более трудоемкой: сталь не позволяет проводить глубокие борозды и линии, давая возможность наносить лишь неглубокие царапины и штрихи. Четкость и чистота резцовых линий, их равномерность и геометрическая точность как нельзя лучше способствовали созданию детализированных композиций, передающих материальность окружающего мира и достоверность изображаемых предметов.

Около 1836 г. А. Г. Пейн покинул Англию и переехал в Германию. В Лейпциге начал сотрудничество с немецким издателем и книготорговцем Георгом Вигандом (1808–1858), прославившимся выпуском иллюстрированных изданий. В 1836 г. Г. Виганд начал издавать десятитомный труд «Живописная и романтическая Германия» [10], для которого А. Г. Пейн создал пять пейзажных гравюр: четыре для первого тома и одну для третьего.

В 1837 г. наступил новый этап в карьере А. Г. Пейна: он открыл собственную печатную мастерскую «*Englische Kunst*» в Лейпциге. Вместе с тем он продолжал издательскую деятельность и в Англии.

В 1843 г. началась совместная работа А. Г. Пейна и британского издателя-гравера Эфраима Типтона Брейна (1819–1904) по выпуску печатной продукции. Эстампы распространялись по подписке — ежемесячно выходили партии по четыре эстампа в каждой, стоимостью один шиллинг. Тем, кто приобрел годовую подписку, в подарок предлагалась дополнительная гравюра — «Атака льва», созданная по одноименному полотну живописца индонезийского происхождения Радена Салеха (1811–1880). К 1845 г. было выпущено 100 гравюр, вошедших в издание «Универсум Пейна. Мир картин: гравированная коллекция видов всех

стран, портретов великих людей и произведений искусства всех эпох и всех персонажей» [11].

Все гравюры, подготовленные для «Универсума Пейна...», были выполнены специально для данной работы и до этого нигде не публиковались. Иллюстративный материал был дополнен сопроводительными текстами: географическими и биографическими описаниями справочного характера, фрагментами литературных произведений и пр. Одновременно с английским изданием была выпущена немецкая версия «Универсума Пейна...» [12]. Гравюры, впервые представленные в «Универсуме Пейна...», в дальнейшем многократно переиздавались в составе других изданий.

Во введении издатели выражали благодарность: «... за великодушие, с которым шедевры из разных галерей были предоставлены для работы. Художники и путешественники предоставили визуальные и текстовые материалы для отображения разных частей мира...» [11, I без паг.]. Далее во введении выражалась надежда, что несмотря на трудность передачи всех визуальных образов, издателям хватит сил и книга будет полезна, будет содержать интересную и ценную информацию, которую читатель не сможет отыскать в других, даже более дорогих работах [11, I без паг.].

Некоторые печатные листы, приобретенные МИР у книготорговца, являлись частью гравированных изданий А. Г. Пейна. К их числу относится гравюра «Исповедь» (А-1449-III), некогда входившая в издание «Универсум Пейна». В центре композиции — девушка, стоящая перед священником на коленях. На заднем плане в приоткрытое окно заглядывает юноша, подслушивающий их разговор. Вслед за изображением следует стихотворение-диалог, в котором два персонажа (редактор и его друг) обсуждают сюжет гравюры. Друг говорит о том, что не может винить «... римские обычаи, но я считаю, что нет необходимости девушкам, когда они идут на исповедь, ставить в известность об этом своих любовников, по причине того, что они могут эту исповедь подслушать...» [11, р. 51]. Редактор представляет свое видение гравюры: «... у нее (*девушки*) есть сомнения и мысли, и она спрашивает священника, благословит ли он их союз. Если это так, то она ответит “да”...» [11, р. 51], юноша, который не может дожидаться ответа, подслушивает, чтобы узнать все без промедления.

Второй значительной работой, опубликованной в Лондоне совместно с Э. Т. Брейном, был труд «Иллюстрированный Лондон Пейна» [13]. Издание содержало 117 гравированных пейзажных листов, созданных А. Г. Пейном в 1846–1847 гг. и изображающих наиболее интересные и знаменитые места Лондона.

Партнерство А. Г. Пейна и Э. Т. Брейна закончилось по взаимному согласию 30 сентября 1846 г. [14, р. 3566].

В 1848 г. в Лейпциге было опубликовано иллюстрированное издание «Войны и революции на видах, картах и планах» [15], включавшее гравюры и разнообразный картографический материал.

В 1845–1850 гг. в Дрездене и Лейпциге было выпущено издание «Королевская Дрезденская гале-

рея Пейна: подборка предметов, выгравированных по картинам Великих мастеров» [16]. Двухтомный труд, опубликованный совместно с новым соиздателем Уильямом Френчем (ок. 1815–1898), включал точное воспроизведение 136 живописных оригиналов, сопровождаемых описаниями. Около половины графических листов (72) было создано А. Г. Пейном, часть (12) выполнил У. Френч. Лишь 10 листов были созданы немецкими граверами: Иоанном Леонгардом Раабом (1825–1899), Альбрехтом Фюрхтеготом Шультхайсом (1823–1909), Йоханом Зонненлайтером (1825–1907) и др. Английский текст был отпечатан лейпцигским печатником Е. Польцем.

Гравюры, опубликованные в «Королевской Дрезденской галерее Пейна...», впоследствии многократно перепечатывались, переходили из одного издания в другое. Выпуск на немецком языке состоялся в 1850 г. [17]. В России 1862–1864 гг. в издательстве М. О. Вольфа вышло трехтомное издание «Картинные галереи Европы: Собрание замечательных произведений живописи различных школ Европы», на страницах которого были воспроизведены гравюры из «Королевской галереи...» [18].

В предисловии к «Королевской Дрезденской галерее Пейна...» автор отмечал важность репродукционной гравюры: «Изящные искусства стали больше цениться, при этом они требуют более пристального внимания. Для достижения великой цели гравюра является первым шагом, который уже много значит, а будет значить еще больше. Ценно то, что, размножая творения одаренного разума, <...>, открывается и увеличивается источник наслаждения до тысяч, для тех, для кого в другой ситуации он был бы недоступен» [16, р.2]. И далее: «Цель данной публикации — поддерживать и в дальнейшем художественное воспроизведение, путем продвижения и активного ознакомления с наиболее известными картинами Дрезденской галереи и тем, что позволяет преподнести их в наиболее доступной форме...» [16, р.3]. Неслучайно сюжетное многообразие публикуемых в издании гравюр: «Разнообразие тем и стилей должно подойти для любого вкуса. Это станет понятно лишь от одного взгляда на выбранную подборку. Гравюруются многие известные и высоко ценимые во всем мире картины. Таким образом, гравюры по ним могут быть проданы по высокой стоимости и получить покровительство» [16, р.3]. «Королевская Дрезденская галерея Пейна...» являлась первой крупной работой А. Г. Пейна, посвященной воспроизведению живописных полотен выдающихся мастеров. В дальнейшем репродукционная гравюра заняла центральное место в творчестве мастера.

Ряд печатных листов А. Г. Пейна из коллекции А. К. Гомулина некогда входил в издание «Королевская Дрезденская галерея Пейна...». Лист «Святое семейство» (А-1416-III), являющийся частью коллекции А. К. Гомулина, был создан А. Г. Пейном по оригиналу итальянского живописца Аннибале Караччи (1560–1609) «Мадонна с ласточкой». С первого взгляда может показаться, что гравюра является точным следованием оригиналу. Однако гравер до-

пустил некоторые вольности в передаче деталей: наличие одежды у мальчика, держащего птицу; изменение в изображении складок одежд Мадонны и ее портретных черт. Другие листы — «Сон Иакова» (Б-2471-III) по оригиналу нидерландского художника и рисовальщика Фердинанда Боля (1616–1680); «Отшельник» (А-1414-III) по оригиналу нидерландского живописца Герарда Доу (1613–1675); «Давид и Урия» (Б-2475-III) по оригиналу Якоба Андриансона Баккера (1608–1651) (ранее считалось, что оригинал принадлежит кисти Ф. Боля), как и большинство гравюр А. Г. Пейна, с большой точностью передают оригинал, сохраняя построение композиции и светотеневые эффекты живописного прототипа. Эти оттиски являются примером классической репродукционной гравюры, строго передающей все детали живописного оригинала, отличавшейся пластической ясностью композиции, чистотой и строгостью штриха.

Стоит отметить, что вышеуказанные оттиски из коллекции А. К. Гомулина были отпечатаны по доскам, подготовленным для «Королевской Дрезденской Галереи...», однако были опубликованы в более поздних изданиях, которые на данный момент установить не удалось.

В 1851 г. в Дрездене и Лейпциге было выпущено издание «Orbitus pictus» [19]. Согласно указателю «Литературный советник Бента», «Orbitus pictus» включал в себя «90 великолепных гравюр на стали из различных галерей» [20].

В 1854 г. начал работу Дрезденский филиал печатной мастерской А. Г. Пейна. Управление мастерскими, расположенными в разных городах, стало возможно благодаря железной дороге, соединяющей данные населенные пункты с 1835 г.

В 1849–1854 гг. в Дрездене выходит труд, на страницах которого были представлены произведения искусства из Мюнхенских галерей — «Книга искусств Пейна. Знаменитые галереи Мюнхена. Выбор предметов, выгравированных по работам старых и современных мастеров в сопровождении искусствоведческих текстов» [21]. Трехтомное издание было опубликовано А. Г. Пейном и У. Френчем. Каждый том включал 63 гравюры, в общей сумме насчитывалось 189 печатных листов. Создавая оттиски для «Книги искусств Пейна...», граверы работали в художественных галереях непосредственно с оригиналами. Большая часть эстампов была подготовлена А. Г. Пейном (82), остальные гравюры создали немецкие и английские граверы: Йохан Леонхард Апольд (1809–1858), Йозеф фон Келлер (1811–1873), Йакоб Флайшман (1816–1866), Альфред Краусе (1829–1894), Адольф Нойман (1825–1844), Фридрих Вагнер (1803–1876) и др.

В коллекции А. К. Гомулина имеется оттиск «Рождество» (А-1447-III), выполненный по оригиналу Никола Пуссена (1594–1665) для данного издания.

Следующей важной работой А. Г. Пейна стало издание «Королевские музеи, Берлин, подборка лучших художественных сокровищ живописи, скульптуры и архитектуры северогерманской столицы» [22], опубликованное в 1850-х гг. в Лейпциге и Дрездене.

Книга включала 98 гравюр на стали, сопровождаемых пояснительными текстами.

В коллекции А. К. Гомулина находится четыре листа, изъятых из данного издания. Часть гравюр буквально передают живописный оригинал: лист «Святой Антоний Падуанский» (А-1443-III), созданный по оригиналу испанского живописца Бартоломе Эстебано Мурильо (1617–1682); гравюра «Мадонна с младенцем» (Б-3321-III) по полотну итальянского живописца Андреа дель Сарто (1486–1530); «Мадонна с младенцем» (А-1413-III) по оригиналу Рафаэля Санти (1483–1520). Лист «Несение креста» (А-1409-III) по оригиналу Андреа Соларио (1460–1524) был дополнен декоративной рамой, обрамляющей изображение.

Еще три листа, входящие в состав коллекции, были выгравированы по доскам, подготовленным для «Королевских музеев...», но, вероятно, они были опубликованы вне состава издания. Об этом свидетельствует наличие дополнительных надписей на французском языке на листе: «Святой Иероним» (Б-2831-III) по картине итальянского художника Доменикино (1581–1641); или отсутствие подписей на листах: «Изгнание Агари» (Б-2461-III) по оригиналу Говерта Флинка (1615–1660); «Святой Иоанн» (А-1418/1-III) по оригиналу Карло Дольчи (1616–1686).

В 1852 г. в издательстве А. Г. Пейна была выпущена работа, посвященная творчеству английского гравера Уильяма Хогарта — «Уильям Хогарт и его время или Лондон в XVIII в.: коллекция гравюр на стали по оригиналам Хогарта, с пояснениями» [23]. В данное издание входило 45 гравюр на стали, выполненных А. Г. Пейном. В том же году вышло издание с пейзажными гравюрами «Альбом самых красивых видов Нахеталей» [24].

Около 1859 г. в Лейпциге был напечатан иллюстрированный труд «Энциклопедия практических плотницких и столярных работ: включающая выбор, сохранность и прочность материалов, объяснения теории и практики, с включением систему чертежей для плотника, столяра и строителя лестниц, вместе с отчетом об улучшениях, сделанных в Англии и на континенте, и иллюстрациями самых замечательных выполненных работ» [25]. Во введении говорилось, что в книге представлены изображения различных «изделий всех времен, наиболее выдающихся по исполнению, а также всеобъемлющий обзор достижений, достигнутых в Англии и на континенте» [25, с. I без паг.].

В 1860-х гг. А. Г. Пейн издает ряд иллюстрированных книг. Около 1860 г. — труд с гравюрами из собраний музеев Вены — «Бельведер или галереи Вены. Коллекция гравюр на стали, состоящая из самых прекрасных картин и текстов, состоящая из заметок о художниках и школах, к которым они принадлежат, а также исторических новелл и жанровых произведений.» [26]. В его состав входило 120 листов, среди которых были оттиски самого А. Г. Пейна.

Около 1865 г. было опубликовано иллюстрированное издание «Панорама знаний и торговли» [27].

Около 1870 г. в свет вышла вторая работа А. Г. Пейна, посвященная творчеству У. Хогарта —

«Работы Хогарта. Коллекция гравюр на стали по мотивам его оригиналов». Трехтомное издание, включающее 88 гравюр на стали, было переиздано в 1890 г. [28].

Особняком в творчестве графика стоит «Иллюстрированная семейная библия» [29], недатированная, опубликованная в Лейпциге и Дрездене и включающая 41 гравюру на стали. В коллекции А. К. Гомулина находится четыре гравюры, отпечатанные по доскам, используемым в издании Библии. Лист «Иисус перед Марией» (А-1430-III) был создан по оригиналу французского художника Николя Влегельса (1668–1737). Другой оттиск — «Смерть египетских первенцев» (Б-2472-III) по живописному оригиналу Дж. Уэста (1829-?), некогда входил в состав немецкого издания Библии. Данный оттиск содержит подпись, свидетельствующую, что лист был напечатан в Лондоне в издательстве Пейна и Брейна. Это дает возможность датировать лист: он был создан до 1846 г. Однако эти данные не позволяют установить год выпуска Библии, так как вполне возможно, что, работая над ней, А. Г. Пейн использовал гравированные доски, печать с которых уже осуществлялась ранее. Листы «Каин и Авель» (А-1284/4-III), «Постройка Вавилонской башни» (А-1284/5-III) не содержат информации о том, чей живописный или графический оригинал послужил прототипом для создания гравюр. Благодаря коллекции А. К. Гомулина становится понятно, что оттиски из данного издания так же, как и в случае с другими трудами А. Г. Пейна, неоднократно переиздавались — об этом свидетельствуют подписи, выполненные разными шрифтами и содержащие различную информацию о месте издания.

Помимо этого в издательстве А. Г. Пейна в разное время выходили календари, нотные издания, гравюры на отдельных листах.

Таким образом, нами выявлено двадцать изданий с гравюрами графика. Особый вклад А. Г. Пейн внес в развитие репродукционной гравюры, подготовив воспроизведения в технике гравюры на стали живописных оригиналов для ряда изданий: «Универсум Пейна. Мир картин...»; «Королевская Дрезденская галерея Пейна...»; «Книга искусств Пейна. Знаменитые галереи Мюнхена...»; «Королевские музеи, Берлин...»; «Уильям Хогарт и его время...»; «Бельведер Герлинга или галереи Вены»; «Иллюстрированная семейная библия». В то время, когда технические возможности гравюры позволяли графикам создавать цветные факсимиле живописных произведений, А. Г. Пейн продолжал использовать резцовую гравюру и офорт, техники, дающие возможность перевести живописный оригинал на особый язык графики. *Работам А. Г. Пейна* свойственно жанровое многообразие: в совершенстве владея техникой углубленной печати, гравер создавал пейзажи, портреты, композиции на мифологические и исторические сюжеты; все созданные им работы отличались большой степенью детализации и ясностью рисунка. Сведения, представленные в данной работе, не являются исчерпывающими, и многие вопросы, связанные с творческой деятельностью А. Г. Пейна, остаются открытыми, что ведет к необходимости продолжения исследования в данном направлении.

**Список литературы. References**

1. ОУФ ГМИР. Акты отдела фондов № 14 (Акт ПП № 1505 от 23.10.1940) OUF GMIR. Acts of the department of funds No. 14 (Act PP No. 1505 of 23.10.1940) (in Rus.).
2. Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart: unter Mitwirkung von 300 Fachgelehrten des In- und Auslandes / herausgegeben von Ulrich Thieme und Felix Becker. V. 26. Leipzig: E. A. Seemann, 1907–1950.
3. Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart: unter Mitwirkung von 300 Fachgelehrten des In- und Auslandes / herausgegeben von Ulrich Thieme und Felix Becker. V. 2. Leipzig: E. A. Seemann, 1907–1950.
4. Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart: unter Mitwirkung von 300 Fachgelehrten des In- und Auslandes / herausgegeben von Ulrich Thieme und Felix Becker. V. 16. Leipzig: E. A. Seemann, 1907–1950.
5. Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart: unter Mitwirkung von 300 Fachgelehrten des In- und Auslandes / herausgegeben von Ulrich Thieme und Felix Becker. V. 19. Leipzig: E. A. Seemann, 1907–1950.
6. Nagler G. K. Neues allgemeines künstler-lexicon: oder Nachrichten von dem leben und den werken der maler, bildhauer, baumeister, kupferstecher, etc. V. 11
7. Hunnisett B. Engraved on Steel: History of Picture Production Using Steel Plates, 1998. URL: [https://books.google.ru/books?id=AfiCDwAAQBAJ&pg=PA1984&dq=13.+Basil+Hunnisett. STEEL ENGRAVED+BOOK+ILLUSTRATION+In+ENGLAND.&hl=ru&sa=X&ved=0ahUKewiDo52\\_gabkAhVG\\_CoKHxq5B4wQ6AEISzAE#v=onepage&q=13.%20Basil%20Hunnisett. STEEL ENGRAVED%20BOOK%20ILLUSTRATION%20In%20ENGLAND.&f=false](https://books.google.ru/books?id=AfiCDwAAQBAJ&pg=PA1984&dq=13.+Basil+Hunnisett. STEEL ENGRAVED+BOOK+ILLUSTRATION+In+ENGLAND.&hl=ru&sa=X&ved=0ahUKewiDo52_gabkAhVG_CoKHxq5B4wQ6AEISzAE#v=onepage&q=13.%20Basil%20Hunnisett. STEEL ENGRAVED%20BOOK%20ILLUSTRATION%20In%20ENGLAND.&f=false) (дата обращения: 28.02.2021).
8. Tombleson W. Eighty Picturesque Views on the Thames and Medway. L.: Black and Armstrong, 1834. 84 p.
9. Tombleson W. Tombleson's Upper Rhine. L.: Tombleson & Co. L.: Tombleson & Co, 1834. 181 p.
10. Das malerische und romantische Deutschland: In zehn Sektionen. 1–10 v. Leipzig: G. Wiegand, 1836–1842.
11. Payne's universum, or Pictorial world: being a collection of engravings of views in all countries, portraits of great men, and specimens of works of art, of all ages and of every character. Edited by Charles Edwards. 1–2 v. L.: Brain and Payne, 185-?
12. Payne's universum. Neues bilderwerk mit vorzüglichsten stahlstichen und erlauerndem texte. 6 v. Leipzig: Thomas, 1843–1847.
13. Illustrated London: Or a Series of Views in the British Metropolis and Its Vicinity, Engraved by Albert Henry Payne from Original Drawings. The Historical Topographical and Miscellaneous Notices. L.: E. T. Brain & Co. 88, Fleet Street, 1847.
14. The London Gazette for the year 1846. L.: Printed by Francis Watts. V. III.
15. Schauplatz des Krieges und der Revolution in Ansichten, Karten u. Planen. Leipzig: Verlag der Englischen Kunstanstalt von A. H. Payne, 1848–1851. 169 p.
16. Payne's Royal Dresden Gallery: being a selection of subjects engraved after pictures, by the great masters. With accompanying notices consisting of tales, biographies, etc. 1–2 v. Dresden: A. H. Payne & W. French, 1845?-50.
17. Der Kunstverein Neue Serie, Stahl-stich sammlung der vorzüglichsten Gemaldeder Dresdener Galerie. Leipzig-Dresden: Verlag der Engl. Kunst-Anstalt von A. H. Payne, 1850.
18. Картинные галереи Европы: Собрание замечательных произведений живописи различных школ Европы / Ред. А. Андреев. Т. 3. Санкт-Петербург: М. О. Вольф, 1862–1864. Art galleries of Europe: Collection of remarkable works of painting from various schools of Europe / Ed. A. Andreev. T. 3. St. Petersburg: M. O. Wolf, 1862–1864 (in Rus.).
19. Payne's Orbis pictus, or Book of beauty for every table. Dresden & Leipzig, 1851. 240 p.
20. Bent's Literary Advertiser and Register of Engravings, Works on the Fine Arts. V. 19. August 10, 1858.p. 141
21. Payne's book of Art with the Celebrated Galleries of Munich, Being a Selection of Subjects Engraved after Pictures by Old and Modern Masters with Descriptive Text Together with a History of Art. 3 v. Dresden: Published for the proprietors by A. H. Payne, 1849–1854. 3 v.
22. Die Königliche Museen, Berlin: Eineanswahl der vorzüglichsten Kunstschatze der Malerei, Sculptur und Architectur der deutschen Metropole. Verlag: Leipzig-Dresden, Verlag der englischen Kunstanstalt von A. H. Payne, 1855
23. Görling Adolph. William Hogarth und seine Zeit: oder London imachtzehnten Jahrhundert: eine Sammlung von Stahlstichen nach Hogarth's Originalen, mit Erzählungen. Leipzig, Dresden: Verlag der englischen Kunstanstalt von A. H. Payne, 1852. 171 s.
24. Payne Albert Henry Album der schönsten Ansichten aus dem Nahethal: in Stahlstichen. Creuznach: Voigtländer, 1852.
25. The encyclopaedia of practical carpentry and joinery: comprising the choice, preservation, and strength of materials, explanations of the theory and practical details, a complete system of lines for the carpenter, joiner, & staircase builder, together with an account of the improvements effected in England and on the continent and illustrations of the most remarkable executed works. Leipzig: A. H. Payne, 1859?
26. Görling A. Belvedere oder Die Galerien von Wien. Stahlstichsammlung der vorzüglichsten Gemälde nebst Text bestehend in Notizen über die Maler und die Schule, welcher sie angehören, sowie bezüglichlichen historischen Novellen und Genrestücken. Leipzig-Dresden: Englische Kunstanstalt Payne, ca. 1860 / 1864.
27. Payne Albert Henry Payne's Panorama des Wissens und der Gewerbe: Mit vielen brillanten Stahlstichen und zahlreichen Holzschnitt-Illustrationen. Leipzig- Dresden: Verlag der englischen Kunstanstalt von A. H. Payne, 1865.
28. Hogarths Werke. Eine Sammlung von Stahlstichen nach seinen Originalen. Mit Text von G. Ch. Lichtenberg. Revidiert u.vervollständigt von Paul Schumann. Dritte Auflage. Reudnitz bei Leipzig: Payne, 1890.
29. Illustrierte Familien Bibel. Leipzig-Dresden: Verlag der englischen Kunstanstalt von A. H. Payne.

**N. V. Zhidenko, R. A. Timofeeva**

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

**ENGLISH ENGRAVER ALBERT HENRY PAYNE (1812–1902) AND HIS WORKS IN THE COLLECTION OF A. K. GOMULIN (THE STATE MUSEUM OF THE HISTORY OF RELIGION, ST. PETERSBURG)**

English engraver, illustrator and publisher Albert Henry Payne (1812–1902) — one of the most productive European masters of the 19th century. A. H. Payne's works were highly demanded among contemporaries, had a wide geography of distribution. The works of A. H. Payne could be characterized as genre variative: mastered the intaglio technique, engraver created landscapes, portraits, compositions on mythological and historical plots. Graphic reproduction had a special place in the artist's activities: A. H. Paine reproduced the most glorified picturesque works of artists of the past and his contemporaries from the galleries of Dresden, Munich, Vienna etc. Engravings by A. H. Payne are an important part of the collection of A. K. Gomulin (The State Museum of the History of Religion, St. Petersburg) and have either artistic or historical value. The article expands the understanding of A. H. Pain's work, his key works are reviewed.

**Keywords:** Albert Henry Payne, printed graphics, graphic reproduction, printmaking, Alexander Gomulin, steel engraving.

Н. И. Ковалева

Государственный Русский музей  
191186 РФ, Санкт-Петербург, Инженерная, 4**«БАРАНОВСКИЕ» СИТЦЫ: К ВОПРОСУ ОБ ИСТОКАХ ТЕХНОЛОГИИ  
ПРОИЗВОДСТВА И ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ТРАДИЦИИ**

© Н. И. Ковалева, 2021

Статья продолжает серию публикаций автора, посвященную истории российского набивного производства. В данной публикации впервые поднимаются вопросы об истоках технологии и художественного оформления «барановских» ситцев — самого известного отечественного текстильного бренда второй половины XIX — начала XX века. Рассматривается появление аналогичных изделий на предприятиях Европы, развитие технологии крашения мареной и вытравной цветной печати.

**Ключевые слова:** история текстиля, ситец, Барановы, турецкий красный, печать на хлопке, текстильный орнамент, традиционный костюм, Эльзас, Даниэль Кёхлин, адрианонопольские ситцы, турецкий красный.

**Введение**

«Барановские» ситцы — краснофонные хлопчатобумажные ткани с контрастными рисунками — знакомы любому, кто имеет даже очень поверхностные представления о традиционном костюме [1. С. 136–139]. Наряду с палехской лаковой миниатюрой, гжельской посудой и павловопосадским платком, «барановские» ситцы сегодня считаются одной из визитных карточек русской традиционной культуры. Во второй половине XIX века эти ткани по праву назывались народными: их можно было встретить в городе и в деревне, на ярмарке и на восточном базаре, в русских павильонах на Всемирных выставках и среди товаров коробейников.



**Ил. 1.** Лист марочный, почтовый. «Платок, хлопок. Карабаново». 2013. Россия. Из серии «Декоративно-прикладное искусство России. Платки». 80×80 см – лист; 50×50×70 — марка. Частное собрание. Фото: Н.И. Ковалева.

Аким Абрамович Ефрон в описании русского павильона Антверпенской индустриальной выставки 1885 года с восторгом писал: «Главный фасад и стены русского отдела, задрапированные изделиями фирмы Барановых, придавали русской выставке чрезвычайно изящный и богатый вид и в то же время уже издали свидетельствовали своими красками о том, что *вы приближаетесь к России, что здесь Русью пахнет*»<sup>1</sup>.

Колорит «барановских» ситцев и платков довольно прост: глухие желтые, белые, синие, зеленые, черные цвета, без использования сложных светотеневых переходов, а рисунок сложен и тонок по исполнению. Орнаментальный декор строится на вариативном чередовании ряда базовых элементов: цветы, листья, побеги, ягоды, «восточные» огурцы.

Название «барановские», прочно вошедшее в разговорный язык и в терминологию отечественной искусствоведческой литературы, на самом деле очень условно. Во второй половине XIX века в России они получили такое наименование по фамилии крупнейших производителей. Хотя, пожалуй, ни одна ткань не имела столько «имен» в русской традиции, как эти хлопчатобумажные изделия. В статистической литературе XIX, в обзорах промышленных выставок, в записках краеведов их именуют «кумачовые», «пунцовые», «вытравные», «адрианонопольские». Эти термины напрямую связаны с технологией производства: цветная вытравная печать на окрашенном в адрианонопольский красный цвет хлопчатобумажном полотне. В данном случае технология окрашивания с помощью краппа<sup>2</sup>

<sup>1</sup> Ефрон А.А. Всемирная выставка и русские экспоненты с указателем фабрик и заводов. Антверпенская индустриальная выставка, проходившая летом 1885 года в Бельгии. СПб.: Издательство Е.П. Петровской, 1886. 208 с.

<sup>2</sup> Крапп – толченый корень марены (многолетнее растение семейства Rubiacées). Крапп содержит красные пигменты (ализарин и пурпурин). Его применяли с древней-

аналогична технологии изготовления столь любимого в России кумача.

В народе краснофонные ситцы называли и по-другому — «заграничные», «агликские», «хранцузские», «дагские». Случайно ли это название, можно понять, разобравшись в истории этих тканей. Начало ее, как будет показано далее, находится далеко за пределами России. Тем более, что становление и развитие отечественного ситцепечатного дела проходило при непосредственном участии иностранных специалистов, в первую очередь выходцев из Эльзаса<sup>3</sup>.

В нашем исследовании, чтобы не усложнять терминологию, мы будем использовать название «адриано-польские ситцы» применительно к тканям и «турецкий красный» для описания технологического процесса, поскольку эти обозначения встречаются и в русской, и в западной литературе.

### Адрианопольские ситцы — историография вопроса

История появления и распространения адрианопольских ситцев в России практически не изучена и не проанализирована. Они упоминаются в общих трудах по истории русского текстиля<sup>4</sup>. В настоящее время опубликовано немало краеведческих<sup>5</sup> и любительских<sup>6</sup> публикаций, но серьезного исследования пока не существует. Авторы, как правило, приписывают купцам Барановым не только появление в России адрианопольских ситцев, но и «изобретение» самой технологии печати. Зачастую указывается, что многие рисунки были разработаны на их мануфактурах, а химические ингредиенты использовались только российского производства. Некоторые авторы указывают на то, что изначально рисунки адрианопольских ситцев, выпускавшихся на предприятиях

ших времен для так называемого пунцового (кумачового, турецкого красного) крашения до изобретения искусственного ализарина.

<sup>3</sup> Гордеева О.Г. Европейцы и ситценабивное производство в России // Антиквариат, предметы искусства и коллекционирования. ГИМ – 125. № 12 (63). Декабрь, 2008. С. 94–100.

<sup>4</sup> Арсеньева Е.В. Старинные узорные ткани в России XVI — начала XX века. Из фондов Государственного исторического музея. – М.: ГИМ, 1999. – 156 с.; Горожанина Ц.Б.; Жигулева В.М.; Зайцева Л.М. Русские ситцевые платки XIX–начала XX века в собрании СПГИХМЗ: Каталог. М.: б/и, 1994. 64 с.; Нагорских Т. Н. Симфония красного цвета // Русский мир. 01.2021. С. 60–68.

<sup>5</sup> Хмелевский П. От светелки к фабрике // Александровская слобода. Историко-литературное издание. – Александров. [б. и.], 1998. С. 114–128; Послыхалин А.Ю. Ткани из прошлого. Часть 5: альбом образцов тканей 1959 года // интернет-журнал «Подмосковный краевед». 2012. URL: <https://trojza.blogspot.com/2012/01/5-1959.html> (дата обращения: 5.11.2018).

<sup>6</sup> Барановские платки. Начало. Расцвет. Возрождение. 2019. URL: <https://selyanka1.livejournal.com/185718.html> (дата обращения: 15.10.2020); Пустовалова О. Из истории барановских ситцев. 2010. Официальный сайт мастеров лоскутного шитья России. URL: [http://www.quilters.ru/main/news\\_details.php?ID=4220](http://www.quilters.ru/main/news_details.php?ID=4220) (дата обращения: 10.11.2018).

Барановых были французские, но большого влияния они не имели, были впоследствии кардинально переработаны и заменены узорами, созданными русскими рисовальщиками. Е. В. Арсеньева [2] и В. Л. Соловьев [3] справедливо рассматривают изделия барановских фабрик в контексте изучения тканей иваново-шуйского региона. Ивановские фабрики в качестве производителей адрианопольских ситцев ими также упоминаются, но исследование ассортимента, в плане вычленения и анализа пунцовых ситцев, не проводится. При этом в отечественной литературе истоки технологии и орнаментики не рассматривались, а история адрианопольских ситцев в Европе вообще и во Франции в частности не привлекала внимания специалистов. Также не уделяется внимания изучению технологической стороны процесса ситцепечатания, что, как нам кажется, является большим упущением, поскольку от технологии крашения и набора красителей напрямую зависит колорит, а иногда и рисунок получаемых изделий.

Относительно технологии производства набивных тканей вообще немало сведений приводится в специальной технической литературе, посвященной химии красок, технологиям крашений и ситцепечатания. Еще в конце XVIII века начинается увлечение рецептами и появляются первые печатные издания справочников по крашению, белению и ситцепечатанию. Таких справочников к концу XIX века было издано большое количество<sup>7</sup>. Какие-то были подготовлены кустарями, какие-то профессиональными химиками. В этой справочной литературе, по понятным причинам, не указываются рисунки тканей. К тому же большая часть доступных источников относится ко второй половине XIX века, в них представлены сведения, относящиеся к уже развитому промышленному производству. По этому поводу известный промышленник Сергей Иванович Прохоров<sup>8</sup> еще в 1896 справедливо отмечал, что «опасность быть забытыми грозит и тем способам и приемам ситцепечатания и крашения, которые употреблялись до изобретения ализарина, анилиновых красок и разложенного масла» [4. С. 1]. Нас в рамках данного исследования интересуют источники, относящиеся к первой половине XIX века.

Поскольку один из процессов производства адрианопольских ситцев аналогичен технологии изготовления кумача, что породило одно из их названий в России, справедливым будет упомянуть интересный

<sup>7</sup> Хеерман П. Красильно-химические исследования: Руководство к исследованию, оценке и применению важнейших материалов, употребляемых в крашении, печатании, белении и аппретировании. М.: П.С. Балашев, 1900. 154 с.; Лидов А.П. Беление, крашение, ситцепечатание: Химическая технология волокнистых веществ // Библиотека промышленных знаний / ред. Д. И. Менделеев. Т. 19, Ч. 4. СПб.: «Издательское дело Брокгауз-Ефрон», 1900. 244 с.; Георгиевич Г., Гранмужен Е. Химия красок. М.: П. Шорыгин, 1903. 431 с. и др.

<sup>8</sup> С.И. Прохоров (1858—1899) — мануфактур-советник, потомственный почетный гражданин. Соруководитель Прохоровской Трехгорной мануфактуры в 1881—1899 годах.

документ, опубликованный упоминавшимся выше С. И. Прохоровым.

С. И. Прохоров в своем докладе «Обществу для содействия улучшению и развитию мануфактурной промышленности» приводит статью «саксонского уроженца» Иоганна Вутиха «Über die Fabrikation des Burlats bei den Bucharen & Persern», составленную в 1811 году [4. С. 2]. По словам Прохорова, Вутих работал при Казанском университете и изучал не только кумачовое производство, но и многие другие. Из этого документа мы можем почерпнуть ценные сведения не только об одном из самых древних способов крашения кумача, но и данные об истоках появления этой технологии в Европе и России.

Растение марена в качестве источника самого популярного красителя в середине XIX века очень сильно интересовала химиков, агротехников и красильщиков. О культивировании марены, изучении ее красильных свойств, а также о химическом заменителе — ализарине существует целый ряд разноплановых, очень информативных публикаций<sup>9</sup>.

В отличие от российской искусствоведческой литературы, в Западной Европе еще в XIX веке изучение технических процессов и особенностей орнаментики шли рука об руку. Если в отечественной литературе то или иное производство или тип изделий изучается или только с точки зрения его истории, или с технической стороны, или с художественной, то зарубежные коллеги стараются все это объединять, рассматривая одновременно, что, с нашей точки зрения, является наиболее верным методологическим путем исследования истории текстиля. Нас в контексте нашей темы интересует в первую очередь информация о мануфактурах Эльзаса и Швейцарии — флагманов европейского ситцепечатного дела вообще и производства адрианопольских ситцев в частности. Известно, что в XVII веке на стыке границ трех государств — Германии, Швейцарии и Франции — «был сформирован промышленный центр, основной точкой которого был Верхний Эльзас, а сердцем его был город Мюлуз» [5, S. 46].

Безусловно, в плане подробного описания технологии набивного производства на первом месте стоит фундаментальный четырехтомный трактат Ж. — Ф. Персо [6]. Этот труд был создан по заказу Общества поощрения национальной промышленности<sup>10</sup> (à la Société d'encouragement pour l'industrie

nationale) и опубликован в 1846 году. Персо, будучи известным химиком<sup>11</sup>, не только подробно описывает процессы печати, но и рассказывает, что очень ценно, о рисунках и дизайне тканей. Его труд был создан при участии известнейших владельцев ситценабивных фабрик Эльзаса, которые сами принимали непосредственное участие в разработке многих красителей и химических процессов [6. Р. III–IV]. Каждый из разделов книги снабжен большим количеством воспроизведенных образцов того или иного вида печати или типа рисунка. Все образцы были специально созданы для этой публикации на крупных эльзасских производствах по заказу Ж. — Ф. Персо.

При изучении истории набивных тканей с древнейших времен невозможно обойти вниманием монографии швейцарского историка искусств, коллекционера, директора страсбургского Муниципального музея археологии, редактора страсбургского журнала «Антиквариат» — Роберта Форрера [5]. Собранный им коллекция набивных тканей и опубликованные на ее основе труды, сопровождающиеся богато иллюстрированными альбомами, являются источником важнейших сведений о зарождении и развитии ситцепечатного дела в Европе и России [7]. В настоящее время часть коллекции Роберта Форрера находится в РГБ [8], и на ее основе можно провести сравнение ассортимента швейцарских фабрик второй половины XIX века и отечественных производителей [9].

Богатым источником материалов по истории промышленности Эльзаса является Бюллетень Исторического музея города Мюлуз (Bulletin du Musée historique de Mulhouse), который издавался с 1876 по 1980 годы. В выпуске за 1959 год была опубликована статья Андре Брандта, в которой на материалах архивных источников и эпистолярного наследия семей ситцепечатников рассказывается о работе уроженцев Мюлуза в России. В частности, подробно представлены сведения о семействе Кёхлин — одного из родоначальников производства адрианопольских ситцев в Европе [10]. На сегодняшний день публикаций, подобных статье Андре Брандта, не существует не только в западноевропейской литературе, но и в отечественной.

Безусловно, исчерпывающая информация об адрианопольских ситцах, об истории их производства в Европе представлена в богато иллюстрированном альбоме-каталоге выставки, проходившей в 1990-е годы в музее набивных тканей Мюлуза (Musée d'Impression Sur Éttoffe)<sup>12</sup>. Альбом «Andrinople le rouge magnifique»

<sup>9</sup> Андреев В. Марена в отношениях агрономическом, химическом, техническом и экономическом. СПб.: Тип. Деп. внеш. торг., 1859. 370 с.; Шторх П. А. Марена, в сельскохозяйственном, торговом и красильном отношениях: Руководство к разведению и изуч. сего растения. СПб: тип. Имп. Акад. наук, 1859. — VIII, 270 с.; Петров П. П. Марена и искусственный ализарин. М.: тип. и лит. С. П. Архипова и К°, 1879. 3 с. И др.

<sup>10</sup> Общество поощрения национальной промышленности Франции (сокращенно SEIN) было основано в 1801 году в Париже. Его первоначальная цель состояла в том, чтобы способствовать вовлечению Франции в промышленную революцию путем решения задач конкурентоспособности с британской продукцией, с тем чтобы способствовать лю-

бой форме творчества на службе национальных интересов. Эта компания по-прежнему работает в настоящее время и продолжает свою работу по поддержке французской промышленности и технологических инноваций. Штаб квартира располагается в Париже, в Hôtel de l'Industrie на площади Сен-Жермен-де-Пре.

<sup>11</sup> Жан-Франсуа Персо (1805–1868) французский химик, известен открытием фермента диастазы и углеводной целлюлозы. Был профессором химии в Страсбургском университете, с 1852 года заведовал кафедрой промышленной химии в Сорбонне.

<sup>12</sup> Andrinople le rouge magnifique. De la teinture à l'impression, une cotonnade a la conquete du monde /



**Ил. 2.** Образец набойки «Прованский мотив». 1825. Неизвестная фабрика. Мюлуз, Эльзас. Хлопок, ручная печать. Собрание Музея набивных тканей, Мюлуз. Фото: Музей набивных тканей, Мюлуз / RMN-Grand Palais / Дэвид Сойер

представляет собой сборник статей сотрудников различных научных учреждений Европы. В них рассказывается о роли Мюлуза в разработке процесса печати краснофонных тканей [11], о крупнейших фабриках Европы, специализацией которых были адрианонопольские ситцы [12], рассматривается технология производства вытравных ситцев [13].

Завершить краткий историографический обзор хотелось бы рассказом о публикациях современной швейцарской исследовательницы Антуанетты Раст-Эйхер. Объектом ее научных интересов стала ситценабивная промышленность кантона Гларус [14], в частности мануфактура Bartholome Jenny & Cie в Энненде [15], специализировавшаяся в том числе и на адрианонопольских ситцах. Рассказывая только об одном производстве, Раст-Эйхер приводит полную картину развития крапцового крашения и цветной вытравной печати в Швейцарии.

Перечисленные выше публикации зарубежных авторов хоть и дают полную картину зарождения и развития технологии изготовления адрианонопольских ситцев в Европе, но при этом практически не упоминают ни Барановых, ни другие российские производства, участвовавшие в этом процессе.

В данной статье впервые поднимаются вопросы об истоках технологии и дизайна российских адрианонопольских ситцев. Рассматривается появление аналогичных изделий на предприятиях Европы, развитие технологии крашения мареной и вытравной цветной печати. Описание процессов мы приводим очень кратко, не вдаваясь в подробное описание рецептуры, поскольку это не является основной нашей задачей. При этом в данной публикации впервые приводится сравнение композиционного строя и орнаментики изделий российских и европейских мануфактур. Стилистический анализ приемов художественного оформления ситцевых тканей и платков осуществлен на примере предметов из собраний ГРМ, ГИМ, СПИХМЗ, музея-заповедника Александровская слобода, Александров-

ского художественно-краеведческого музея, РГБ, Музея набивных тканей города Мюлуз, музея северных стран (Стокгольм).

#### **История технологии пунцового крашения в Европе и России**

Технология изготовления адрианонопольских ситцев в целом сложилась к 1840-м годам. Этому предшествовал длинный путь, на всем протяжении которого набойщики, химики, инженеры во всех европейских странах одновременно работали над разгадкой секрета идеального красного и получения четких чистых цветных отпечатков на нем. «Стимул... пришел извне, поскольку набивные ткани, импортированные из Индии и Персии, с их красками, бросающими вызов воде и свету, стимулировали исследования аналогичных красителей» [5. S. 77]. Таким образом, перед набивными производствами Европы XVIII — начала XIX вв. стояла задача добиться копирования на хлопке в технике набойки баснословно дорогих тканых шерстяных кашмирских шалей, а точнее их европейских повторений.

Сама рецептура была очень сложной и ревностно охраняемой. На разных фабриках были свои секреты и тайные приемы. На каждом этапе каждое производство использовало различные сложные наборы химических ингредиентов. Но в целом очередность действий, производимых над хлопчатобумажной тканью, была одинаковой: подготовка ткани к окраске, промасливание (нанесение жирной протравы), окрашивание в резервуаре с разведенным экстрактом краппа, вытравная или аппликационная печать цветных рисунков.

В основе технологии лежит окраска ткани в красный (пунцовый) цвет, называемый адрианонопольский или «турецкий» красный. В России гладкоокрашенные пунцовые ткани называли кумачом. Современники справедливо указывали, что «пунцовое (кумачовое) крашение, несомненно, верх искусства в красильном деле, так как ни одно крашение не требует столько точности. ... и ни одно крашение не запутанно, как это» [4. С. 3]. ... «старый турецкий красный» занимает от 7 до 8 недель (от 16 до 22 отдельных шагов в зависимо-

Mulhous. Musee d'Impression Sur Étoffe. Paris.: Éditions de la Martinière, 1995. 157 p.

сти от рецепта) и является чрезвычайно рискованным процессом» [15. S. 19–20].

Название «турецкий красный» получил от местности, где еще в средние века культивировали марену. Именно в Леванте, особенно в окрестностях Смирны, Адрианополя и на острове Кипр, ее возделывали с древнейших времен. В Европу марена была завезена в начале в Италию (Тоскану) под именем *lisari* или *alisari*. В XVI веке ее начали культивировать в Голландии. Позднее Карл V ввел ее культуру в Эльзасе, а Кольбер в Авиньоне. В период своего наивысшего значения марену возделывали преимущественно в Южной Франции, Эльзасе, Сицилии, Тоскане, Австро-Венгрии, Голландии, Шлезвиге, Баварии, на Кавказе, в Ост-Индии, Северной и Южной Америке, Алжире.

Сам метод пунцового окрашивания возник в Индии, где, по словам путешественников, на протяжении веков существовала практика для получения более стойких и ярких цветов предварительно пропитывать ткани, жидкостями, содержащими жир, такой как, например, буйволиное молоко [6. V. III. P. 173].

Итак, зародившись в Индии, технология пунцового крашения шла в Европу двумя путями [4. С. 2]:

– Через Персию и Турцию — этот путь более длинный и долгий, на протяжении которого многие знания терялись, а производство усложнялось. К тому же после того, как эта технология распространилась в Леванте, она претерпела серьезные изменения. В Европу секреты турецкого красного были завезены греками к середине XVI века, и многое из того, что составляло секреты технологии, европейским красильщикам пришлось изобретать заново.

– Второй путь в Европу шел через Бухару в восточную Россию. Причем по этому пути шли не только знания и рецепты: бухарцы сами перенесли свое производство на русскую землю. Это и стало причиной высокого качества российского кумача, а впоследствии и адрианополюских «барановских» ситцев.

В России кумачовые ткани пользовались огромной популярностью среди крестьянского населения, но транспортировка материй оказалась очень дорогой, поэтому в 1780-х годах выходцы из Персии и Бухары основывают фабрики по производству кумача в Астраханской, Вятской и Казанской губерниях [4. С. 2]. Ткани, производившиеся на этих производствах, по качеству намного превосходили подобные изделия Французских и Германских мануфактур, в первую очередь благодаря тому, что на российских производствах мастерами работали исключительно бухарцы. Даже для С. И. Прохорова в конце XIX века остается открытым вопрос о том, когда и какими путями кумачовое производство появилось в Московском и Ивановском регионах и в каких формах оно изначально практиковалось [4. С. 10] ...

Тем не менее благодаря данным, опубликованным С. И. Прохоровым, мы сегодня можем иметь представление о том, как получали пунцовый цвет при помощи «турецкого красного».

Вот как описывает процесс Иоганн Вутих, увиденный им на фабрике в Казани. В Германии, где

в 1811 году была напечатана его статья, она подверглась резкой критике, однако через несколько лет бухарский способ кумачового крашения, описанный Вутихом, был внедрен на нескольких европейских фабриках, что позволило удешевить и упростить процесс окраски [4. С. 9].

Итак, по словам Иоганна Вутиха, пунцовое окрашивание начинается с пропитывания ткани масляной жидкостью, которая приготавливается из рыбьего жира, свежего коровьего навоза, щелока, настоянного на шадрике<sup>13</sup>. Рабочий окунает кусок ткани в чан с масляной жидкостью, выжимает и скручивает. Затем опять опускает в чан, пока весь отрез равномерно не пропитается. Скрученные в жгуты, промасленные отрезки ткани складываются в «потелку» и оставляются дней на пять. Химические процессы, происходящие при этом, нагревают ткань. С. И. Прохоров отмечал, что современные пунцовщики «прижигают масляный товар», что нередко приводит к самовозгоранию. После первого промасливания следует второе. Только теперь уже ткани лежат всего несколько часов. Затем изделия обрабатывают шадрикам, промывают и сушат. Третье промасливание проводится в масляной смеси, но уже без коровьего навоза. После товар три раза обрабатывают щелоком, три раза сушат и три раза промывают для того, чтобы удалить с ткани все остатки жира, которые могут испортить конечный красный цвет.

В Европе рецептура немного отличалась: смесь прогорклого оливкового масла, карбоната калия и ферментированного коровьего навоза. В России навоз использовали исключительно свежий, оливковое масло было заменено на рыбий жир, привозимый из Астрахани. Эта процедура очень важна: считалось, что чем лучше пропитывается продукция в «ванне» с коровьим навозом и чем лучше очищается после нее, тем более насыщенными и блестящими становятся красный и коричневый цвета после окрашивания мареной [14. S. 39].

После промасливания шла обработка ткани квасцами и дубильными веществами и сушка без промывки. Затем наступала очередь крашения: толченый порошок марены (крапп) засыпают в медный котел, туда же льют бычью кровь и воду. В соотношении 24 ведра крови и 6 ушатов воды. Затем все это нагревают до кипения и помещают туда ткани. Постоянно перемешивая, процесс крашения ведут сутки. Бычья была необходима для закрепления цвета: белок крови — альбумин, сворачиваясь, закреплял частички красителя.

После окончания процесса крашения ткани получают темно-бурыми, поэтому применяют щелочную оживку. Просушенную после окраски ткань помещают в чугунный авиважный котел с не очень густым раствором шадрика и варят под крышкой еще сутки.

<sup>13</sup> Шадрик — Сырой поташ, или черный, грязный не переваренный поташ, который получали из золы дуба, вяза или березы. (Слово поташ (карбонат калия) по-видимому, произошло от немецких слов «Pott» — горшок и «Asch» — зола). Поташ использовали также на мыловаренных и кожевенных заводах.

Затем ткань промывают холодной водой, прессуют и отправляют на продажу.

Этот способ, описанный Вутихом, наиболее древний и приближенный к изначальным бухарским и персидским технологиям. В Европе, как уже говорилось выше, несмотря на то, что технология попала туда еще в XVI веке, многое приходилось изобретать заново [9].

#### Адрианопольские ситцы — технология и дизайн

Колористический строй и приемы художественного оформления адрианопольских ситцев и платков сложились еще в конце XVIII века. Адрианопольским вытравным ситцам предшествовали так называемые «ляписовые набойки». Так называли ткани, где фон получали с помощью индиго — очень дорогого и «капризного красителя» [6. V. IV. P. 344–413], а красный цвет многих элементов орнамента окрашивали с помощью марены. Ляписовые набойки произвели настоящий фурор своим плотным ярким, как тогда казалось, красным цветом. В этот период разрабатываются узоры и орнаменты, которые потом будут тиражироваться на фабриках по всему миру на протяжении почти двух сотен лет. Ляписовые набойки на первый взгляд похожи на адрианопольские ситцы, но по колориту и качеству печати отличаются от привычных нам тканей второй половины XIX века. Ляписовые ткани печатали вручную, их яркость и контраст гораздо хуже, цвета более прозрачные и грязные, в отличие от звонкого, четкого колорита более поздних изделий.

Суть технологии заключалась в нанесении резервов для формирования рисунка и поочередного окрашивания индиго и краппом, затем по необходимости нанесения аппликационных, расцветивающих отпечатков.

Эта технология появилась в Европе, но даже Ж. Персо в 1846 году не мог с точностью сказать, кому принадлежит честь открытия этой технологии. Он указывает, что «по крайней мере, мы должны записать здесь имя М. М. Хартманна, который представил эту технологию во Франции, и еще из двух господ, которые наиболее отличились в этом: Даниэль Кёхлин (Эльзас) и Скоусет Дж. Томпсон в Примроузе (Англия)» [6. V. IV. P. 345]. Имена двух последних очень важны для нашего исследования.

От этой технологии вскоре отказались из-за ее сложности и дороговизны. И далее техническая мысль двигалась в сторону вытравной печати по уже окрашенному полотну. Чистое индиго для этих целей не подходило, поскольку окрашенные в синий цвет отрезки тканей травить для получения белого рисунка нельзя.

Как известно, набойка подразумевает печать на ткани каждого цвета отдельным приспособлением — резной деревянной доской, цилиндрическим валом или медной пластиной с нанесенной на них гравировкой. При этом есть опасность того, что отдельные оттиски могут плохо совместиться, а краска, наложенная на уже окрашенный фон, получится «грязной». Поэтому еще в конце XVIII века печатники стали разрабатывать приемы вытравной печати, когда краска разрушала цвет фона и образовывала на этом месте другой цвет [16. С. 127]. Все внимание было обращено на адрианопольский красный фон.

Технология вытравной печати на полотне, окрашенном в «турецкий красный», также появилась не сразу. В конце XVIII века проводятся не всегда удачные опыты с вытравной печатью с помощью са-



**Ил. 3.** Женский головной убор — сорока. Изнанка. Первая половина XIX в. Олонецкая губ., Каргопольский уезд. Шелк, ляписовая набойка (неизвестное производство), галун. 30x30x7. Собрание ГРМ. Фото: Н. И. Ковалева.



**Ил. 4.** Страница книги образцов Мануфактур в Thierry-Mieg 1840. Собрание Музея набивных тканей, г. Мюлуз, Эльзас. Фото Andrinople le rouge magnifique. De la teinture à l'impression, une cotonnade à la conquete du monde / Mulhous. Musee d'Impression Sur Étoffe. Paris.: Editions de la Martinière, 1995. p. 96



**Ил. 5.** Образец ткани. 1825. Неизвестная фабрика. Мюлуз, Эльзас. 16х62 см. Собрание Музея набивных тканей, Мюлуз. Фото: Музей набивных тканей, Мюлуз / RMN-Grand Palais / Дэвид Сойер.

харной, лимонной и щавелевой кислот по окрашенному в красный цвет полотну. В это же время делаются первые попытки цветной вытравной печати. В 1775 году в Глазго появились первые фабрики по производству тканей, окрашенных в «турецкий красный». Руководил процессом некий «фабрикант из города Руан» [5. S. 78]. В 1799 году один из жителей Глазго изобрел метод нанесения узора с помощью удаления определенных участков цвета на заранее окрашенном полотне с помощью лимонной кислоты. При этом в зависимости от применения различных грунтов для травления и различных красок было получено большое разнообразие цветовых сочетаний. Это было началом так называемой «вытравной печати». При этом Роберт Форрер обращает внимание, что аугсбургский печатник Иеремия Нойхофер научился этой новой манере печати еще в 1690 году [5. S. 77].

Даниэль Кохлин (Эльзас) впервые успешно окрасил «турецким красным» хлопок в 1810 году, а в 1811 уже получил первые вытравные рисунки белым и синим на красном фоне. Так родился новый вид узора, с небольшим количеством цветов: белый, синий, желтый и черный, выделяющиеся на ярко-красном фоне. «Яркие цвета и напыщенные орнаменты, тяжелые цветочные пучки и ... мотивы восточного узора характеризуют эту новую эпоху» [5. S. 59]. Этот тип получил тогда название «Меринос» — имитация

кашмирских шалей путем набивки [5. S. 48]. 005 Кашемировые «модели» были самыми популярными и привлекательными для самых разных покупателей. Поэтому дизайнеров вдохновлял настоящий индийский кашемир. Благодаря своему таланту они смогли максимально точно имитировать его тканую структуру, его тщательно продуманные узоры, перенеся их на простые небольшие отрезки хлопчатобумажных тканей, получив прекрасные платки. Воображение дизайнеров кажется безграничным, если подумать о том, что они располагали скудной цветовой палитрой.

Сегодня ведутся споры, кто первый осуществил вытравную печать по окрашенному в красный цвет хлопку. Разные исследователи отдают пальму первенства кто-то Даниэлю Кехлину, кто-то англичанину Томсону. У Роберта Форрера на этот счет было свое мнение. Он указывает, что фабрика «Thomson Brothers and Sons» в Манчестере, построенная в конце XVIII века, считалась одним из самых известных английских производств [5. S. 82]. Она достигла больших успехов в крашении мареной с последующим травлением для получения второго цвета. В 1813 году они получили патент на печать ситцев турецкого красного цвета [5. S. 82]. Даниэль Кехлин не имел патента на свое изобретение, и некоторые французские исследователи сегодня считают, что его разработки похитил Томпсон и запатентовал как свои [11. P. 15].

Существовало несколько способов получить яркие цвета на красном фоне: вытравная цветная печать и прямая аппликационная печать на заранее вытравленный в белый цвет рисунок [13]. О вытравной печати очень подробно рассказывает Ж. Персо. Например, о получении синего цвета: «вытравление с синим цветом на турецком красном состоит из синего красителя, к которому добавляется определенное количество кислоты, необходимое для уничтожения красного, потому что в противном случае синий, будучи наложенным прямо на красный, дал бы черный цвет» [6. V. IV. P. 420]. Если вначале для окраски ткани использовали чистый крапп<sup>14</sup>, то с 1840-х годов красный фон получали с помощью гаранцина<sup>15</sup>, а потом, с 1870-х, окрашивали дегтярным красителем, искусственным «турецким красным», называемым химический ализарин.

Если в Россию технология окрашивания «турецким красным» — кумач — попало «из первых рук» и на протяжении почти столетия практиковалась и совершенствовалась, превосходя европейские аналоги, то идея краснофонных тканей была завезена из Европы.

Известно, что на производствах Ивановского региона работали иностранные специалисты. Это связано с первым промышленным кризисом, разразившимся в Европе в 1825 году. Выходцы из Франции, Германии и Англии переезжали в Россию и устраи-

<sup>14</sup> Крапп — высушенный определенным образом, а затем измельченный в порошок корень марены.

<sup>15</sup> Гаранцин — настой экстракта корня марены с серной кислотой. Дает более концентрированный цвет, чем у краппа.



**Илл. 6.** Платок «Индийский слон». Вторая половина XIX века. Неизвестная фабрика. Англия. Хлопок, механическая печать. 85x96. Собрание Луи Беккера. Фото: См. Andrinople le rouge magnifique... – P. 59.

вались на русские фабрики [17]. В первую очередь граверы — мастера, занимавшиеся нанесением рисунка на металлические валы, с которых происходила печать на ткани, и колористы — разработчики красителей. Среди прочих указываются: Пракс, Тиссо, Шмит, Гендер и др. [17]. В эти годы Журнал мануфактур и торговли советует отечественным фабрикантам, что «не худо было бы обратить внимание на Эльзас: из этой провинции Швейцарии можно преимущественно выписывать работников усердных и деятельных, умеренных в своих требованиях, хотя и очень смьшленных» [18. С. 6]. Безусловно, вклад иностранных специалистов в дело развития отечественной ситценабивной отрасли заслуживает отдельного исследования.

Уже во второй половине XVIII века первые эксперименты с ляписовой печатью и «турецким красным» происходят и в России. Первыми в этом преуспели печатники Москвы и Иванова. В собрании Ивановского музея ситца хранятся мерные ткани и платки, выполненные в технике ляписовой печати [2. Кат. 14, 55]. Это изделия конца XVIII — первой

половины XIX века фабрик Гарелиных, Коруновых, Грачовых.

Известно, что на фабрике ивановского печатника И. М. Гарелина с 1829 года начинается производство кумача, а в 1849 году он уже представляет на московской Выставке мануфактурных изделий пунцовые ситцы. Скорее всего, это были первые попытки аппликационной печати по травленому белому узору: вариант, когда на протравленный белый узор сверху печатали второй цвет [2. Кат. 41].

Купцы Барановы также начинали свою производственную деятельность с красного крашения. В 1834 году Федор Николаевич Баранов построил в городе Александрове фабрику для окрашивания бумажной пряжи в красный, так называемый адрианопольский цвет [19. С. 4]. Самое известное барановское предприятие — Троицко-Александровская мануфактура была выстроена и пущена в ход в 1846. Крашение кумачей, набивка платков и приготовление рубашечных ситцев, окрашенных в красный адрианопольский цвет, на этой фабрике были с самого начала настолько



**Илл. 7.** Образец ситцевой ткани. Принимал участие во Всемирной выставке в Чикаго 1893 года. Фабрика Антона Михайловича Гандурина с братьями. Хлопок, механическая печать. Собрание ГБУИО ИГИКМ им. Д.Г. Бурьлина. Фото: Официальный сайт ГБУИО ИГИКМ им. Д.Г. Бурьлина. Иваново. URL: <http://textilemuseum.ru/ru/> (дата обращения 07.02.2021)

удачны, что Иван Федорович Баранов уже в 1847 году за свои произведения, выставленные на петербургской выставке, получил право изображения государственного герба [19. С. 5–6]. Барановы подтверждали это право еще в 1870, 1882 и 1896 годах. К этому добавлялись награды на промышленных всероссийских и международных выставках<sup>16</sup>.

Ивановские промышленники с большим успехом выступили со своими адрианопольскими ситцами на Колумбийской выставке в Чикаго 1893 года. Изделия Иванова на ней были представлены в большом объеме: Приглашение на выставку получили все иваново-вознесенские фабриканты — члены местного Комитета торговли и мануфактуры. Девять промышленных фирм направили образцы своей продукции. Это предприятия Д. Бурьлина, Н. Зубкова, И. Гарелина, Н. Гарелина, Н. Дербенева, З. Кокушкина и К. Маракушева, А. Гандурина, братьев Ясунинских, Куваевская мануфактура [20]. Отмечены были именно адрианопольские ситцы: медаль особого достоинства была присуждена А. Гандурину с братьями «за набивную бумажную ткань яркой окраски, преимущественно для вывоза в Азию. Ситец хорошего качества, набивка чистая, краски вполне крепкие. Рисунки и узоры большей

частью персидские, специально приносившие для Дальнего Востока. Ситцы эти с успехом выдерживают сравнение с другими фабричными произведениями подобного же товара»<sup>17</sup>.

Итак, во второй половине XIX века, благодаря усилиям отечественных промышленников, «турецкие ситцы» захватили не только российские рынки, они экспортировались на Восток, успешно конкурировали с продукцией Эльзаса на европейских рынках [18. С. 6–8]. В Европе производство турецких красных по-степенно сворачивается. Еще в 1880 году в Рибовиле на Верхнем Рейне в этой технологии успешно работала мануфактура Чарльза Эмиля Штайнера [12. С. 36], но про ее хозяина говорили, что на данный момент он остается одним из последних специалистов жанра, который больше не в моде [12. С. 38]. Зато в России это был наивысший пик триумфального шествия «турецкого красного».

Таким образом, становится очевидным, что роль Барановых в «изобретении» процесса печати адрианопольских ситцев и их лидерства на мировом рынке сильно преувеличены в отечественной специальной и популярной литературе. Несомненно, продукция фабрик Барановых была наиболее массовой и в больших объемах ориентирована на отечественного покупателя. Однако было бы интересно сравнить изделия швейцарских и эльзасских фабрик с изделиями отечественных мануфактур, выяснить, есть ли отличия в орнаментике и качестве печати.

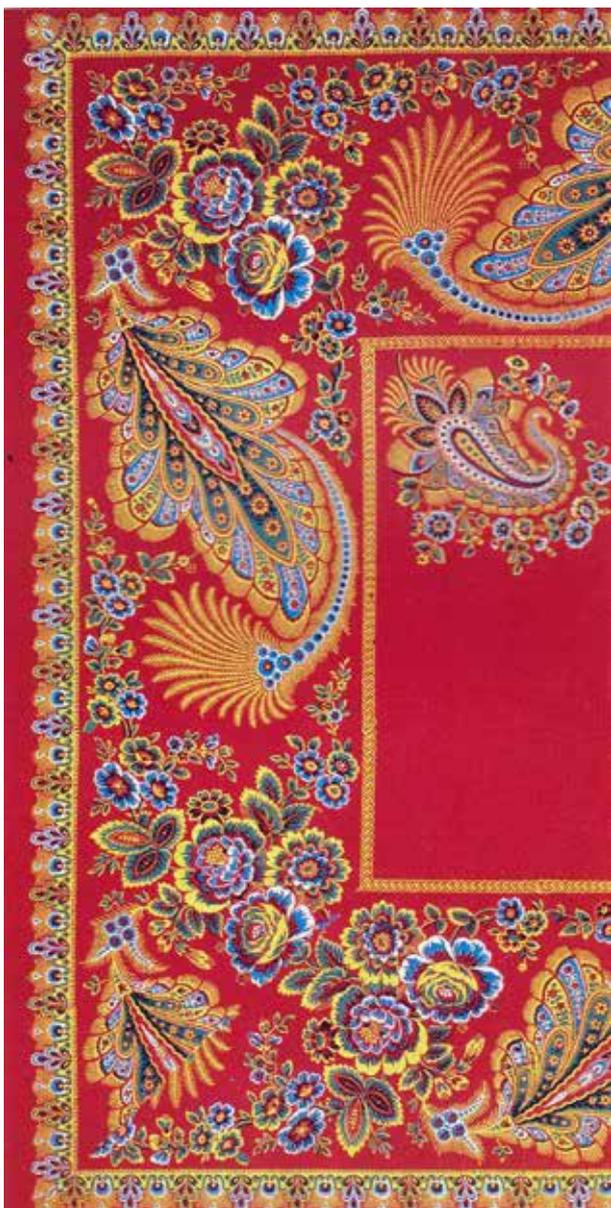
#### Композиция и рисунки адрианопольских ситцев

В различных публикациях неоднократно отмечалось, что по прочности, качеству цвета и точности печати русские краснофонные ситцы не только не уступали европейским образцам, но и превосходили их [2. С. 24]. Это подтверждает в первую очередь то, что отечественные производители не раз были отмечены высокими наградами за свою продукцию на Всемирных промышленных выставках [16. С. 127–128]. Что касается красителей, то, в частности на мануфактурах Барановых использовали не только отечественные ингредиенты: «из химических материалов, употребляемых при крашении и набивке часть идет русских, часть иностранных: русские — сода, едкий натрий, соляная кислота, серная кислота, аммиак, касторовое масло, глинозем, мел, хлорная известь, хромовые соли. Иностранные — ализарин, индиго и некоторые органические кислоты» [19. С. 23].

А как же обстоит дело с орнаментами? На этот вопрос можно ответить, обратившись к крокам — рисункам-эскизам тканей русской работы. Наибольшее собрание кроков Троицко-Александровской мануфактуры Барановых хранится в фондах Александровского

<sup>16</sup> 1883 — почетный диплом в Амстердаме, 1885 — почетный диплом в Антверпене, 1889 — Гран-при в Париже; Медали: 1862 — Лондон, 1865 — Москва, 1867 — Париж, 1873 — Вена, 1878 — Париж, 1886 — орден льва и солнца от персидского шаха. (См.: Троице-Александровская мануфактура Товарищества мануфактур Барановых: 1846–1896. М.: Тип-лит. Высоч. Утв. Т-ва И.Н. Кушнеров и Ко, 1896. С. 11–13)

<sup>17</sup> Краснова Р. Ю. Коллекция тканей мануфактуры А. М. Гандурина, экспонировавшихся на всемирной колумбовой выставке в Чикаго (1893) // Современная наука: актуальные проблемы теории и практики. Серия: познание. 2018, № 6 (81). С. 20–25



**Илл. 8.** Платок. Деталь. 1840. Мануфактура Jean Hofer & Cie. г. Мюлуз, Эльзас. Хлопок, ручная набойка. 105×113 см. Собрание Музея набивных тканей, г. Мюлуз. Фото Andrinople le rouge magnifique... p. 140.

художественно-краеведческого музея и музея-заповедника Александровская слобода.

Современные отечественные исследователи отмечают, что первоначально на производствах Барановых печатали по рисункам иностранных мастеров. Но постепенно на кроках появляются и русские имена — Андреев Илья, Андреев Алексей. Однако, если посмотреть на кроки русской работы и выполненные в то же время швейцарские ткани [Долгодрова, с. 56–57: кат. А61-А62; с. 60–61: кат. А57а, А63, А66; с. 64–65: кат. А67, А65, А68; с. 68–69: кат. А69, А70, А72, А72; с. 72–73: кат. А73, А75] или более ранние эльзасские образцы [11, Р. 15, 24, 27], то особого различия мы не заметим. Все то, что в огромных количествах печаталось на русских производствах, является вариацией на тему эльзасских и швейцарских узоров. Достаточно сравнить тонко про-



**Илл. 9.** Образец набойки. Конец XIX в. Россия, неизвестная фабрика. Хлопок, механическая печать. 25×32 см. Собрание ГРМ. Фото Н.И. Ковалевой.

работанный рисунок ситцевого сарафана из собрания ГРМ [21, С. 120–121, кат. 226] с фрагментами ткани из коллекции Роберта Форрера [8, кат. А 69] и кроками Троицко-Александровской мануфактуры [22]. На всех образцах мы видим сходным образом переданные цветы с синими лепестками в окружении извивающихся растительных побегов. Схожесть узоров происходит главным образом из-за технологии печати, и к чести рисовальщиков — русских и европейских — рисунки поражают вариативностью форм.

В качестве еще одного примера можно привести платки — самое массовое изделие любого ситцепечатного производства. Рассмотрим предметы из собрания ГРМ [1, С. 136–139] и изделия, бытовавшие в Швеции [23]. Надо сказать, что на территории Швеции в середине XIX века работало множество мануфактур, открытых выходцами из Эльзаса. Схожесть колорита и качества печати платков не вызывает сомнения. К тому же они имеют идентичную композицию и аналогичный набор орнаментальных элементов. Несмотря на небольшие отличия в характере рисунка, даже отдельные цветы или листья решены сходным образом.

Конечно, в ассортименте русских фабрик появляются ситцы, аналогов которым в Европе не было. В частности, ткани, набивной рисунок которых имитирует вышивку крестом, 009, но такие изделия немногочисленны.

Справедливым будет отметить, что ситцевые адрианопольские платки в массе своей выпускались на производствах Барановых, а ивановские промышленники специализировались на мерных тканях в пер-



**Ил. 10.** Платок. Конец XIX — начало XX в. Товарищество мануфактур Степана Посылина. Владимирская губ., г. Шуя. Хлопок, ручная набойка. 101×95,3 см. Собрание ГРМ. Фото: Е.Э. Елинер.

вую очередь для азиатских рынков Тем более, что на предметах, сшитых из ситцевых тканей, клейма, как правило, отсутствуют, тогда как на платках они встречаются довольно часто. Краснофонные платки выпускались и на мануфактуре Посылиных в Шуе [16. С. 126, кат. 105], но их качество очень сильно уступает барановским образцам, а количество в общем объеме выпускаемой на рубеже XIX–XX веков продукции незначительно.

#### **Адрианопольские ситцы в народном костюме России и Европы**

Адрианопольские ситцы уже в середине XIX века использовались для украшения и декорирования народного костюма. Достаточно вспомнить женские праздничные наряды Прованса<sup>18</sup> или Швеции<sup>19</sup>. В некоторых случаях отдельные предметы, изготовленные из адрианопольских ситцев, а также платки дожили до нашего времени<sup>20</sup>. Даже сегодня в Швеции на свадь-

бах, организованных в традиционном духе, можно видеть такие предметы<sup>21</sup>.

Однако только в России красные ткани стали частью национального достояния и во многом олицетворением русского. Достаточно вспомнить «русскую коллекцию» Кензо Такада 2009 года, в которой красные ткани занимают ведущее место.

Это сегодня, а во второй половине XIX века ситцы с европеизированными восточными узорами совершили переворот в русском народном костюме: исчезают домотканые рубахи и вышитые передники, сарафан заменяется парочкой и платьем, шитый золотом и жемчугом головной убор заменяется ситцевым платком, как правило, красным. Причем в России в плане народного вкуса существовали и региональные отличия в плане выбора композиции платка.

Например, в костюме воронежской губернии ситцевый платок затейливо украшался «махрами»: лентами, позументом и бахромой. [1, С. 136–138]. Фабричные басонные материалы пришивались рядами по одному краю платка на лицевой стороне, а по противоположному — на изнаночной так, что обе полосы украшений

<sup>18</sup> Andrinople le rouge magnifique. De la teinture à l'impression, une cotonnade a la conquete du monde / Mulhous. Musee d'Impression Sur Étoffe . Paris.: Éditions de la Martinière, 1995. P. 78

<sup>19</sup> Второй день невесты. Акварель П. Содермарка 1850 г. / Nordiska museet // DigitaltMuseum. Электронные каталоги музеев Европы. URL: <https://digitaltmuseum.se/021015988321/annandagsbrud-akvarell-av-p-sodermark-1850> (дата обращения: 07.02.2021).

<sup>20</sup> Хлопчатобумажный передник / Nordiska museet //

DigitaltMuseum. Электронные каталоги музеев Европы. URL: <https://digitaltmuseum.se/011023702378/forklade> (дата обращения: 07.02.2021).

<sup>21</sup> Хлопчатобумажный чепец / Nordiska museet // DigitaltMuseum. Электронные каталоги музеев Европы. URL: <https://digitaltmuseum.se/011023714893/mossa> (дата обращения: 07.02.2021).

совмещались на сложенном углом предмете. Нарядную композицию можно было увидеть только со спины. Однако встречаются случаи, когда отделка пришивалась по всему периметру платка или, напротив, мастера ограничивались только маленькими кисточками из гаруса на углах платка. Интересно, что подобные украшения встречаются на адрианопольских платках, бытовавших в Швеции в середине XIX века [23].

Барановские платки, столь любимые в русском женском наряде, были широко распространены и в Рязанской губернии [1. С. 139]. Однако здесь отдавали предпочтение определенному типу орнаментов. Все кумачовые ситцевые платки, привезенные из экспедиций ГРМ по районам Рязанской области, украшены аналогичной композицией: по краю изделия располагается четко очерченная кайма, заполненная детально проработанным растительным узором. Поле платка оставлено свободным, только в двух его углах размещены крупные растительные элементы, тогда как поле платков из воронежских комплектов сплошь покрыто мелкой сеткой цветочков, листиков и завитков. В отличие от «воронежских» платков, «рязанские» дополнительно отделялись редко, к тому же мастера ограничивались только небольшими гарусными кисточками.

Адрианопольские ситцы, появившись в России, изначально были довольно дороги, но деревенские модницы центральных и южнорусских губерний старались купить хотя бы узкую полоску яркой ткани, чтобы нашить ее среди вставок старинной вышивке на переднике [21. Кат. 271, 278] или головном уборе [21, Кат. 276, 278]. Постепенно из краснофонных тканей шьют уже целые предметы, входящие в комплект праздничного костюма: рубахи, передники, сарафаны [24. Кат. 72; 25, Кат. 102–103].

Таким образом, представить себе русский традиционный костюм без адрианопольских ситцев и платков невозможно, но если в литературе XIX века можно было прочитать *пунцовые, кумачовые и адрианопольские*, то в народе, наряду с «барановскими», остались названия *датские, храницуские, аглицкие*...

### Заключение

В заключение можно отметить, что, «пересаженные» на русскую «почву», краснофонные вытравные ситцы не приобрели значительных отличий от эльзасских «оригиналов», но при этом закономерно встали в ряд отечественных изделий. Пунцовые вытравные ситцы и ярко-красные платки стали олицетворением исконно русского, настоящие истоки орнаментов и колорита были уже не важны. В данном контексте вопрос о влияниях теряет остроту. Необходимо лишь констатировать, что русские и западноевропейские ситцепечатники двигались в едином русле эволюции художественных приемов оформления текстильных изделий. Дело не только в общеевропейской моде. Краснофонный ситец очень удачно вписался в народные представления о красоте, был воспринят как «свое» и «родное» благодаря народной любви к яркому узорочью и, конечно, к красному цвету. Ю. И. Смирнов указывал: «...заимствуется то,



**Ил.11.** Женский праздничный костюм. Начало XX века. Жиздринский уезд, Калужская губерния. Полный комплект костюма поступил в 1970 из экспедиции ГРМ в Калужскую область. Собрание ГРМ. Фото: В.А. Воронцов.

что соответствует либо — реже — старым, отмирающим, либо — чаще — новым, формирующимся, нормам заимствующей фольклорной традиции. Следовательно, констатируя заимствование, нужно всегда искать за ним или рядом с ним местное, собственно этническое, будь то лишь следы, осколки и фрагменты забытого»<sup>22</sup>. Это слова справедливы не только по отношению к устному фольклору, все это применимо и к народному костюму.

Купцы Барановы, бесспорно, внесли огромный вклад в развитие технологии пунцового крашения и вытравной печати, качество их продукции ничем не уступало заграничным образцам. Однако не стоит забывать, что честь открытия этой технологии и разработки орнаментального строя принадлежит про-

<sup>22</sup> Смирнов Ю.И. Направленность сравнительных исследований по фольклору // Славянский и балканский фольклор. Обряд. Текст. М.: Наука, 1981, С. 9-10.

мышленникам Европы. Притом, что на международных рынках русские адрианопольские ситцы появились тогда, когда мода на них уже проходила... [12. С. 38].

«Барановские» ситцы и платки — пожалуй, самое яркое во всех смыслах явление в истории отечественного ситценабивного производства. Но, помимо них, существовало немало видов набоек, объединенных общностью текстильного рисунка, узоры которых пришли к нам вместе с европейской модой и традицией. Это набивные ткани и платки «глинистые» «кубовые», «белоземельные». Они изучены намного слабее, даже в западноевропейском сегменте искусствознания. В России же их исследование еще впереди.

#### Список сокращений:

ГИМ — Государственный исторический музей

ГРМ — Государственный Русский музей

РГБ — Российская государственная библиотека им. Ленина

СПГИХМЗ — Сергиево-Посадский государственный историко-художественный музей-заповедник.

#### Список литературы

1. Ковалева Н. И., Сорокина М. А. Платки и шали в России XVIII — XXI веков из собрания Русского музея. СПб.: Palace Editions, 2019. 295 с.
2. Арсеньева Е. В. Ивановские ситцы. Л.: Художник РСФСР, 1983. 216 с.
3. Соловьев В. Л. Ивановские ситцы: Автореферат дис. канд. искусств. — М., 1990. — 20 с.
4. Прохоров С. И. Материалы к истории кумачового производства. Доклад обществу для содействия улучшения и развитию мануфактурной промышленности в заседании 14 февраля 1892 года // Известия Общества для содействия улучшению и развитию мануфактурной промышленности. 1892. Вып. 1. Статья. 9. С. 1–10.
5. Forrer R. Die Kunst des Zeugdrucks vom Mittelalter bis zur Empirezeit. Nach Urkunden und Originaldrucken bearbeitet von Dr. R. Forrer. Strassburg.: Verlag von Schlesien und Schweikhardt. Aktiengesellschaft Konkordia in Bühl (Baden), 1898. 274 p.
6. Persoz J.-F. Traité théorique et pratique de l'impression des tissus. Paris.: Victor Masson, 1846. V. 1–5
7. Ковалева Н. И. Роберт Форрер и значение его наследия для изучения истории российского набивного производства. // «Обсерватория культуры». 2020. Т. 17, № 4. С. 380–393.
8. Каталог набивных тканей XIII — XIX веков собрания Роберта Форрера. / РГБ Отдел редких книг (Музей книги). / Сост. и авт. вступ. ст., примеч. и коммент. Т. А. Долгодрова. М.: Пашков дом, 2010. 248 с.
9. Ковалева Н. И. О трудах Роберта Форрера в контексте изучения истории набивных тканей: тезисы докладов IX Международной конференции Актуальные проблемы теории и истории искусства — 2020. Санкт-Петербург, 26–31 октября 2020 г. / под ред. С. В. Мальцевой, Е. Ю. Станюкович-Денисовой, А. В. Захаровой. СПб., 2020. URL: <https://actual-art.spbu.ru/publikatsii/theses/theses-2020/335-2020-applied-art/2295-kovaleva-n-i-o-trudakh-roberta-forrera.html> (дата обращения: 07.02.2021)
10. Brandt A. Essai sur les mulhousiens en Russie au XIX siècle // Bulletin du Musée historique de Mulhouse. 1959. p. 76–98
11. Jacque J. Le rôle déterminant de Mulhouse au XIX siècle dans l'histoire du rouge turc // Andrinople le rouge magnifique. De la teinture à l'impression, une cotonnade à la conquête du monde / Mulhouse. Musée d'Impression Sur Étoffe. Paris.: Éditions de la Martinière, 1995. pp. 14–34.
12. Keller J.-F. La manufacture Steiner ou le rouge universel Andrinople // Andrinople le rouge magnifique. De la teinture à l'impression, une cotonnade à la conquête du monde / Mulhouse. Musée d'Impression Sur Étoffe. Paris.: Éditions de la Martinière, 1995. pp. 34–52.
13. Zundel J.-J. Impression par enlèvement sur fonds teints en rouge turc, Jean-Jacques // Andrinople le rouge magnifique. De la teinture à l'impression, une cotonnade à la conquête du monde / Mulhouse. Musée d'Impression Sur Étoffe. Paris.: Éditions de la Martinière, 1995. pp. 108–118.
14. Rast-Eicher A. Zeugdruck im Kanton Glarus // Maltechnik & Farbmittel der Semperszeit. — München.: Institut für Denkmalpflege und Bauforschung ETH Zürich, 2014. S. 170–185.
15. Rast-Eicher A. Bartholome Jenny & Cie in Ennenda. Ennenda.: Fridolin Druck und Medien, Schwanden GL, 2009. 96 p.
16. Ковалева Н. И. Набивные платки и шали в собрании Русского музея // Платки и шали в России XVIII-начала XXI века в собрании Русского музея: материалы и исследования. СПб.: Русский музей, 2018. С. 115–140.
17. Очерк истории промышленности в бывшем селе Иваново. М.: тип. Совр. изв., 1881. 20 с.
18. О торговле России с Персией, через Требизонд Константинополь // Журнал мануфактур и торговли. СПб., 1835. № 4 Отд. III. С. 6–8.
19. Троице-Александровская мануфактура Товарищества мануфактур Барановых: 1846–1896. М.: Тип-лит. Высоч. Утв. Т-ва И. Н. Кушнеров и Ко, 1896. 41 с.
20. Всемирная Колумбова выставка. Русский отдел (1893; Чикаго). Указатель Русского отдела. СПб.: Комис. по участию России во всемирной выст. 1893 года в Чикаго, 1893. 578 с.
21. Ковалева Н. И., Сорокина М. А., Крестовская Н. О. Во всех ты, душенька, нарядах хороша. Традиционный праздничный костюм XVIII–XX веков. Русский музей: альбом-каталог. СПб.: Palace Editions, 2015. 216 с.
22. Собрание кроков. / МБУК «АХКМ» «Александровский художественно-краеведческий музей» // Государственный каталог музейного фонда РФ. URL: <https://goskatalog.ru/portal/#/collections?q=крок&museumIds=1686&imageExists=null> (дата обращения: 07.02.2021)
23. Коллекция платков. / Nordiska museet // DigitaltMuseum. Электронные каталоги музеев Европы. URL: <https://digitaltmuseum.se/search/?aq=topic%3A%22Dräkt%20%3A%20Halskläden%22&o=0&n=416> (дата обращения: 07.02.2021)
24. Русский народный костюм: Альбом / Государственный Исторический музей / Авт.-сост. Л. В. Ефимова. М.: Советская Россия, 1989. 309 с.
25. Ефимова Л. В., Алешина Т. С., Самонин С. Ю. Костюм в России, XV — начало XX века: из собрания Государственного Исторического музея: альбом. М.: Арт-Родник, 2000. 231 с.

## N. I. Kovaleva

State Russian Museum  
191186 Russia, St. Petersburg, Inzhenernaja str., 4

### “BARANOVSKIE” CALICO: ON THE QUESTION OF THE ORIGINS OF PRODUCTION TECHNOLOGY AND ARTISTIC TRADITION

The paper continues the author’s series of publications devoted to the history of the Russian printed production. This publication for the first time raises questions about the origins of the technology and decoration of “Baranovsky” calicoes — the most famous second domestic textile brand of the half of the 19th — early 20th centuries. The appearance of similar products at European enterprises, the development of technologies for dyeing madder and etched color printing is considered.

**Keywords:** history of textiles, chintz, Baranovs, Turkish red, printing on cotton, textile ornament, traditional costume, Alsace, Daniel Koechlin, Adrianople calico, Turkish red.

### References

- Kovaleva N. I., Sorokina M. A. Scarves and shawls in Russia in the 18th — 21st centuries from the collection of the Russian Museum. Saint Petersburg: Palace Editions, 2019. 295 p. (in Rus.).
- Arsenyeva E. V. Ivanovo calico. L.: Artist of the RFSR, 1983. 216 p. (in Rus.).
- Soloviev V. L. Ivanovskie calico: Abstract dis. Cand.arts. — M., 1990. — 20 p. (in Rus.).
- Prokhorov S. I. Materials for the history of kumach production. Report to the Society for the Promotion and Development of the Manufacturing Industry, at the meeting on February 14, 1892 // News of the Society for the Promotion and Development of the Manufacturing Industry. 1892.no. 1. Article. 9.pp. 1–10 (in Rus.).
- Forrer R. Die Kunst des Zeugdrucks vom Mittelalter bis zur Empirezeit. Nach Urkunden und Originaldrucken bearbeitet von Dr. R. Forrer. Strassburg.: Verlag von Schlesien und Schweikhardt. Aktiengesellschaft Konkordia in Bühl (Baden), 1898. 274 p.
- Persoz J.-F. Traité théorique et pratique de l’impression des tissus. Paris: Victor Masson, 1846. V. 1–5
- Kovaleva N. I. Robert Forrer and the Significance of His Legacy for Studying the History of Russian Printing Industry. // “Observatory of Culture”. 2020. Vol. 17, No. 4.pp. 380–393 (in Rus.).
- Catalog of printed fabrics of the 13th-19th centuries from the collection of Robert Forrer. / RSL Rare Books Department (Book Museum). /comp.and ed.entry Art., note.and comments. T. A. Dolgodrova]. M.: Pashkov house, 2010.248 p. (in Rus.).
- Kovaleva N. I. On the works of Robert Forrer in the context of studying the history of printed fabrics: abstracts of the IX International conference Actual problems of theory and history of art — 2020. St. Petersburg, October 26–31, 2020. / ed. S. V. Maltseva, E. Yu. Stanyukovich-Denisova, A. V. Zakharova. SPb., 2020. URL: <https://actual-art.spbu.ru/publikatsii/theses/theses-2020/335–2020-applied-art/2295-kovaleva-nio-trudakh-roberta-forrera.html> (accessed:07.02.2021) (in Rus.).
- Brandt A. Essai sur les mulhousiens en Russie au XIX siècle // Bulletin du Musée historique de Mulhouse. 1959.pp. 76–98
- Jacque J. Le rôle déterminant de Mulhouse au XIX e siècle dans l’histoire du rouge turc // Andrinople le rouge magnifique. De la teinture à l’impression, une cotonnade a la conquete du monde / Mulhous. Musée d’Impression Sur Étoffe. Paris: Éditions de la Martinière, 1995.pp. 14–34.
- Keller J-F. La manufacture Steiner ou le rouge universel Andrinople // Andrinople le rouge magnifique. De la teinture à l’impression, une cotonnade a la conquete du monde / Mulhous. Musée d’Impression Sur Étoffe. Paris: Éditions de la Martinière, 1995.pp. 34–52.
- Zundel J.-J. Impression par enlevage sur fonds teints en rouge turc, Jean-Jacques // Andrinople le rouge magnifique. De la teinture à l’impression, une cotonnade a la conquete du monde. / Mulhous. Musée d’Impression Sur Étoffe — Paris.: Éditions de la Martinière, 1995.pp. 108–118.
- Rast-Eicher A. Zeugdruck im Kanton Glarus // Maltechnik & Farbmittel der Semperzeit. — München.: Institut für Denkmalpflege und Bauforschung ETH Zürich, 2014.pp. 170–185.
- Rast-Eicher A. Bartholome Jenny & Cie in Ennenda. Ennenda.: Fridolin Druck und Medien, Schwanden GL, 2009.96 p.
- Kovaleva N. I. Printed scarves and shawls in the collection of the Russian Museum // Scarves and shawls in Russia in the 18th and early 21st centuries in the collection of the Russian Museum: materials and research. Saint Petersburg: Russian Museum, 2018.pp. 115–140 (in Rus.).
- Essay on the history of industry in the former village of Ivanovo. M.: Type. Modern Izv., 1881. 20 p. (in Rus.).
- About the trade of Russia with Persia, through Trebizond Constantinople // Journal of Manufactures and Trade. SPb., 1835. No. 4 Dept. III.pp. 6–8 (in Rus.).
- Trinity-Aleksandrovskaya Manufactory of the Baranovs’ Partnership of Manufactories: 1846–1896. M.: Type-lit. Vysoch. Approved. T-va I. N. Kushnerov and Co., 1896. 41 p. (in Rus.).
- Columbus World Exhibition. Russian department (1893; Chicago). Index of the Russian Department. SPb.: Comis. on Russia’s participation in the world exhibition. 1893 in Chicago, 1893. 578 p.
- Kovaleva N. I., Sorokina M. A., Krestovskaya N. O. In all you, darling, outfits are good. Traditional festive costume of the 18th-20th centuries. Russian Museum: album-catalog. Saint Petersburg: Palace Editions, 2015. 216 p. (in Rus.).
- Collection of crocs. / MBUK “AHKM” “Alexandrovsky Museum of Art and Local Lore.” // State catalog of the museum fund of the Russian Federation. URL: <https://goskatalog.ru/portal/#/collections?q=krok&museumIds=1686&imageExists=null> (accessed: 07.02.2021) (in Rus.).
- Collection of scarves. / Nordiska museet // DigitaltMuseum. Electronic catalogs of museums in Europe. URL: <https://digitaltmuseum.se/search/?aq=topic%3A%22Dräkt%20%3A%20Halskläden%22&o=0&n=416> (accessed: 07.02.2021)
- Russian folk costume: Album / State Historical Museum / Auth.-comp. L. V. Efimova. M.: Soviet Russia, 1989. 309 p. (in Rus.).
- Efimova L. V., Aleshina T. S., Samonin S. Yu. Costume in Russia, 15th — early 20th century: from the collection of the State Historical Museum: album. M.: Art-Rodnik, 2000. 231 p. (in Rus.).

**Т. В. Ковалева**Санкт-Петербургская государственная художественно-промышленная академия имени А. Л. Штиглица  
191187, РФ, Санкт-Петербург, Соляной пер., 13**ИСТОРИЯ ИНТЕРЬЕРА В РИСУНКАХ МАРИЭТТЫ ЭРНЕСТОВНЫ ГИЗЕ**

© Т. В. Ковалева, 2021

В статье рассматривается серия рисунков Мариэтты Эрнестовны Гизе — доктора искусствоведения, художника-архитектора и преподавателя Санкт-Петербургской государственной художественно-промышленной академии имени А. Л. Штиглица — в качестве ценного иллюстративного методического материала по истории интерьера; выявляются источники визуальной информации для подготовки наглядного пособия по курсу, а также специфика авторского метода исследования истории интерьера через графический анализ художественного наследия, где главной темой изображения выступает интерьер различных исторических эпох и художественных стилей.

**Ключевые слова:** история интерьера, архитектурная графика, Мариэтта Эрнестовна Гизе.

Архитектор-художник, доктор искусствоведения, профессор ЛВХПУ им. В. И. Мухиной — СПГХПА им. А. Л. Штиглица Мариэтта Эрнестовна Гизе (1914–2011) известна как исследователь истории художественного конструирования в России. Высокую оценку ее научным трудам дал знаменитый исследователь дизайна В. Р. Аронов, доктор искусствоведения, лауреат Государственной премии Российской Федерации в области литературы и искусства, заведующий отделом дизайна НИИ теории и истории изобразительных искусств Российской академии художеств. Во вступительной статье к сборнику трудов М. Э. Гизе «Очерки истории художественного конструирования в России XVIII — начала XX века» (2008) В. Р. Аронов так выразил свое мнение: «Написанные в 1960–1980-е гг., эти очерки были новаторскими по подходу к изучаемому материалу. Кроме практического соотношения функции, конструкции и формы в различных технических изделиях, Гизе обратила внимание на их художественную самоценность в предметном окружении людей <...>. Она открыла для изучения целый творческий пласт в российской художественной культуре, который издавна существовал и развивался наряду с архитектурой, декоративно-прикладным искусством и традиционными видами народного творчества» [1, с. 7].

О художественном наследии М. Э. Гизе известно немного, между тем оно заслуживает отдельного внимания. Многочисленные графические работы посвящены предметной среде различных исторических эпох: орудия крестьянского труда и станки; бытовая утварь и самовары; одежда и головные уборы... Эти рисунки сопровождали процесс разработки научной темы, были необходимы для подготовки научных статей и исторических очерков, но также могли выступать в качестве наглядных материалов для авторских курсов М. Э. Гизе «Протодизайн в России. Выдающиеся мастера и мастерские XVIII — начала XX века» и «История дизайна, науки и техники». Путевые зарисовки, архитектурные пейзажи, выполненные архитектором-художником М. Э. Гизе, — дополнением

иллюстративных подборок для визуализации ее курсов лекций по истории архитектуры, орнамента. Среди прочих зарисовок выделяются рисунки с изображением интерьеров разных исторических периодов.

Цель статьи — рассмотреть серию рисунков Мариэтты Эрнестовны Гизе в качестве наглядного материала для курса лекций по истории интерьера, выявить источниковую базу визуальной информации, раскрыть основу специфики авторского исследовательского метода, примененного для формирования оригинального пособия.

Изучение литературных источников и архивных дел, хранящихся в СПГХПА им. А. Л. Штиглица, позволяет отметить основные вехи в биографии Мариэтты Эрнестовны Гизе, связанные с периодом ее работы в академии. В автобиографии указано, что выпускница архитектурного факультета Института живописи, скульптуры и архитектуры Всероссийской Академии художеств 1938 года после защиты дипломного проекта на тему: «Физкультурный парк в Ленинграде» получила диплом по специальности «Архитектура» с присвоением квалификации «архитектор-художник». Последующие десять лет, включая первую блокадную зиму, Гизе работала в Всероссийской академии художеств, в Государственном ордена В. И. Ленина Оптическом институте, в мастерской № 13 «Ленпроекта» под руководством действительного члена Академии Архитектуры СССР академика А. С. Никольского, а в 1948 году пришла преподавать в восстановленное Ленинградское высшее художественно-промышленное училище [2, л. 5]. Характеристика, данная архитектору М. Э. Гизе за подписью управляющего трестом «Ленпроект» Морозова М. В., свидетельствует, что «за время своей творческой работы в мастерской М. Э. Гизе принимала участие, как автор, в проектировании таких объектов, <...> как Приморский парк Победы, ЦКПО им. С. М. Кирова, Ленинградский Яхтклуб, стадион Кировского завода, ряд других скверов и участков Каменного острова. <...> Советское паркостроение имеет в лице архитектора Гизе ценного молодого

специалиста, <...> обладающего большими данными для дальнейшего творческого роста» [2, л. 16]. В рекомендации заместителя директора Института живописи скульптуры и архитектуры Академии художеств СССР М. Э. Гизе представлена не только как способный творческий работник, но и как хороший график [2, л. 21].

На кафедре графических дисциплин архитектурно-художник составила программу курса «Архитектурная графика» на 1949/1950 учебный год [2, л. 22], а на кафедре истории искусств — «Графическое изучение памятников прикладного искусства». В 1951 году М. Э. Гизе защитила диссертацию на соискание ученой степени кандидата архитектуры на тему «Архитектурные принципы искусственного освещения города». Приложением к исследовательскому тексту стал графический проект точечного освещения Невского проспекта, выполненный автором. После защиты диссертации с 1952 по 1958 гг. — читала самостоятельно подготовленные курсы по всеобщей истории искусств, истории русской и советской декоративно-монументальной живописи, введение в изучение советской архитектуры, истории архитектуры (разделы Древнего Востока и Античности), истории орнамента [2, л. 32].

В 1997 году М. Э. Гизе защитила диссертацию на соискание ученой степени доктора искусствоведения на тему «Зарождение и развитие художественного конструирования России XVIII — начала XX века» [2, л. 64], а с 1998 г. доктор искусствоведения профессор М. Э. Гизе на кафедре теории и истории архитектуры и искусств по авторским программам читала дисциплины «Основы архитектуры» и «Искусство протодизайна». В 2001 году Указом Президиума Совета Союза Дизайнеров России № 1 М. Э. Гизе была удостоена звания Кавалера Почетного знака «За заслуги в развитии дизайна» (Сертификат № 6) [2, л. 71].

В 2014 году к 100-летию М. Э. Гизе в СПГХПА им. А. Л. Штиглица была проведена персональная выставка, подготовленная ее сыном — известным ленинградским-петербургским дизайнером Сергеем Николаевичем Косниковским. Содержательную основу юбилейной выставки составили рисунки Мариэтты Эрнестовны, которые она выполняла всю свою жизнь, как будто вела своеобразный художественный дневник. Самостоятельными тематическими сериями были представлены архитектурные зарисовки и пейзажи, изображения форм предметов декоративно-прикладного искусства, костюма, орнамента. Самая многочисленная серия графических материалов была посвящена истории отечественного протодизайна (по определению Гизе) и представляла собой зарисовки предметов из разных музейных собраний и архивов городов России. В изображениях исследуемых объектов ремесленного или промышленного производства заметна установка на существенность, забота о передаче особенностей функционирования этих предметов и связи их функции с формой.

На этой экспозиции не только студенты, но все посетители выставки смогли ознакомиться с ее прикладной графикой. Выяснилось, что всю свою долгую жизнь в творчестве, науке и образовательной деятель-

ности Гизе не расставалась с графикой. Профессиональные навыки архитектора-художника весьма способствовали этому. А когда появилась необходимость разработки курса по истории интерьера и формирования иллюстрирующей лекции наглядного материала, она взялась за перо, тушь, цветные карандаши, кисти...

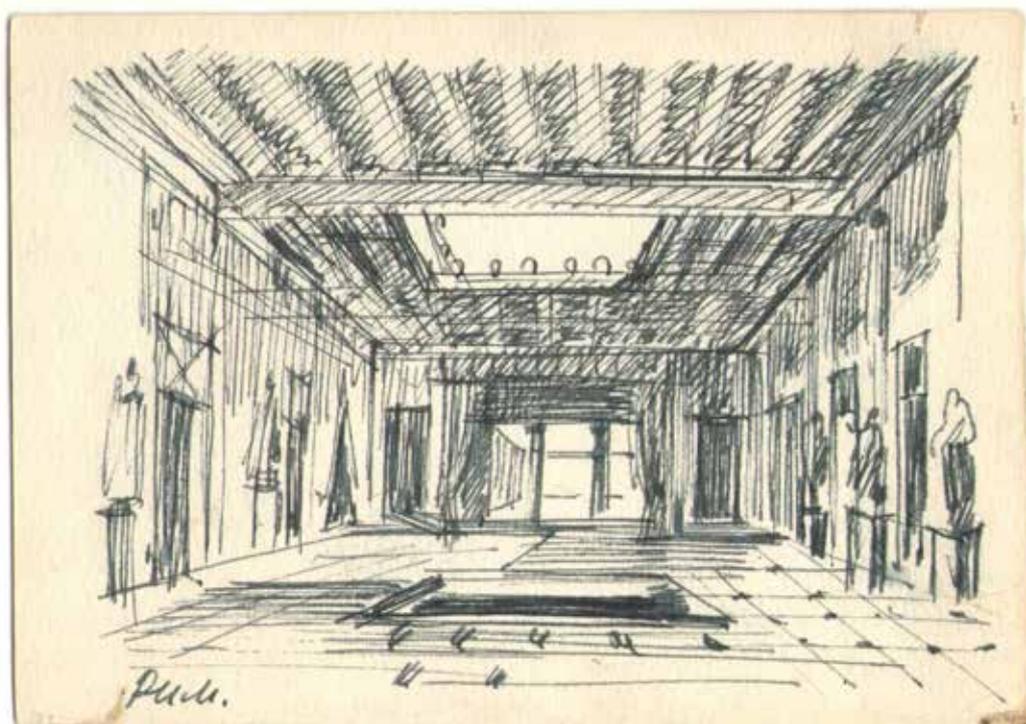
Графические материалы с изображением исторических интерьеров, которые выборочно экспонировались на упомянутой выставке, были собраны автором в отдельный альбом под названием «Авторские рисунки по истории интерьера (жилого)». Семейный архив многие годы бережно хранила дочь М. Э. Гизе — Наталья Вольфовна Иванова. В этом альбоме в хронологической последовательности представлены изображения интерьеров, а также предметов мебели и оборудования, печей и каминов, зеркал и зеркальных рам, осветительных приборов и элементов убранства, а также многого другого, что составляет ансамбль интерьера.

Никаких аналогов формирования подобных курсов лекций и исследований, в которых бы рассматривался интерьер как «сложный комплексный жанр» в исторической ретроспективе, ни в отечественной, ни в мировой практике не было, как не было до второй половины XX века и отдельной профессии художника или дизайнера по проектированию интерьера, таких специалистов не готовили нигде в мире. «Архитектор <...> был всегда занят оформлением интерьеров, — пишет В. Л. Глазычев, — практика этого рода столь естественна, пока архитектор работает на индивидуального заказчика, что до самой середины прошлого (XIX) столетия ее никому не приходит в голову обсуждать» [3, с. 4]. Множественность компонентов интерьера долгое время не позволяла говорить о нем как о «самостоятельном жанре» искусства: «Представление об искусстве убранства интерьера как об отдельной ветви комплекса изобразительных искусств возникло лишь в XX веке» [4, с. 7], — утверждает Ч. Мак-Коркодейл.

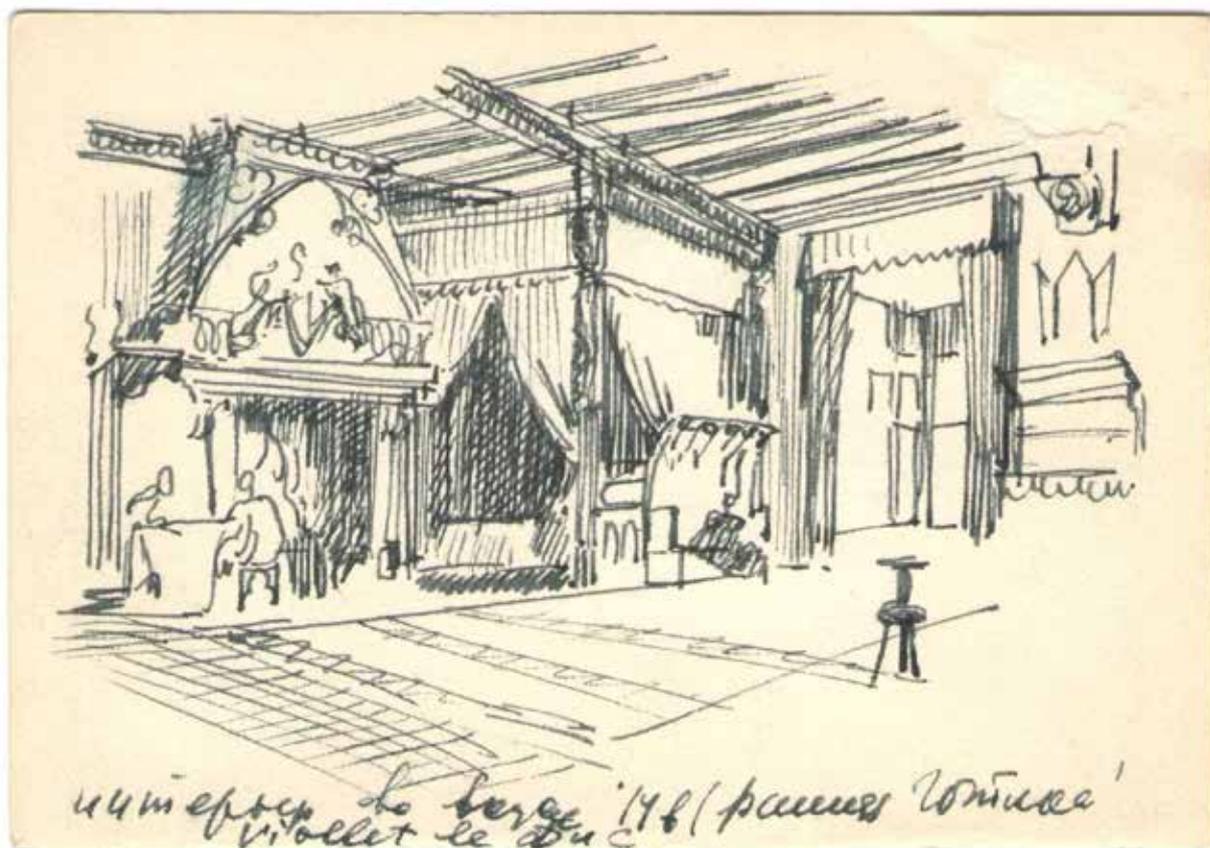
Востребованность специалистов в области проектирования интерьера в послевоенное время способствовала открытию в ЛВХПУ им. В. И. Мухиной в 1956 году кафедры «Архитектурное проектирование» для подготовки выпускников по специальности «Внутренняя отделка и оборудование зданий» с присвоением квалификации «художник декоративно-прикладного искусства». (Через несколько лет наименование специальности и квалификации заменили на следующие: «Интерьер и оборудование» и «Художник по проектированию интерьера» соответственно.) Новую кафедру возглавил инициатор ее создания директор училища архитектор Я. Н. Лукин (1909–1995). Можно предположить, что с необходимостью подготовки высококвалифицированных специалистов в области проектирования интерьера и потребовалось разработать специальный курс лекций по истории интерьера для будущих проектировщиков и дизайнеров. Так М. Э. Гизе стала одним из первых специалистов в нашей стране, кто начал профессионально заниматься историей западноевропейского и русского интерьера, хотя эта тема и не была основной в сфере ее научных интересов.



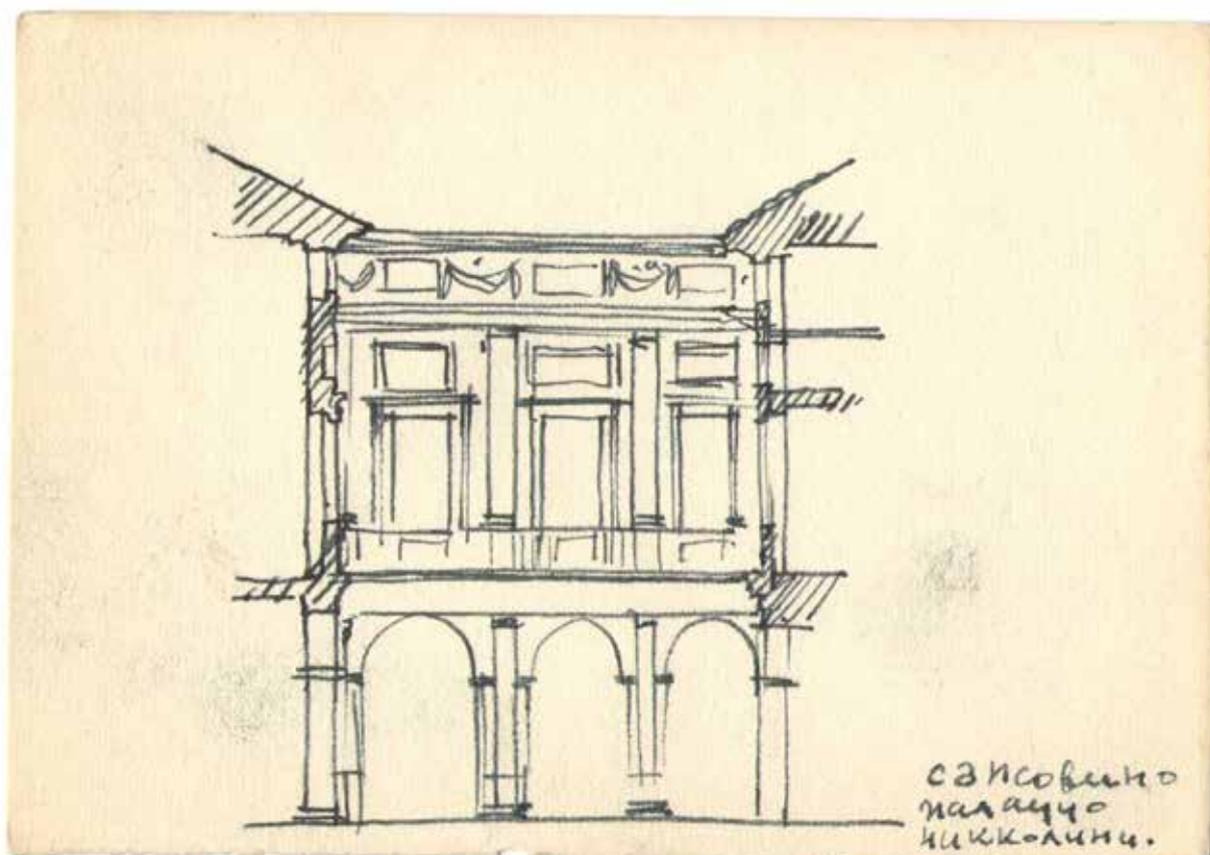
**Ил. 1.** М. Э. Гизе. Мебель в древнеегипетском интерьере. *Stühle des TutanchAmun aus seinem grabe bei Theben* (Стул Тутанхамона из гробницы в Фивах). XVIII династия. 1350 г. до н. э. R. Hamann. *Geschichte der Kunst*, 1955



**Ил. 2.** М. Э. Гизе. Интерьер Древнего Рима. Атриум. *Rom. R. Rotner. Das deutsche Zimmer*, 1885



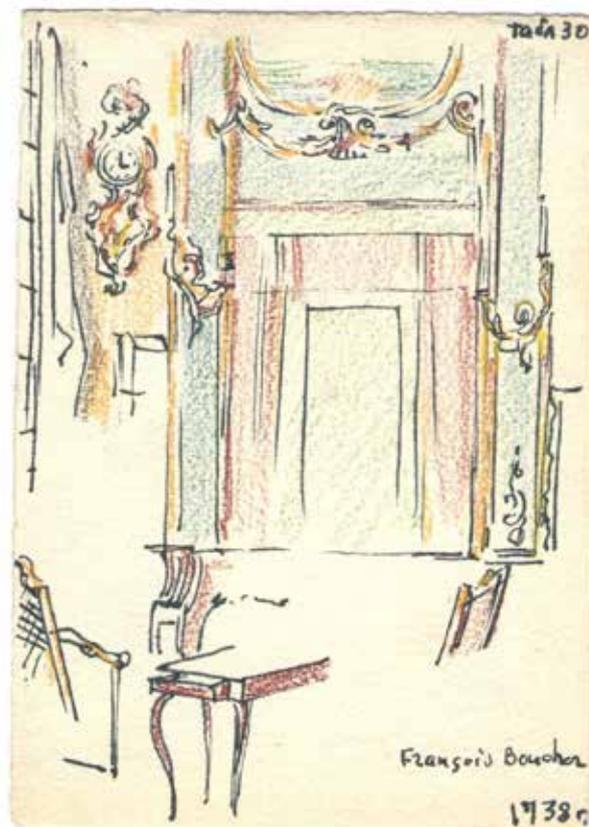
**Ил. 3.** М. Э. Гизе. Интерьер средневековья. *Интерьер во вкусе XIV века (ранняя готика) Э.-Э. Viollet-le-Duc. Georg Hirth. Das deutsche Zimmer, 1885*



**Ил. 4.** М. Э. Гизе. Интерьер Ренессанса. *Сансовино. Палаццо Никколини. Огюст Шуази. История архитектуры, 1937*



**Ил. 5.** М. Э. Гизе. Интерьер голландского бюргерского дома XVII века. *De Hooch. Девушка и два кавалера (Женщина, пьющая с двумя мужчинами, и служанка, 1658). The Masterpieces of de Hooch and Vermeer*



**Ил. 6.** М. Э. Гизе. Убранство французского интерьера в стиле рококо. *François Boucher (Франсуа Буше), 1738 г. Erika Thiel. Geschichte des Kostüms, 1960.*



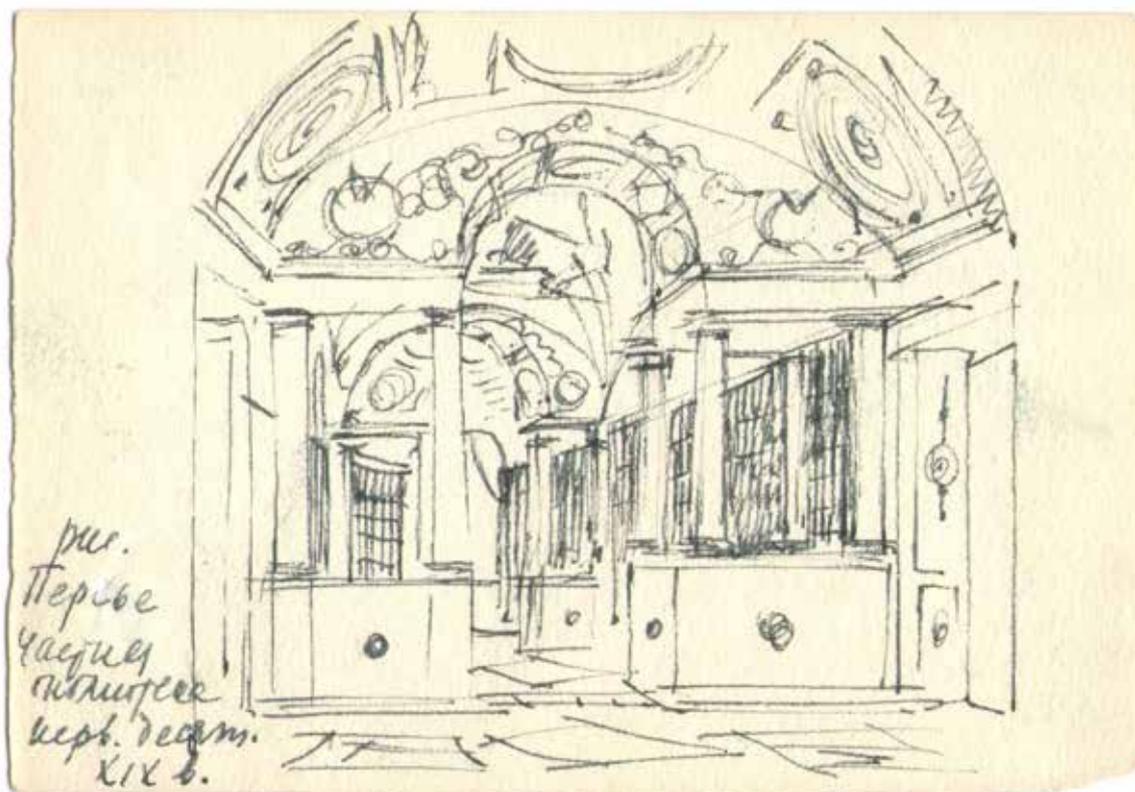
**Ил. 7.** М. Э. Гизе. Интерьер французских салонов конца XVIII в. *Augustin Saint-Aubin. Le Bal Pare. Antoine-Jean Duclos, 1773. (Огюстен Сен-Обен. Бал Паре. Антуан-Жан Дюкло)*



**Ил. 8.** М. Э. Гизе. Интерьер русского классицизма. *Проект отделки «Пиллястрового» кабинета Павловского дворца. Продольный разрез. Д. Кваренги. Конец XVIII в.*

О разработке специального курса по истории интерьера в личном деле М. Э. Гизе встречается запись, датированная 1972 годом, где в характеристике за подписью ректора ЛВХПУ им. В. И. Мухиной профессора Я. Н. Лукина указывается как уже свершившийся факт, что «ею был прочитан ряд самостоятельных курсов», в числе которых — «История интерьера» [2, л. 35]. В выписке из зачетных и экзаменационных ведомо-

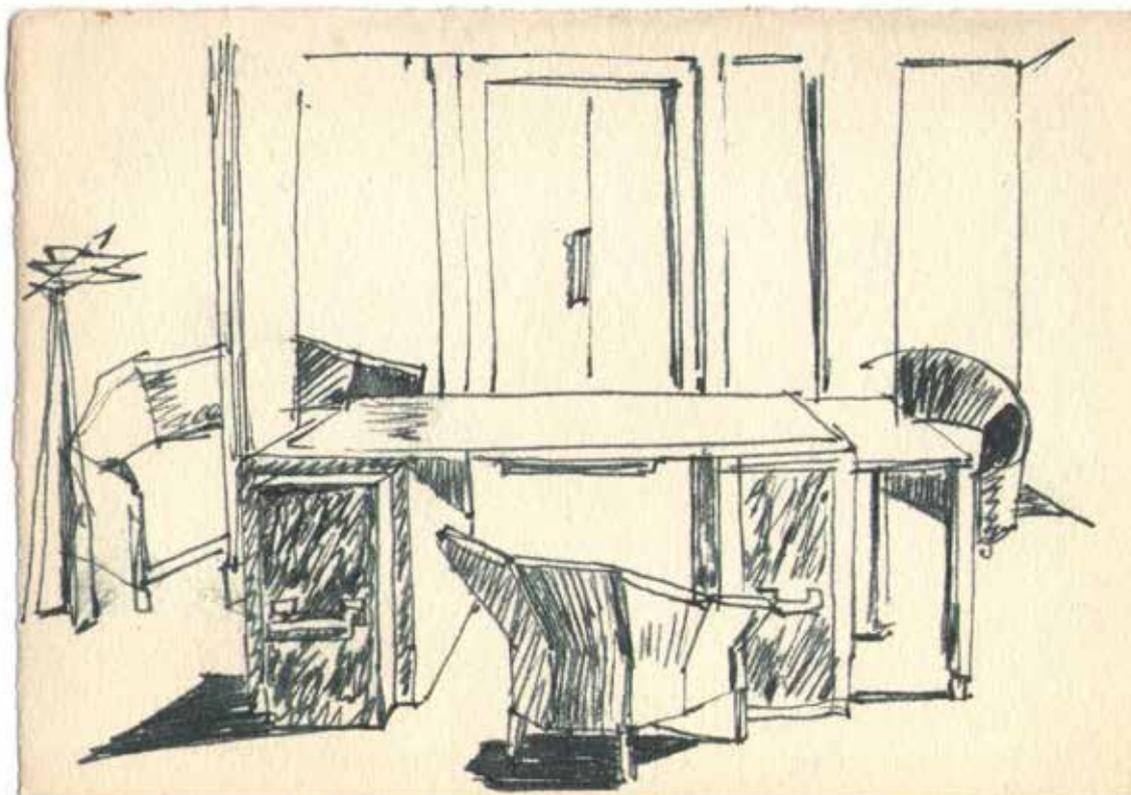
стей выпускников первых лет этот курс обозначен как «История прикладного искусства (интерьер)» [5, л. 14]. По наименованию квалификации выпускников открывшейся кафедры и названию специального курса можно заключить, что кроме обязательной архитектурной составляющей интерьер мыслился и как совокупность множества компонентов, состоящих, в том числе, из произведений декоративно-прикладного искусства.



**Ил. 9.** М. Э. Гизе. Интерьер в стиле ампир. Рисунок Ш. Персье. Частная библиотека. Первое десятилетие XIX в. Henry Havard. *Dictionnaire de l'Ameublement*, 1887



**Ил. 10.** М. Э. Гизе. Интерьер в русском искусстве XIX в. Ф. М. Славянский. Кабинет Венецианова. 1830-е. Государственная Третьяковская галерея.



Ил. 11. М. Э. Гизе. Интерьер ар деко. *Pierre Charean. Bureau, 1924.* (Пьер Шаро. Офис, 1924) *Les arts de la Maison. Hiver, 1924* (Искусство Дома. Зима, 1924)



Ил. 12. М. Э. Гизе. Интерьер середины XX в. *La maison d'un Artiste Matégot* (Дом художника Матье Матега). Панорамная фотография во всю стену. Столовая.

Интерьер рассматривался как единство внутреннего архитектурного пространства в синтезе с изобразительным и декоративно-прикладным искусством.

Брошюра М. Э. Гизе, посвященная проблемам убранства жилого интерьера «Как украсить наш быт» и изданная в начале 1960-х гг. (именно тогда, когда автор занимается разработкой курса по истории интерьера), содержит следующие размышления: «Каждый должен стараться<...> чтобы между его домом и постелью, затем между постелью и платьем, платьем и остальной обстановкой, и хозяйством было соответствие, чтобы они отвечали одно другому», — говорил Плутарх. Нам остается согласиться с этой верной мыслью. И подтвердить, что именно в создании ансамбля, в умелом сочетании предметов друг с другом и кроется основной закон красоты интерьера» [6, с. 13–14].

Действительно, исследования конца XX — начала XXI века определяют сложность природы интерьера через единство двух составляющих: к первой относят пространственно-планировочную структуру и те конструктивные элементы, которые проектируются одновременно с внешним объемом здания, ко второй составляющей относят весь предметный состав — мебель, декор стен, пола, текстильное убранство, зеркала, освещение и т. д. В художественном проектировании интерьера нельзя обойти эту многосоставность «жанра», здесь, как и в архитектурном проектировании в целом, необходимо решать множество социальных, экономических, функциональных, художественных и других задач. Поэтому и в истории интерьера будущим проектировщикам интересно, прежде всего, «какие пространства выбирались, высоко или низко находились перекрытия, большие или не очень были окна и дверные проемы, имелись ли очаги, какая была мебель и как она расставлялась, как расписывались или декорировались стены, как вешались ковры или картины, помещались ли обильно архитектурные элементы, рельефы и статуи в нишах или вдоль стен — все это важно и создает определенную атмосферу того или иного интерьера. Более того, формы внутреннего пространства аккумулируют ту или иную пространственную энергию, которую можно назвать некой аурой» [7, с. 5]. Представляется, что М. С. Гизе, выполняя графический анализ изображений исторических интерьеров, искала пример решения задачи художественного единства интерьера конкретной исторической эпохой или стилем.

Процесс изучения истории интерьера связан не только с проблемой бесконечности вариаций множества его составляющих, но также с проблемой краткосрочности существования конкретного интерьера как законченного произведения, особенно, если речь идет о жилом интерьере. По объективным причинам жилой интерьер не может существовать без изменений долго: каждый владелец рано или поздно вносит в его художественное решение более или менее существенные изменения. «Формируя ансамбль нашей квартиры или нашей комнаты, переставляя с места на место отдельные предметы, примеряя их друг к другу, мы, собственно говоря, становимся художниками, мы

занимаемся композицией, в нас реализуются художественные способности <...>» [6, с. 14], — справедливо считала М. Э. Гизе. Именно поэтому важным источником информации об интерьерах прошлых исторических эпох и художественных стилей представляется, кроме редких сохранившихся подлинных интерьеров (чаще музеефицированных) и данных археологических раскопок, архивных документов (например, о закупках материалов или произведений искусства для убранства интерьеров), вербальных описаний и разного рода литературных источников (воспоминания, письма и др.), обширная и разнообразная визуальная информация. Это, в первую очередь, составляющие архитектурно-художественных проектов в виде планов, разрезов, разверток, прорисовки деталей убранства, перспективных построений, макетов, а также акварельная «съемка с натуры» и фотофиксация реализованных интерьеров.

Изображения интерьеров или их фрагментов в произведениях монументально-декоративной и станковой живописи, иллюминированных рукописях и книжных иллюстрациях тоже нередко приобретают значимость научных документов, опираясь на которые исследователь может аргументированно представить логику своих размышлений. Как историк искусства и архитектуры, Гизе, преследовавшая цель изучения стилей, течений, направлений в искусстве интерьера, занялась анализом изображений интерьеров в произведениях искусства разных времен, справедливо полагая, что эмоционально насыщенная художественная правда позволит более точно определить характер жилого пространства конкретных исторических периодов. «Очевидно, — считает Джон Пайл, — что люди прошлых эпох вели совершенно иной образ жизни, поскольку интерьеры того времени разительно отличались от тех, которые привычны нам сегодня <...> интерьеры отражают стиль и цели эпохи, когда они создаются <...> изучение интерьеров, их развития и изменений на протяжении веков — отличный способ познакомиться с прошлым <...>» [8, с. 10]. Контекст образа жизни владельца интерьера, его социальный статус, особенности его взаимоотношений в обществе с другими людьми, жизнь самого общества во всей ее конкретности — все это составляет интерес в истории жилого интерьера, дополняет энергетикой содержания сведения о специфике формообразования интерьера в исследуемую эпоху.

Подход Гизе к изучению интерьера во многом близок установкам исследователей, которые, как и она, не увлекаются перечислением составляющих и их характеристик, а пытаются проводить реконструкцию «духа эпохи» через интерпретацию форм конкретных предметов и познания способов их сочетаний между собой. «Заявление Робера де Монтестья «жилище — это настроение» раз и навсегда выразило определяющее значение чувственного опыта, который может быть навеян интерьером», — пишет Ч. Мак-Коркодейл, а вспоминая книгу Марио Праса «La filosofia dell'arredamento» («Философия обстановки», 1964), указывает на то, что исследователь «сумел преодолеть трудности трактовки жилых интерьеров как

целостности, не сводимой только к простому набору привлекательных слагаемых» [4, с. 8].

М. Э. Гизе интересовала художественная целостность в произведениях искусства интерьера прошлого, поэтому в качестве источниковой базы для подготовки наглядного пособия по разрабатываемому курсу она изучила внушительный корпус произведений изобразительного и декоративно-прикладного искусства. Источниками-прототипами ее графических изображений выступили художественные произведения архитекторов, живописцев, гравиров: Джотто, Ч. да Конельяно; Мазолино, К. Кривелли, Ф. Липпи, Гарофало, Б. Гоццоли, Д. Гирландайо, А. дель Поллайоло, Я. ван Эйк, Я. Вермеер, В. Карпаччо, А. дель Сарто, Я. Сансовино, А. Дюрер, П. де Хох, Ф. Буше, Ю.-Ф. Гравело, П.-А. Бодуэн, М. Жерар, О. Сен-Обен, А.-Ж. Дюкло, Ж. Боффран, В. Тициан, Д. Кваренги, Ч. Камерон, Ш. Персье, К. И. Росси, Э. Мейссонье, У. Хогарт, Ф. М. Славянский, Н. И. Подключников, Г. Михайлов, Ф. П. Толстой, Э.-Э. Виолле-ле Дюк, Ф. Краус, М. фон Швинд, К. Моне, Ж.-Э. Рюльманн, П. Шаро, Х. Джордж, А. Гру, М. Матего и мн. др.

Форматы набросков, выполненных Гизе с известных произведений пером и тушью, простым и цветными карандашами, невелики: чаще — 9,5×13,5 см. Графический язык ее рисунков лаконичен и прост. Используя в качестве основных средств художественной выразительности линию и штрих (реже цвет и пятно), «автор акцентирует внимание на художественных свойствах пространственной композиции интерьера, на пространственных взаимосвязях отдельных предметов, его наполняющих» [9, с. 84]. Коммуникативные возможности произведений изобразительных искусств позволили Мариэтте Эрнестовне выявить существенное в интерьере определенного исторического периода, избежать не всегда актуальных перечислений случайного. В рисунках Гизе все персонажи изображены условно, тогда как детали архитектуры и оборудования, подчеркивающие особенности жилой среды конкретного исторического периода, а также детали убранства и предметного наполнения интерьера, проработаны подробно (ил. 1–12).

Иногда в зарисовках Гизе встречаются изображения на полях — графические реконструкции перекрытий данного интерьера, или прорисовки деталей мебели, или особенности устройства текстильных ламбрекенов и др. Как архитектор-художник, Гизе пыталась проникнуть в суть изображения, понять конструктивные особенности того или иного художественного решения и наглядно представить его студентам.

В поисках визуальных источников информации по теме своего исследования М. Э. Гизе обращалась к экспозициям и каталогам знаменитых музейных собраний, в перечне которых Государственная Третьяковская галерея, Государственный Эрмитаж, Государственный Русский музей, Музей современного искусства (Париж), Национальная галерея (Лондон), Галерея Академии (Венеция), Новая пинакотека (Мюнхен) и др.

Тексты, сопровождающие изображения, содержат, как правило, сведения по атрибуции художественного произведения — основного источника, на обратной стороне листов указана информация о местонахождении этого источника (музейное собрание, иллюстрация в конкретном издании — книге, журнале). Эти разъяснения в рисунках представлены, кроме русского, на трех европейских языках — французском, немецком, английском, что соответствует языку источника или памятника-прототипа, а также свидетельствует о том, что Гизе не только свободно владела этими языками, но сумела дополнить курс интересными сведениями по истории интерьера, ввела в научный оборот отечественного искусствознания и практику высшего художественного образования актуальную информацию по истории интерьера из западноевропейских источников.

Ценной эмпирической базой исследования стали иллюстрации в разного рода художественных и специальных зарубежных и отечественных изданиях (альбомы, каталоги, периодические журналы), для получения представления о границах исследования приведем некоторые из них: R. Rosner, G. Hirth. «Das deutsche Zimmer von Mittelalter bis zur Gegenwart» (Р. Роснер, Г. Хирт «Немецкая комната от Средневековья до наших дней», 1885); H. Havard «Dictionnaire de l'Ameublement» (Г. Хавард «Словарь мебели», 1887); F. Litchfield «Illustrated History of Furniture: From the Earliest to the Present Time» (Ф. Литчфилд «Иллюстрированная история мебели: от древности до наших дней», 1893); «Jugend: Munchner illustrierte Wochenschrift fur Kunst und Leben» («Югенд», 1896); «Мир искусства» (1898–1904); «Художественные сокровища России» (1901–1907); «Золотое руно» (1906/1909); S. de Ricci «Le style Louis XVI. Mobilier et decoration» (С. де Риччи «Стиль Людовика XVI. Мебель и декор» 1913), О. «Fischer Chronisten des Mode» (О. Фишер «Летописец моды», 1923), «Les arts de la Maison» («Искусство Дома», 1923/1926); О. Шуази «История архитектуры» (1937); Н. Н. Соболев «Стили в мебели» (1939); R. Hamann «Geschichte der Kunst» (Р. Хаманн «История искусства», 1955); Е. Гижицкий «С шахматами через века и страны» (1958); Е. Thiel «Geschichte des Kostüms» (Э. Тиль «История костюма», 1960), «The Masterpieces of de Hooch and Vermeer: Sixty Reproductions of Photographs from the Original Paintings, All Important Works of These Artists» («Шедевры де Хоха и Вермеера: Шестьдесят репродукций фотографий с оригинальных картин, лучших работ этих художников» б/г. и.) и др.

В истории искусствоведения можно найти множество примеров авторских методов, которые впоследствии стали общепринятыми. Графический анализ художественных произведений М. Э. Гизе ориентирован на выявление самых важных с композиционной точки зрения составляющих интерьера, подчеркивающих специфические для данной исторической эпохи или художественного стиля особенности архитектурной организации, предметов обстановки, декоративных деталей убранства. Используя такой метод, как наблюдение,

архитектор-художник Гизе не смогла избежать личного включения в результаты наблюдения, собственного отношения к изучаемым объектам, своих жизненных установок и ценностных ориентаций. Можно предположить, что отбор произведений-прототипов не был случайным, что он опирался на предпочтения знатока искусства, понимающего и тонко чувствующего историю архитектуры, изобразительного и декоративно-прикладного искусства. В итоге ее графический анализ опирается на метод так называемого соучаствующего (включенного) наблюдения, при котором исследователь «вживается» в определенную социальную среду и анализирует события как бы «изнутри».

В конце XX — начале XXI века стали одно за другим появляться художественные издания и альбомы, основная тематика которых — история изображений русского интерьера: «Интерьер в зеркале живописи» (1986) [10], «Интерьер в России» (2000) [11] «Интерьер в русском искусстве» (2002) [12], «Русский интерьер в старинных фотографиях» (2010) [13], «Русский альбом» (2012) [14] и др. Само их появление свидетельствует о востребованности визуальной информации соответствующей тематики. Концепцию формирования этих изданий можно считать продолжением развития подхода к изучению истории интерьера М. Э. Гизе, а сами издания рассматривать как ценную базу эмпирического материала художественных или фотоизображений по изучению истории русского интерьера, обладающую высокой культурно-исторической значимостью.

Подводя итоги разбора серии рисунков, выполненных М. Э. Гизе в процессе изучения истории интерьера и графического анализа интерьера конкретных исторических эпох, можно сделать вывод, что эти рисунки стали для курса по истории интерьера в ЛВХПУ им. В. И. Мухомовой 1960–70-х гг. самостоятельным и существенным наглядным методическим материалом. Соблюдены основные требования, предъявляемые к содержанию такого рода наглядным пособиям: и объем — около 300 авторских рисунков, и их тематика определены необходимостью раскрытия логики изложения истории интерьера от Древнего Мира до современности (середины XX века).

В качестве источниковой базы визуальной информации при разработке наглядного пособия автором были выбраны произведения западноевропейского и отечественного изобразительного и декоративно-прикладного искусства из различных музейных коллекций, архитектурная проектная графика, сохранившиеся в Ленинграде подлинные петербургские интерьеры и предметы их обстановки. Многие источники изучались автором по репродукциям в западноевропейских

и отечественных художественных и специальных изданиях.

Основа специфики авторского метода, примененного для формирования наглядного пособия, — это графический анализ произведений изобразительного искусства с выявлением характера пространств жилых интерьеров, особенностей форм предметов, их наполняющих. Используя в качестве эмпирической основы исследования художественное наследие великих мастеров, архитектор-художник М. Э. Гизе с неизменным профессионализмом стремилась к выразительной передаче неповторимой ауры жилого пространства прошлых эпох.

#### Список литературы

1. Аронов В. Р. М. Э. Гизе и проблемы изучения истории дизайна в России // Гизе М. Э. Очерки истории художественного конструирования в России XVIII — начала XX века. / Под редакцией В. Р. Аронова. СПб.: Филологический факультет СПбГУ, 2008. С. 7–35.
2. Архив СПГХПА им А. Л. Штиглица. Арх. № 351; 1322. ЛД № 43. 87л.
3. Цит. по: Де Фуско Р. Ле Корбюзье — дизайнер. Мебель, 1929. Пер. с ит. и англ. / Вступ. и научн. ред. В. Л. Глазычева. М., Сов. Художник, 1986. 107 с.
4. Мак-Коркодейл Ч. Убранство жилого интерьера от античности до наших дней. / Пер. с англ. Е. А. Кантор. М.: Искусство, 1990. 246 с.
5. Архив СПГХПА им А. Л. Штиглица. Арх. № 1986. 20 л.
6. Гизе М. Э. Как украсить наш быт. Л.: Лениздат, 1961. 76 с.
7. Всеобщая история интерьера. / Соловьев Н. К., Майстровская М. Т., Турчин В. С., Дажина В. Д. М.: Эксмо, 2013. 784 с.
8. Пайл Д. Дизайн интерьеров: 6000 лет истории. / Пер. с англ. О. И. Сергеевой. М.: АСТ, Астерель, 2007. 464 с.
9. Ковалева Т. В. Графический анализ композиции интерьера в рисунках Мариэтты Эрнестовны Гизе // Месмахеровские чтения — 2020: материалы междунар. науч.-практ. конф., 19–20 марта 2020 г. / науч. ред.-сост. Н. Н. Цветкова, М. Е. Орлова-Шейнер. СПб.: СПГХПА им. А. Л. Штиглица, 2020. С. 81–85.
10. Соколов М. Н. Интерьер в зеркале живописи. Заметки об образах и мотивах интерьера в русском и советском искусстве. М.: Советский художник, 1986. 228 с.
11. Демиденко Ю. Б. Интерьер в России. СПб.: Аврора, 2000. 255 с.
12. Интерьер в русском искусстве. Альбом. М.: Изд. дом «Искусство», 2002. 208 с.
13. Васильев А. А. Русский интерьер в старинных фотографиях. М.: СЛОВО/SLOVO, 2010. 440 с.
14. Русский альбом: Интерьеры России в фотографиях Фрица фон дер Шуленбурга. М.: КоЛибри, 2012. 287 с.

**T. V. Kovaleva**

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

**THE HISTORY OF THE INTERIOR IN THE DRAWINGS OF MARIETTA ERNESTOVNA GIESE**

The article examines a series of drawings by Marietta Ernestovna Giese — Doctor of Art History, artist-architect and teacher of A. L. Stieglitz St. Petersburg State Art and Industry Academy — as a valuable illustrative methodological material on the history of the interior; identifies the sources of visual information for the preparation of visual aids for the course, as well as the specificity of the author's method of studying the history of the interior through a graphic analysis of the artistic heritage, where the main theme of the image is the interior of various historical eras and artistic styles.

**Keywords:** interior history, architectural graphics, Marietta Ernestovna Giese.

**References**

1. Aronov V. R. M. E. Gize and problems of studying the history of design in Russia // Gize M. E. Essays on the history of artistic design in Russia in the 18th — early 20th centuries. / Ed. V. R. Aronov. St. Petersburg: Faculty of Philology, St. Petersburg State University, 2008. pp. 7–35 (in Rus.).
2. Archive of A. L. Stieglitz. Arch. No. 351; 1322. LD No. 43. 871 (in Rus.).
3. Quoted from: De Fusco R. Le Corbusier — designer. Furniture, 1929. Per. with it. and English. / Enter. and scientific. ed. V. L. Glazychev. M., Sov. Artist, 1986. 107 p. (in Rus.).
4. McCorkodale Ch. Residential interior decoration from antiquity to the present day. / Trans. from English E. A. Cantor. M.: Art, 1990. 246 p. (in Rus.).
5. Archive of A. L. Stieglitz. Arch. No. 1986. 20 p.
6. Giza M. E. How to decorate our life. L.: Lenizdat, 1961. 76 p. (in Rus.).
7. General history of the interior. / Soloviev N. K., Maistrovskaya M. T., Turchin V. S., Dazhina V. D. M.: Eksmo, 2013. 784 p. (in Rus.).
8. Pyle D. Design of interiors: 6000 years of history. / Trans. from English O. I. Sergeeva. M.: AST, Asterel, 2007. 464 p. (in Rus.).
9. Kovaleva T. V. Graphic analysis of the composition of the interior in the drawings of Marietta Ernestovna Giese // Mesmakherovskie readings — 2020: materials of the international scientific-practical Conf., March 19–20, 2020. / Scientific.ed.-comp. N. N. Tsvetkova, M. E. Orlova-Scheiner. SPb.: A. L. Stieglitz SPGKhPA, 2020. pp. 81–85 (in Rus.).
10. Sokolov M. N. Interior in the mirror of painting. Notes on the images and motives of the interior in Russian and Soviet art. M.: Soviet artist, 1986. 228 p. (in Rus.).
11. Demidenko Yu. B. Interior in Russia. SPb.: Aurora, 2000. 255 p. (in Rus.).
12. Interior in Russian art. Album. M.: "Art", 2002. 208 p. (in Rus.).
13. Vasiliev A. A. Russian interior in old photographs. M.: SLOVO / SLOVO, 2010. 440 p. (in Rus.).
14. Russian album: Interiors of Russia in photographs by Fritz von der Schulenburg. M.: KoLibri, 2012. 287 p. (in Rus.).

7.05:003.63

DOI 10.464181/2079–8202\_2021\_1\_8

**В. В. Лаптев**Санкт-Петербургский государственный университет промышленных технологий и дизайна  
191186 РФ, Санкт-Петербург, Большая Морская, 18**ИНФОРМАЦИОННАЯ ГРАФИКА  
В АГИТАЦИОННОЙ ОТКРЫТКЕ РОССИИ XX СТОЛЕТИЯ**

© В. В. Лаптев, 2021

В настоящей статье показано развитие агитационной почтовой открытки, основанной на информационной графике. Автором рассмотрены характерные примеры этой малой графической формы, относящиеся к различным этапам эволюции инфографики. Агитационная изостатистическая открытка сравнивается с изостатистическим плакатом. Статья представляет вниманию стилиевые, художественные и проектные изменения, которые сопровождали изостатистику на этапе ее становления в рамках советского агитационного стиля в инфографике на примере почтовых карточек.

**Ключевые слова:** почтовая открытка, плакат, инфографика, изостатистика, агитация, пропаганда.

Открытое письмо, почтовая карточка, открытка — все эти термины относятся к одной малой форме графического выражения. Зародившись в середине XIX в., она прошла путь развития вместе с плакатом, следуя вместе с ним стилистическим изменениям в графике, попутно решая различные социальные, культурные и экономические задачи. Одной из функций открытки, как и плаката, была агитация и пропаганда, в ряде случаев выполняемая при помощи информационной графики. Обе формы широко использовались в различных пропагандистских кампаниях, проходивших в XX в. в нашей стране. Целью настоящей статьи является определение тенденций использования агитационной изобразительной статистики в отечественной почтовой открытке.

В конце XIX в. в России происходит взрывной рост количества и ассортимента печатных графических работ прикладного характера. Это было связано, в первую очередь, с развитием отечественной полиграфической базы, во вторую очередь, с появлением и широким распространением технологий цветной печати. Сохранившиеся прејскуранты типографских услуг позволяют нам оценить спектр малых форм графики, распространенных на рубеже веков [1, с. 168]. Среди них — открытые письма или открытки.

Иллюстрированные открытки в России начали печатать в 1895 г. И за короткое время они стали частью культурной жизни страны. На открытках изображались виды городов и пейзажи, демонстрировались важные события, происходившие в государстве и обществе, печатались сюжеты из жизни простого народа и портреты общественных деятелей. На них репродуцировались живописные полотна известных мастеров, книжные иллюстрации к сказкам, народный лубок и т. п.

Практически сразу открытка становится носителем рекламной информации, чему способствовал ее изначально плакатный характер. При ее изготовлении происходило уменьшение изображения и адаптация шрифтовых надписей, что было делом несложным.

Многие предприятия и компании воспользовались этой малой графической формой для продвижения товаров и услуг или для упрочнения своего имиджа.

Одним из характерных примеров является реклама компании Зингер, специализирующейся на швейном оборудовании. Она издавала художественные открытки с рисунками известных российских и европейских художников. В серии художественных открыток под названием «Русские пословицы в лицах» (1905) в манере лубка представлялись сцены из народной жизни, сопровождаемые шутливыми пословицами, с присутствием изображения швейной машинки и товарного знака компании Зингер.

Еще одной функцией открытки стала агитация и пропаганда, чему способствовали социально-политические изменения в общественной жизни России начала XX в., превратившие ее в информационную трибуну. «Удобный формат, большой тираж и возможность массового распространения сделали почтовую карточку незаменимым средством пропаганды и новым информационным источником» [2, с. 247].

Первые примеры относятся к периоду Русско-японской войны 1904–1905 гг. Сюжетное многообразие позволяет говорить о рождении нового носителя для продвижения идей, лозунгов и призывов. На военных открытках, кроме батальных сцен, присутствовали карикатурные зарисовки в духе русского лубка. Продолжение этого увидим у К. С. Малевича и Д. С. Мора в 1914 г. В достаточной мере были представлены образы былинных богатырей — Н. К. Рерих на открытке «На Дальнем Востоке» показал образы русских воинов и японских самураев в традиционных национальных доспехах. И опять-таки в агитационной графике Первой мировой войны этот прием будет широко использован, например, В. М. Васнецовым или К. А. Коровиным.

Несмотря на преемственность сюжетов, русская агитационная открытка начального периода Первой мировой войны получила новый инструмент. В ар-

сенале агитаторов и пропагандистов дебютировала изобразительная статистика. Вообще-то диаграммы на открытках появились несколько раньше. Речь идет о нескольких сериях открытых писем, объединенных общим названием «Россия в цифрах», напечатанные по материалам И. Х. Озерова из его «Атласа диаграмм по экономическим вопросам» (1908–1909).

На многоцветных открытках, помимо брусковых и секторных диаграмм, присутствовали и фигурные диаграммы, основанные на пропорциональном изменении изображений в зависимости от представляемых величин. Красочные изображения чайников и кофейников, колошесов и рулонов тканей показывали среднестатистическое потребление чая и кофе, урожайность пшеницы и текстильное производство в различных странах (рис. 1). Авторы этих миниатюр ориентировались на подобные диаграммы из изданий А. Ф. Маркса. В первую очередь это касалось «Всеобщего географического и статистического карманного атласа» австрийского картографа Антона Гикмана (Anton Leo Hickmann). Российский читатель мог с ним ознакомиться в четырех изданиях (1900, 1903, 1908, 1915).

Начало мировой войны инициировало внедрение инструмента изобразительной статистики в агитационную политику государства и общества в целом. В 1914 г. типография А. И. Мамонтова печатает серию открытых писем, на которых изображались пропорциональные соотношения территории, населения и хозяйственного потенциала воюющих государств (рис. 2). В черно-белых открытках «Армия воюющих держав», «Пространство воюющих держав», «Население воюющих держав», «Количество лошадей воюющих держав», «Хлебные запасы воюющих держав» недвусмысленно показано абсолютное преимущество Российской империи над противной стороной — Германией и Австро-Венгрией. Превосходство демонстрировалось доминирующим изображением русского солдата, лошади, снопа пшеницы и т. п.

Аналогичные открытки по сути и содержанию были изготовлены в начале войны и другими издательствами. Например, серия «Вооруженные силы воюющих держав», выпущенная типографией товарищества «Грамотность», была отпечатана литографским способом в две краски. Необходимо отметить, что в дореволюционном плакате изобразительная статистика практически не встречалась (исключение — рекламный плакат 1915 г. Взаимного земского страхового общества Костромской губернии).

После Октябрьской революции 1917 г. центр тяжести агитации и пропаганды переносится на плакат, который становится основным графическим инструментом воздействия. По словам В. П. Полонского, «получив развитие, какого не знали Европа и заокеанские страны, революционный плакат являет собой живописный памятник, подобного которому не оставила ни одна эпоха» [3, с. 3]. Агитационная открытка тех лет вплотную примыкала к плакату, была его уменьшенной копией. Сюжеты были посвящены судьбоносным моментам той эпохи и опирались на вполне конкретные призывы к борьбе. Лозунги Гражданской войны в России не требовали наличия статистических данных, подкрепляющих идеологи-



Рис. 1. Изостатистическая почтовая открытка «Среднее душевое потребление чая в главных странах за 1899–1903 гг.» из серии «Россия в цифрах» (М.: Изд-во Торгового дома Эккель и Калах, 1908)

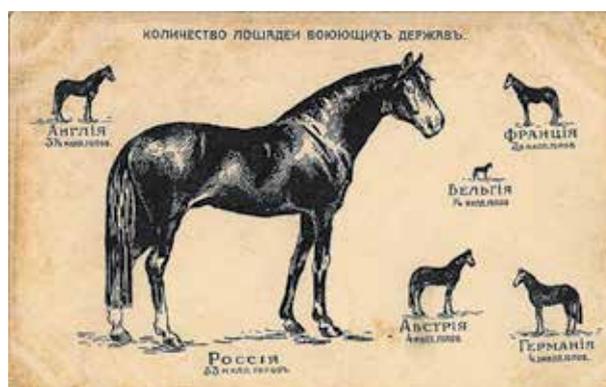


Рис. 2. Агитационная почтовая открытка «Количество лошадей воюющих держав» (М.: Товарищество Типография А. И. Мамонтова, 1914)

ческий посыл. Поэтому агитационная изостатистика в плакатах и открытках начала 1920-х гг. встречается крайне редко.

О цифрах вспоминают позднее — во времена индустриализации СССР. Плакаты первых пятилеток начали наполняться диаграммами плановых показателей, картами будущих строек социализма, схемами железных дорог и каналов. Но в почтовой открытке изобразительная статистика появляется вполне самостоятельно. Это было связано со спецификой этого вида печатной продукции — доступностью для широких слоев населения и относительной дешевизной производства.

Народный Комиссариат почт и телеграфа в 1927–1934 гг. выпустил серию рекламно-агитационных почтовых карточек с целью широкого осведомления трудящихся о достижениях СССР в социально-политической и хозяйственной жизни страны, о задачах, стоящих в первой пятилетке, об обстановке в мире и, конечно же, о рекламируемых товарах и услугах. Темы были совершенно разные. Это помощь пленникам капитала и жертвам фашизма, призывы к вступлению в ряды ОСОАВИАХИМа, Автодора и Красного Креста, и, конечно же, лозунг «Крепить оборону страны». Рекламировались зубная паста и порошок, советская парфюмерия, путешествие по Волге и по Кавказу



**Рис. 3.** Агитационная почтовая карточка «Обеспечим хорошим урожаем сахарной свеклы» (М.: Изд-во Народного комиссариата почт и телеграфов, 1931)



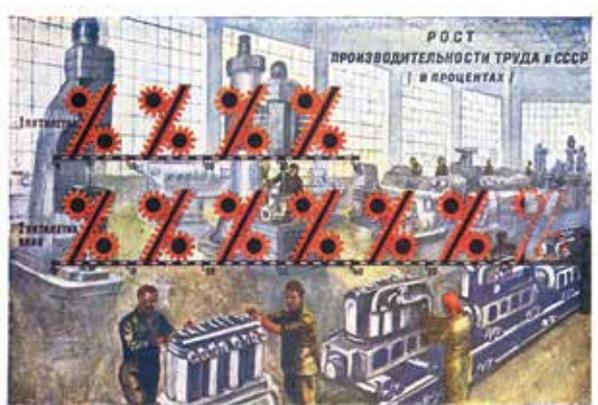
**Рис. 4.** Агитационная изостатистическая открытка «Производство сахара в СССР» из серии «Догнать и перегнать в технико-экономическом отношении передовые капиталистические страны в 10 лет» (М.-Л.: Огиз — Изогиз, 1931)

от Интуриста, резиновые сапожки и шины, минеральная вода и страхование имущества.

Изображение и рекламно-агитационный текст на открытках были монохромными, чаще всего печатались оттенками красного и располагались в левой половине формата. По своей сути это был плакат, выполненный по всем законам жанра, но в миниатюре. Отдельным блоком можно выделить сельскохозяйственную тему (время коллективизации!): все силы надо отдать посевной, обеспечить зяблевую пахоту, удобрить торфом и вовремя проредить посевы. Здесь можно встретить фигурные диаграммы — различным размером изображения представлялись данные по урожайности сахарной свеклы, пшеницы и льна (рис. 3).

В это же время в общем возрастает популярность инфографики, обусловленная внедрением венского метода изобразительной статистики. В 1931 г. в Ленизогизе отделом изобразительной статистики издается набор из 72 открыток-плакатов «Догнать и перегнать в технико-экономическом отношении передовые капиталистические страны в 10 лет». Открытки были оригинальными, т. е. у них не было плакатов-дублеров. Они содержали статистические данные о планах первой пятилетки (1928–1932) в различных областях советской экономики, общества и культуры (рис. 4). На большинстве из них иллюстративные миниатюры выступали фоном для изобразительной статистики, выполненной и по венскому методу, и с использованием отечественных оригинальных разработок — метода иллюстрированных лент И. П. Иваницкого. Эти открытки должны были дать отчет о достижениях страны, но «не сухими и скучными цифрами в форме колонок и таблиц, а в виде образных или картинных диаграмм, способных заинтересовать каждого трудящегося Советского Союза и иностранного рабочего» [4, с. 3]. Для этого на обороте текст печатался на русском, английском и немецком языке.

Открытки были востребованы читателем. Этому способствовали удачный и доступный формат, детализированные изображения и красочный фон. Не случайно серия выдержала переиздание, а в 1934 г. выходит следующая работа художников Ленизогиза — серия цветных открыток, посвященных второй пятилетке



**Рис. 5.** Агитационная изостатистическая открытка «Рост производительности труда в СССР» (Л.: Ленизогиз, 1934)



**Рис. 6.** Агитационная изостатистическая открытка «Обеспечим дальнейший рост механизации сельского хозяйства» из серии «Выполним и перевыполним новый пятилетний план» (Н. А. Долгоруков, М.: Изд-во Советская книга, 1946)



Рис. 7. Агитационная почтовая карточка «За 127 миллионов зерна в год!» (М., 1946–1947)

(рис. 5). По сравнению с предыдущими выпусками диаграммы стали более выразительны, их уже не так подавляет фоновое изображение. Иллюстрированные ленты для улучшения композиции были заменены более легкими шкалами.

Агитационные открытки начала 1930-х гг. стали составной частью пропагандистской кампании социалистического строительства в стране. Пик их издания приходится на этап становления инфографики как вида коммуникативного дизайна и формирования советского агитационного стиля [5]. При этом изостатистический плакат, рожденный в Ленизогизе, объединяющий фигурную диаграмму и элементы графического послания, был выпущен в значительно меньшем спектре тем. Таким образом, в начале 1930-х гг. можно видеть преобладание почтовых открыток в советской агитации и пропаганде как наиболее доступного и массового инструмента донесения информации до масс. Вместе с изостатистическим плакатом, диаграммными альбомами и изостатистическими выставками они сыграли роль в пропаганде становления нового общества.

Послевоенная открытка обращалась к изобразительной статистике лишь эпизодически. Это были плакатные решения, адаптированные под меньший формат. Известные агитационные плакаты Н. А. Долгорукова, В. Н. Ёлкина, Л. Ушакова, несущие элементы информационной графики, просто дублировались в малой форме открытых писем (рис. 6). Так была сформирована серия открыток «Выполним и перевыполним новый пятилетний план», выпущенных издательством «Советская книга» в 1946 г.

Изменения касались шрифтовых надписей — пропорции символов и их расположения. Также частично менялась колористика произведения. Формат открытки налагал известные полиграфические ограничения на разрешение иллюстраций. Поэтому они становились менее четкими и выразительными по сравнению с оригинальными плакатными изображениями.

Выпускались открытки и с более простым изображением. По образцу начала 1930-х гг. в серию пошли почтовые карточки с призывами к выполнению новой сталинской пятилетки. На лицевой стороне вместе с разлинованной частью располагались образы рабочих

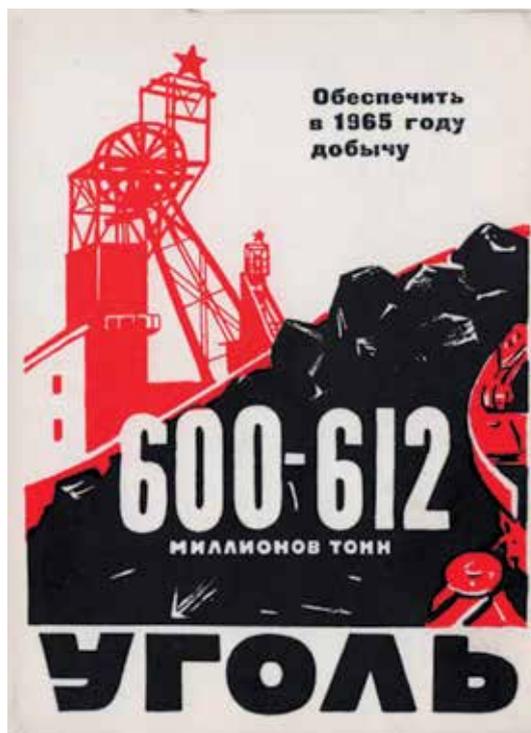


Рис. 8. Агитационная почтовая открытка «Уголь. Обеспечить в 1965 году добычу 600–612 миллионов тонн» из серии «Контрольные цифры развития народного хозяйства СССР на 1959–1965 годы» (К. К. Иванов. М.: Изд-во Советский художник, 1959)

и крестьянок, усиленные фигурными диаграммами на производственные темы (рис. 7). Печать выполнялась в два цвета, например, малиновый с зеленым или красный с синим. Обратная сторона карточки оставалась свободной для письма.

В 1950–1960-е гг. изостатистическая открытка окончательно утрачивает актуальность в советской агитации и пропаганде. На смену приходят собственно показатели, облачаемые в форму лозунга: «Увеличим добычу угля на 24%», «Рост производства стали в 1,2 раза», «Вырастим 75 млн голов крупного рогатого скота» — вот призывы, перекочевавшие из материалов партийных съездов в плакат, брошюру, открытку и почтовую марку.

Перед художником уже не стояла задача визуализировать эти изменения в сравнении с прошлым, показать динамику прогресса. Нет. Требовалось лишь крупным планом изобразить цифру, сделать акцент на показателе. Изобразительность отходила на второй план, как, например, на открытках художника К. К. Иванова из серии «Контрольные цифры развития народного хозяйства СССР на 1959–1965 годы» (рис. 8) издательства «Советский художник», опубликованных в 1959 г. Доминирующие числовые данные и фоновый объект его приложения позволяет обойтись всего лишь двумя красками — красной и черной.

#### Выводы

Почтовую открытку можно рассматривать как источник информации по истории и культуре [6]. А с точки зрения дизайноведения этот документ эпохи может

стать источником для исследований стилистического, художественного и проектного характера. Рассматривая такую малую графическую форму в агитации и пропаганде, можно сделать вывод о том, что элементы инфографики начинают присутствовать в открытке с начала XX в. По сравнению с плакатом аналогичного назначения агитационная изостатистическая открытка получает наибольшее распространение в период становления советского агитационного стиля в инфографике в первой половине 1930-х гг. и теряет свое значение, начиная с 1950-х гг.

#### Список литературы

1. Глинттерник Э. М. Реклама в России XVIII — первой половины XX века: опыт иллюстрированных очерков. СПб.: Аврора, 2007. 359 с.

2. Белько Т. В., Бесчастнов Н. П. Эволюция «открытки» («открытого письма») в России в контексте исторических событий XX в // Вестник славянских культур. 2019. Т. 53. С. 240–257.
3. Полонский В. П. Русский революционный плакат. М.: Государственное изд-во, 1925. 192 с.
4. Догнать и перегнать в технико-экономическом отношении передовые капиталистические страны в 10 лет. Серия из 72 картинных диаграмм / сост. И. П. Иваницкий. М.-Л.: Огиз — Изогиз, 1931. 24 с.
5. Лаптев В. В. Периодизация информационной графики России: этапы становления и развития // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник МГХПА им. С. Г. Строганова. 2019. № 1. Ч. 2. С. 130–137.
6. Самбур М. В. Почтовая открытка как источник информации по истории и культуре // Вестник МГУКИ. 2013. 4 (54). С. 65–69.

#### V. V. Laptev

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

#### INFORMATION GRAPHICS IN THE RUSSIAN AGITATIONAL POSTCARD OF THE XX CENTURY

The author shows the development of an agitation postcard based on information graphics. The author considers typical examples of this small graphic form related to various stages of infographic evolution. The article presents to attention style, artistic and design changes that accompanied isostatistics at the stage of its formation within the framework of the Soviet agitation style in infographics on the example of postal cards.

**Keywords:** postcard, poster, infographics, isostatistics, agitation, propaganda.

#### References

1. Glinternik E. M. Advertising in Russia in the 18th — first half of the 20th century: the experience of illustrated essays. Saint Petersburg: Aurora, 2007. 359 p. (in Rus.).
2. Belko T. V., Beschastnov N. P. Evolution of “postcards” (“open letters”) in Russia in the context of historical events of the 20th century // Bulletin of Slavic Cultures. 2019. Vol. 53. pp. 240–257 (in Rus.).
3. Polonsky V. P. Russian revolutionary poster. M.: State Publishing House, 1925. 192 p. (in Rus.).
4. To catch up and overtake in technical and economic terms the advanced capitalist countries in 10 years. Series of 72

- picture diagrams / comp. I. P. Ivanitsky. M.-L.: Ogiz-Izogiz, 1931. 24 p. (in Rus.).
5. Laptev V. V. Periodization of information graphics in Russia: stages of formation and development // Decorative art and subject-spatial environment. Bulletin MGHPA them. S. G. Stroganov. 2019. No. 1. Part 2. pp. 130–137 (in Rus.).
6. Sambur M. V. Postcard as a source of information on history and culture // Vestnik MGUKI. 2013. 4 (54). pp. 65–69 (in Rus.).

**ЭВОЛЮЦИЯ РЕЛИГИОЗНЫХ ОБРАЗОВ  
В ЖИВОПИСИ ЖАНА ДЕЛЬВИЛЯ В КОНТЕКСТЕ ТЕОСОФСКИХ ИДЕЙ Э. ШЮРЕ**

© М. Ю. Овсянников, 2021

Статья посвящена идейным связям западноевропейского символизма и теософских концепций на примере живописи бельгийского художника Жана Дельвиля. Дельвиль обратился в своем творчестве к идеям, изложенным в книге Э. Шюре «Великие Посвященные». Представлен краткий анализ основных произведений художника. В живописи Ж. Дельвиля наблюдается постепенный переход от прямых заимствований из книги Шюре к созданию собственной философской концепции, которую можно определить как теософский гуманизм.

**Ключевые слова:** Жан Дельвиль, Эдуар Шюре, западноевропейский символизм, теософия.

Проблема идейных связей художественной культуры западноевропейского символизма и появившихся в тот же период теософских концепций до настоящего времени недостаточно исследована в современном искусствознании. В ходе работы важно решить следующие задачи: установить хронологические рамки исследования; выбрать основные полотна, в которых религиозные образы представлены с наибольшей предметностью; кратко описать изображенное, выделяя применяемые художником изобразительные приемы; проследить основные изменения в них и сопоставить духовную программу, предложенную Ж. Дельвилем с исходной для него программой Э. Шюре. В ходе исследования стало очевидным, что в своей живописи и литературном творчестве Жан Дельвиль, отталкиваясь от идей Э. Шюре, приходит к своего рода теософскому гуманизму — центральным объектом бытия оказывается человек во всех его проявлениях, а не высшие сущности; от иллюстрирования литературного источника Ж. Дельвиль постепенно переходит к презентации собственной эзотерической системы сугубо изобразительными средствами.

Жизни и творчеству Жана Дельвиля посвящен ряд подробных исследований, особое место среди которых занимают Cole B. Jean Delville. *Art between Nature and the Absolute* и Carpioux V. Jean Delville: *Maître de l'idéal*. Также необходимо было обратиться к собственным произведениям Дельвиля, включая «Новую миссию искусства...» и «Диалог между нами...».

Живопись Жана Дельвиля (1867–1953) хронологически и идейно завершает историю развития символизма в бельгийском искусстве; он не только использует изобразительные идеи предшественников (Ф. Ропса, К. Меллери, Дж. Энсора, Ф. Кнопфа и др.), но и выстраивает их в единую систему. Его интерес к мистицизму неоднократно попадал в фокус внимания исследователей [9, pp. 129–146].

Дельвиль был членом нескольких масонских лож, в том числе (с 1892 по 1895 годы) розенкрейцерского

«Католического ордена Розы и Креста», организованного известным писателем и оккультистом Жозефом Пеладаном<sup>1</sup>, в ежегодных выставках которого регулярно участвовал.

Ж. Дельвиль не ограничивал свою творческую деятельность сферой живописи, считая себя не столько художником, сколько философом, чья задача — соединить живопись с теософией и создать собственное учение о бытии и его устройстве. Известны несколько теософских диалогов мастера; наиболее знаменитый из них — «Диалог между нами. Аргументация кабалиста, оккультиста, идеалиста» 1895 года. Другие теософские произведения («Миссия искусства...», «Тайна эволюции, или о происхождении человека...», «Бог и мы...», «Да придет Иисус...» и др.) пишутся им в относительно свободной, романной форме; Дельвиль опубликовал также несколько сборников стихов.

Развитие творчества Дельвиля и как художника, и как теософа протекает в рамках французской традиции. В изобразительном ключе его живопись и графика близка произведениям П. де Шаванна, Г. Моро и О. Редона, языком его литературных произведений всегда является французский язык, исповедуемые им формы мистицизма — французского происхождения. На раннем этапе творчества Дельвиль испытывает, как мы только что указывали, влияние пеладановского

<sup>1</sup> Жозеф Пеладан (1850–1918), также известен как Sag Peladan, Sag Merodac — писатель-символист и мистик, одна из ключевых фигур возрождения оккультизма в XIX веке во Франции; в 1891 г. основал собственный мистический орден «Католический орден Розы и Креста и эстетов Башни Грааля», основной задачей которого называл «борьбу с материализмом». Орден получил известность благодаря серии художественных, музыкальных и литературных салонов, призванных продемонстрировать зрителю, как должно выглядеть новое, «идеалистическое» искусство. Помимо Дельвиля с Орденом в разные годы сотрудничали Эрик Сати, Арнольд Беклин, Карлос Швабе, Ян Тоороп, Гаттано Превиати, Клод Дебюсси, Фердинанд Ходлер и др. [13, pp. 185–195]

розенкрейцерства, стремившегося усовершенствовать католическую доктрину путем раскрытия творческих способностей каждого человека и создать своеобразный синтез науки и оккультизма. После 1895 года основным источником идей для Дельвиля становится вышедшая в том же году вторым изданием книга Э. Шюре «Великие Посвященные» — своего рода сборник биографий учителей человечества; на страницах книги соседствуют мифологические герои (Гермес, Рама, Орфей, Кришна) и реальные исторические личности (Пифагор, Платон, Иисус и др.). Именно на основе положений этой книги Ж. Дельвиль выстраивает собственную систему взглядов, что находит прямое отражение в его живописи.

Созданные до Первой Мировой войны полотна Дельвиля иллюстрируют основные принципы эзотерической доктрины Шюре, которые кратко сформулированы в предисловии к самой книге [5, с. 34–35]:

1. Дух — единственная Реальность, Материя — лишь его внешнее проявление в вечно становящемся пространстве и времени;
2. Творчество вечно и непрерывно;
3. Человек — микрокосм, подобие и отражение макрокосма-вселенной; как и в христианской системе, человек имеет тройственную организацию (дух, душа, тело), что является отражением тройственности самого мира (автор разделяет цельное бытие на мир божественный, мир человеческий и мир естественный);
4. Мир, в свою очередь, является телом Бога, понимаемого как абсолютный Разум, и соединяющего в своей природе Отца, Мать и Сына (сущность, субстанцию и жизнь);
5. Любой человек, образ и подобие Бога — художник; он может и должен стать «живым Глаголом Бога».

Данную концепцию Жан Дельвиль принимает как основную, но усложняет ее, вводя понятие об Идеях и их так называемых вибрациях как связующем звене между Богом и человеком, высшим и низшим миром: «Там, где нет мысли, нет ни жизни, ни творения. Современный западный мир перестал осознавать грандиозную силу Идеала, от чего искусство неизбежно пришло в упадок. Подобное безразличие к творческим силам мысли... направило все современные суждения в сторону материализма. Материализм не знает, как звучат идеи и мысли, и как их вибрации воздействуют на сознание... Прежде, чем обрести гениальные произведения, человеческое сознание воспринимает ментальные и духовные вибрации, порожденные силой Идеи, отраженной в нем. Чем более благородно, чисто и возвышенно произведение, тем больше внутренняя сущность, вступая в контакт с исходящими от нее же идеальными вибрациями, очищается и возвышается. ... Художник, который не знает, что каждая форма должна быть порождением Идеи и что у каждой Идеи должна быть собственная форма, то есть тот художник... который не знает, что Красота есть ясная концепция равновесия форм, никогда не будет иметь силы воздействовать на душу, ибо работы его будут лишены подлинной мысли, а, значит, и жизни. Идея — эмоция

Духа, как и эмоция — отблеск самой Души...» [11, pp. 10–12].

В изобразительной системе Дельвиля идеи примут форму духовных существ, схожих с ангелами традиционной католической иконографии. Упомянутый в «Великих посвященных» лишь дважды Сатана представлен несовершенным хозяином несовершенного мира — налицо воздействие гностических концепций.

Тем не менее, творчество мастера не может быть понято лишь через призму эзотерических поисков. Дельвиль-художник шире Дельвиля-теософа, живопись его обращается не только к абстрактным проблемам. Дельвиль заимствует из современного ему художественного языка символизма, прежде всего, принципы формообразования — остранение, которое в данном случае служит передаче мистической семантики, рассмотрение живописного полотна как театральной сцены, аллегоризацию, показ мифологических, исторических и вымышленных событий как образцовых по отношению к действительному.

С нач. 1890-х гг. Ж. Дельвиль создает целую серию мистических произведений. Открывает ее небольшой рисунок мелом и пастелью на бумаге под названием «La Mysterosa» или «Портрет миссис Стюарт Меррилл», 1892 (*ил. 1*) — своего рода изображение «теософской Медузы Горгоны»<sup>2</sup>. Молодая рыжеволосая женщина, медиум спиритического сеанса, в состоянии транса смотрит куда-то поверх головы зрителя; на лице ее играет отрешенная и зловещая полуулыбка. Подбородком и тонкими руками с длинными пальцами, несколько неестественно изогнутыми, она опирается на черную книгу, на обложке которой изображен равносторонний треугольник — пифагорейский символ совершенства небесных, надчеловеческих сущностей [6]. На обложке книги — устремляющийся вверх равносторонний треугольник, символизирующий полноту знания, достигаемого в данном случае через магию и герметизм<sup>3</sup>.

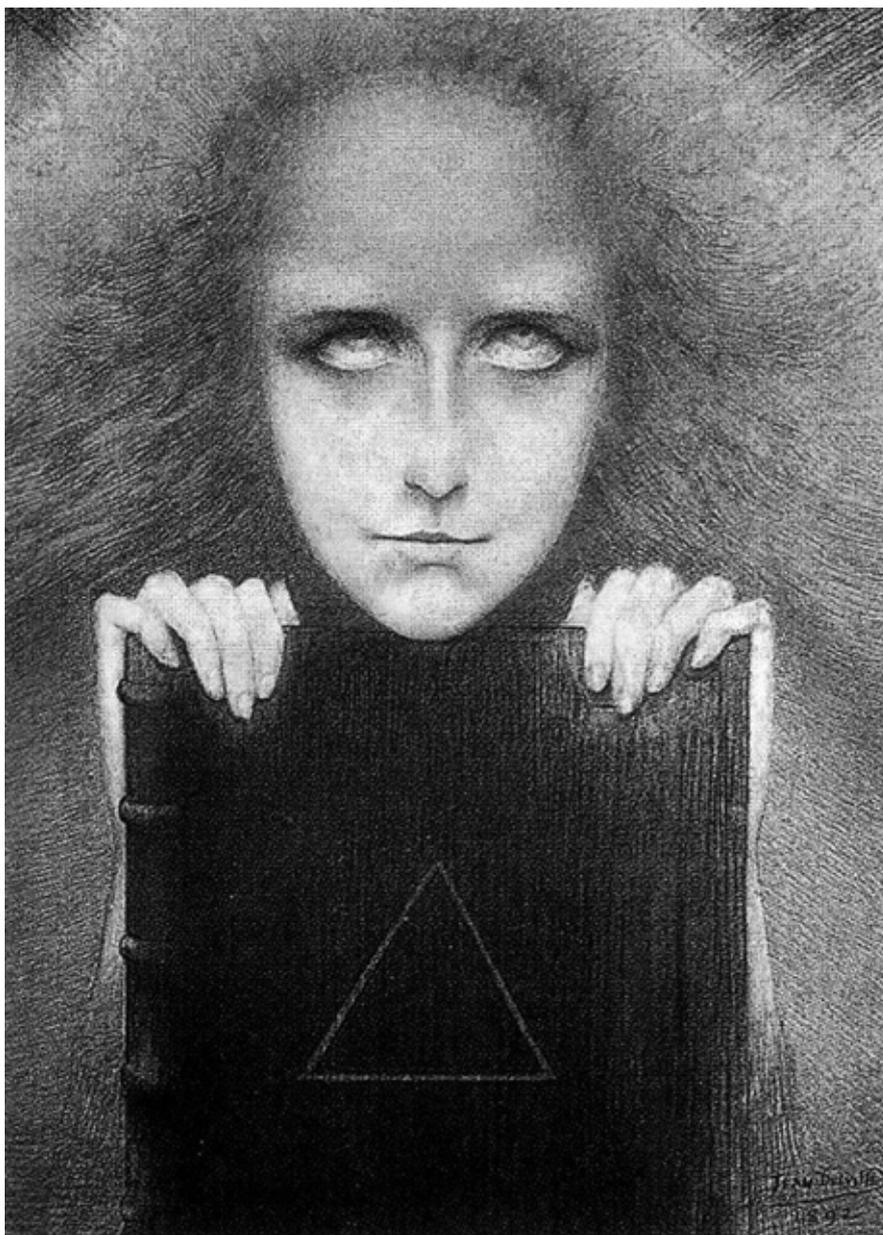
Вставшие дыбом рыжие волосы миссис Меррилл сливаются с желтоватой дымкой вокруг головы — подобием нимба, который теософы именовали аурой. «Огненный» колорит «Портрета...» призван решать ту же задачу, что ярко-красный фон в созданном несколькими годами ранее «Автопортрете с нимбом» П. Гогена; он намекает, что, несмотря на «небесную увлеченность», сама миссис Меррилл сгорает в огне чувственности<sup>4</sup> и страсти. Сила ее мистического экстаза находится в прямой зависимости от чувственной невоздержанности натуры.

На зрителей этот подобный inferнальный образ женщины производил, по свидетельству очевидцев, мощнейшее впечатление [7]-[12]. Героиня

<sup>2</sup> Интересно, что годом позднее (в 1893 году) Жан Дельвиль опубликует рисунок «Медуза»; в лике мифологического существа также узнаются черты миссис Стюарт Меррилл.

<sup>3</sup> Этой же точки зрения придерживался и сам художник [10].

<sup>4</sup> Пламя как символ чувственной невоздержанности натуры — традиционный мотив в оккультной традиции [4, с. 432–435].



**Ил. 1.** Ж. Дельвиль. Портрет Стюарт Меррилл (La Mysteriosa). 1892

«La Mysteriosa», подобно «Люциферу» Ф. Штука, не отрешенное видение, а вполне реальная демоническая сущность — и, кажется, через секунду ее пугающий взгляд поймает взгляд зрителя. Интересно, что Мерриллы отказались покупать портрет; спустя несколько лет его приобрел Королевский музей изящных искусств в Брюсселе.

В сходном ключе решен и «Ангел великолепия» 1894 года. Живописец искусно вызывает напряжение чувств зрителя; контакт с картиной для него должен стать откровением, мистическим переживанием. Ниспав откуда-то из высших сфер (либо на секунду поднявшись из еще более низкой), два светозарных персонажа — напоминающий девушку ангел и юноша-андрогин — оказываются в плену материи. Тело ангела неестественно изогнуто, а юноша словно проваливается в зыбучие пески. Нижнюю часть его тела опутали и влекут к земле змеи; вокруг него ползают

пауки, летают бабочки, прыгают жабы — традиционные обитатели хтонического мира. Складывается ощущение, что достичь высшей сферы бытия он уже не сможет; обеими руками андрогин тщетно ловит пламенеющие складки золотого одеяния спутницы.

Лицо ангела красиво, но по воле художника лишено ярких индивидуальных черт, напоминая женские лица портретной живописи раннего итальянского Ренессанса. Тело девушки необычайно вытянуто; жестом руки она указывает вверх, в мир сияния и красоты. На нее материальный мир столь сильного воздействия не оказал, сущность ее — более высокого порядка, нежели ее спутника. На заднем плане виднеется гора, повторяющая направление жеста ангела. Управление своими страстями и желаниями — первый шаг на пути посвящения в сакральное; преодолешь соблазны материального мира — сольешься с единственно подлинным божественным началом и вступишь в общение



Илл. 2. Ж. Дельвиль. Ангел великолепия // *L'Ange des Splendeurs* 1894

с более высокими существами, которые, даже ценой собственного нисхождения, попытаются помочь тебе.

Сходную мысль Дельвиль развивает и в поэзии; текст сонета «Совершенство» вызывает в памяти религиозные гимны. Совершенный человек (художник) сравнивается с Богом до полного слияния:

Как Бог, творец пресветлых жизни взоров,  
Раскинул блеск над вечной темнотой,  
Так быть хочу не телом, а мечтой,  
Чтоб порхать над низменным позором.

.....  
Пускай улыбка ангельского лика,  
Пройдет по мне сплошной волной великой,  
Чтоб стал я светоносным как эфир!  
Внемли себе, художник благодарный:  
Ты сущность новую привносишь в мир,  
И тихо созерцаешь свет нетварный<sup>5</sup>.

Печальный<sup>6</sup> и несовершенный материальный мир, и Сатана, управляющий им, своей брэнностью пора-

бощают человека и уводят его в сторону от духовного; но лишь духовное и есть истинная основа реальности. Таков один из постулатов идеалистической космологии художника, очевидно, заимствованный из гностической традиции, объяснявшей несовершенство мира несовершенством его «хозяина»<sup>7</sup>.

В 1896 году на выставке Первого Салона Идеалистического искусства, организованной в Париже Ж. Пеладаном, Дельвиль выставляет свою программную работу — масштабное полотно «Сокровища Сатаны» (ил. 3). На полотне «древний дракон, именуемый Дьяволом и Сатаною» парит над потоком обнаженных человеческих тел в причудливо изогнутых позах. Князь Тьмы красив; массу мужчин и женщин, его добычу и сокровища, он затаскивает в драконью пасть — пасть Ада. Жертвы его обнажены; в отличие от сходного представления этого мотива в христианском искусстве, греховность природы человека не подчеркнута его физическим уродством — и лица, и тела рабов земли прекрасны. Они лишь сбились с истинного пути; кажется, они пребывают в состоянии мечтательности

<sup>5</sup> Перевод А. В. Маркова

<sup>6</sup> «Долиной слез» неоднократно именуется материальный мир в «Ключе к теософии» [1].

<sup>7</sup> Частый мотив в литературе романтизма, начиная с «Корсара» Дж. Байрона; Ж. Дельвиль, скорее всего, заимствует его из «Цветов Зла» Ш. Бодлера (фрагмент «Литании Сатане»).



**Ил. 3.** Ж. Дельвиль. Сокровища Сатаны // *Les Trésors de Sathan* 1896

и блаженства. Как и в теософской системе Э. Шюре, каждый из них — высшее существо, а потому печать небесной красоты по-прежнему лежит на них. Человек — подлинное и единственное, главное сокровище Земли; все прочее — лишь фон для его развития.

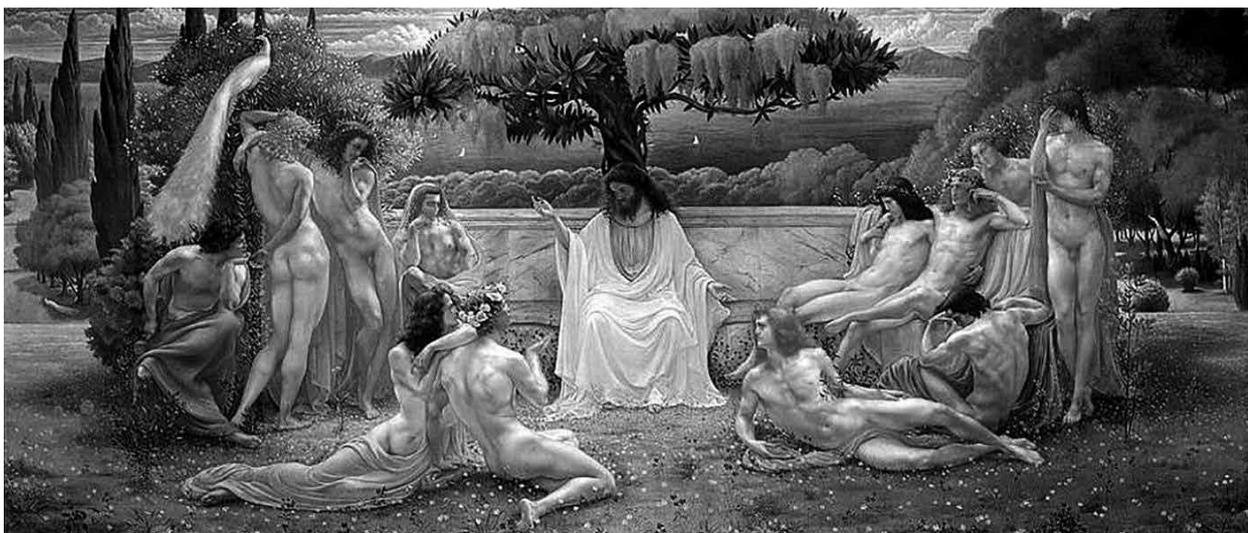
Слева от людской реки изображен «пейзаж Преисподней» (термин Г. Зедльмайра) — луг с растущим на нем чертополохом и другими колючими растениями, между которыми копошатся отвратительные твари, среди них пауки, скорпионы, змеи, жабы, уродливые птицы. Справа — фантастический пламенеющий пейзаж, в дымчатом колорите которого различимы горы и деревья. Это высшая реальность, но увиденная несовершенным взором, а оттого замутненная. В крайнем правом углу — горящий куст; вероятно, «неопалимая купина» — образ Бога из видения Моисею в книге Исход. Бог не покидает человека; даже в материальной Преисподней он зримо присутствует рядом с ним — драма богооставленности явно неизвестна Ж. Дельвилю.

Людской поток начинается в левом нижнем углу полотна фигурами двух обнаженных девушек — у первой сладострастное выражение лица, вторая небрежно откинулась назад, словно после соития; ее рука поко-

ится на груди. Именно сексуальную разнузданность, «неутоленные животные желания женщины» [10, р. 27] Дельвиль демонстрирует как первый шаг на пути в Ад.

В творчестве Дельвиля отразилась и тема идеального земного мира. В 1898 году живописец выставляет масштабное (более 6 метров в длину) полотно «Школа Платона» (ил. 4). Манера мастера меняется, от символистского метода он обращается к классической традиции, которую, по собственным словам, стремился возобновить [9, р. 252]. Самым фактом обращения к подобной теме Дельвиль словно утверждает себя в качестве «Рафаэля символизма».

В смысловом и композиционном центре полотна — сидящая фигура Платона; он выглядит как библейский пророк и даже до определенной степени напоминает Христа или Иоанна Крестителя в католической иконографии. Перед зрителем, скорее, один из «великих посвященных», нежели исторический античный философ. Отмеченное нами во всех предыдущих работах напряжение отсутствует, сменяясь тихой идиллической атмосферой. Платон Дельвиля не ведет ученой беседы в саду Академа в поисках Истины, а тихо проповедует небольшой — из одиннадцати человек — группе избранных. Тринадцатым живым



Ил. 4. Ж. Дельвиль. Школа Платона // *L'École de Platon* 1898

существом на картине становится павлин, спокойно сидящий на уступе стены. Количество учеников и их расположение полукругом по отношению к Учителю вызывает в памяти ассоциацию с сюжетом Тайной вечери, которую уже покинул Иуда; функцию последнего берет на себя птица, притягивающая к себе внимание остальных.

Молодые люди слушают учителя по-разному — двое сидящих учеников слева небрежно откинулись на сидениях; двое стоящих позади них глубоко задумались; особенно мрачен второй из них, стоящий ближе к Учителю. Возможно, он и не слушает, а что-то замышляет или несогласен со сказанным. Трое юношей устроились прямо на земле — двое играют и не очень внимательно слушают Платона; третий, почти обнаженный, напротив, увлечен. Он смотрит в ту же сторону — влево от зрителя — в которую указывает рукой мудрец. Жест философа вызывает в памяти указующее движение вверх Платона из «Афинской школы» Рафаэля.

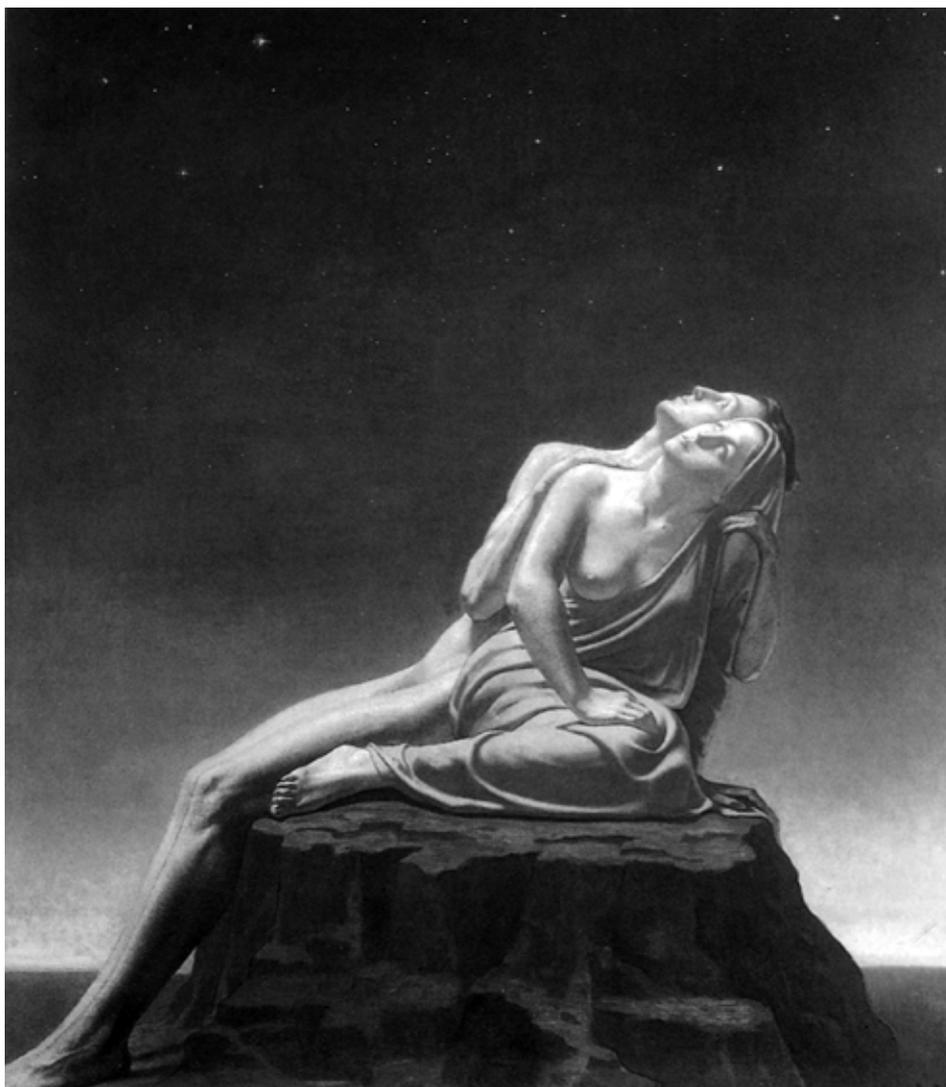
Слева мы видим последнюю группу учеников и примыкающую к ним птицу. Они тоже разделены — двое одиночек внимают каждому слову мудреца, двое друзей прильнули друг к другу. Павлин, сидящий на уступе стены, смотрит не на людей, а куда-то вне полотна; линия его взгляда продолжает движение руки Платона. Среди неоплатоников было популярно предание, что в день знакомства со своим будущим учеником Сократ увидел во сне неоперившегося лебедя, которого он держал на руках<sup>8</sup>; упоминание об этом есть и в тексте книги Э. Шюре. На страницах ранних платоновских диалогов душа человека неоднократно сравнивается с птицей, чем, возможно, и объясняется появление павлина в пространстве картины.

<sup>8</sup> «Рассказывают, что Сократу однажды приснился сон, будто он держал на коленях лебеденка, а тот вдруг покрылся перьями и взлетел с дивным криком: а на следующий день он встретил Платона и сказал, что это и есть его лебедь. [2, с. 139].



Ил. 5. Ж. Дельвиль. Любовь душ // *L'Amour des Ames* 1900

Двоякий жест философа, возможно, не пространственное указание, а иллюстрация двойственности между миром идей и миром материи, их мнимой разделенности; на это указывает и «совершенная» нагота части учеников — тела их на манер античной скульптуры идеализированы, лица по-девичьи нежны.



**Ил. 6.** Ж. Дельвиль. Забывая страсти // *L'Oubli des passions* 1913

Некая андрогинность персонажей — свидетельство их принадлежности более высокому, чем наш, миру. Гармония и покой, даруемые мудростью, — эти состояния призвано проиллюстрировать полотно; атмосфера «рождения Истины в споре», заданная Рафаэлем, становится атмосферой «постижения мудрости» у Дельвиля.

Одним из самых красивых и тонко сформулированных образов в творчестве Дельвиля становится полотно 1900 «Любовь душ» (ил. 5). Живописец изображает союз мужской и женской трансцендентных душ в Космосе; персонифицирующие их мужская и женская фигуры уже лишены материальной человеческой субстанции. Они взмывают из ледяного синего мрака, постепенно сливаясь между собой и стремясь подняться всё выше. Утраченное единство Первочеловека, по мысли художника, восстановлено; две соединенные энергии формируют состояние целостности и полного единства Бытия. Над мужской и женской фигурой горит Небесный огонь<sup>9</sup>, с которым они и стремятся

слиться. Достижение этого предела означает возврат к изначальному состоянию совершенства и интеграции противоположностей, конечное объединение с Космическим разумом (Умом, nous неоплатоников). Цветные ленты, которые окружают фигуры, все еще хранящие остатки индивидуальности, — лучи Единого, принимающего назад некогда оторвавшиеся части. В Едином родилось множество людей, к Единому они и устремляются. Земля внизу — едва видная темная бесформенная материя.

Мечта и обещание этого грядущего слияния представлено в более поздней, но тематически родственной работе «Забывая страсти» 1913 года (ил. 6). Молодые мужчина и женщина, целомудренно обнявшись, вдохновенно глядят в ночное небо, сидя на утесе; сверху их заливают яркий, видимо, лунный свет. Небо вокруг слегка подернуто дымкой, объединяющей мягким свечением его края. Откуда вырастает утес, на котором сидит пара, зритель не видит — кажется, прямо

<sup>9</sup> Первоисточник и центр Бытия в античной философии; автор термина пифагорец IV в. до н.э. Филолай. Небес-

ный огонь как центр мира часто встречается и в работах теософов; упоминается он и в книге Э. Шюре в главах, посвященных Пифагору, Платону и Христу.

из Мирового Океана. Дельвиль несколько изменяет собственному методу — прямого изображения высшего мира, в отличие от предыдущих полотен, здесь нет; зрителю остается лишь догадываться, на что с таким восхищением смотрит пара. Характерно, что в «Забывая страсти», как и в «Любви душ», лишь человеческие фигуры написаны в теплых тонах. Остальные элементы, включая свет небес, даны исключительно в холодных тонах, напоминающих кристаллы или лед в разном освещении.

За хронологические рамки данной статьи выходит ещё одно «инфернальное» полотно Жана Дельвиля — «Колесо судьбы» 1940 года (ил. 7). Образ, заимствованный из мистической традиции, находит параллель в изобразительной системе карт таро. «Маг властен над Судьбой и ее колесом, но на какой оси оно вращается, он не ведает» [3, с. 84], — так описывает в «Книге Мага»<sup>10</sup> мистик Алистер Кроули процесс познания и творчества. Действительно, оси Колесо у Дельвиля лишено, будучи как бы подвешено в некоем условном пространстве.

Колесо Судьбы приводится в движение не осмысленными действиями одного или нескольких людей, а тем же, что и в «Сокровищах Сатаны», потоком обнаженных людей всех возрастов, вызывающим в памяти многофигурные композиции Рубенса. Кажется, что вращается не Колесо, а сами группы людей. На переднем плане — высокий пожилой мужчина в рубище — Маг<sup>11</sup>; в левой руке он держит традиционный для католической иконографии символ скоротечности человеческой жизни — череп. Чем больше индивид привязан к материальному миру — тем больше зависим он от прихотей Судьбы, хозяином которой на самом деле является. Цвета сдержанны, объемная моделировка используется лишь в тех случаях, где того требует само изображение. В левом верхнем углу мы видим некое подобие небес — уже знакомого нам ледянистого оттенка; Колесо Судьбы и Маг помещены в том же высшем пространстве.

Мы убедились, что изобразительные приемы Жана Дельвиля, такие, как пламенеющие волосы, человеческие фигуры в разных позах, лица, подобные маскам или, напротив, звериным мордам, обнаженная натура (зачастую лишенная признаков пола) в причудливо изогнутых позах, символический пейзаж, сдержанный или, напротив, необычайно яркий колорит, частое соседство реального и мифологического, масса людей, представленная как нечто, родственное природной стихии (речному потоку или водопаду), строго подчинены построению мистического сюжета. Художник реализует собственную философскую программу сугу-



Илл. 7. Ж. Дельвиль. Колесо Судьбы // La Roue du monde 1940

бо изобразительными средствами; непосредственное идейное влияние «Великих Посвященных» Э. Шюре, как и других источников мастера, ослабевает от полотна к полотну.

Во всех упомянутых нами работах, как и в некоторых других, художником предложена собственная эзотерическая и даже космогоническая программа: мир разделен на несовершенный материальный мир и высший духовный. Человек, достигший духовной зрелости, способен узреть последний и даже переселиться в него на особом, «тонком» уровне. Более того, и в материальной действительности мир высший часто являет себя. При этом в более поздних работах роль высшего мира снижается, он сам уходит на задний план либо и вовсе отсутствует; теряется и его эмоциональная сила — огненные пейзажи сменяются льдистыми фонами.

Человек, согласно Дельвилю — прежде всего, духовное существо, но забывшее о собственном совершенстве и отпавшее от него. Воссоединение с ним трудно, но неизбежно и радостно для человеческой души; препятствиями для воссоединения являются, в первую очередь, алчность и чувственность. При этом вершина иерархии — не человек, а некие англоподобные андрогинные существа. Однако их сходство с людьми земными очевидно, что вновь демонстрирует веру художника в человека; последнее свойственно adeptам теософии далеко не всегда. Воззрения Дельвиля можно охарактеризовать как своего рода «теософский гуманизм» — именно человек и человечество в целом — в той же мере центр созданной художником

<sup>10</sup> «Книга Мага» увидела свет в 1904 г.; несмотря на это, текст едва ли был источником для Жана Дельвиля. Тем интереснее отметить сходство концепций двух мистиков, принадлежащих к разным поколениям.

<sup>11</sup> Или, возможно, Аллегория Времени, с которым традиционно ассоциируется вращающееся колесо; вызывает в памяти его образ и другой Старший аркан таро — Отшельник; но вместо черепа у последнего в руках фонарь.

космогонии, в какой фигура человека, группы или массы людей оказывается композиционным и смысловым центром большинства его полотен.

#### Список литературы

1. *Блаватская Е. П.* Ключ к теософии. М.: АСТ, 2004. 640 с.
2. Диоген Лаэртский О жизни, учениях и изречениях знаменитых философов. М.: Мысль, 1986. 571 с.
3. *Кроули А.* Сердце Мастера. Книга Лжей. М.: 2010. 288 с.
4. Холл, *Мэнли П.* Энциклопедическое изложение масонской, герметической, каббалистической и розенкрейцеровской символической философии. М.: Эксмо, Мидгард, 2007. 864 с.
5. *Шюре Э.* Великие Посвященные. СПб., 1914. 480 с.
6. Ямвлих Халкидский О пифагоровой жизни. СПб: Алетейя, 2002. 224 с.
7. *Bade P.* Femme Fatale. L.: Mayflower Books, 1979. 128 p.
8. *Carpiaux V.* Jean Delville — Maître de l'idéal. Paris: Somogy Edition d'Art, 2014. 142 p.
9. *Cole B.* 'Jean Delville and the Belgian Avant-Garde: Anti-Materialist Polemics for 'un art annonciateur des spiritualités futures /Symbolism. Its Origins and Its Consequences. / Ed. *Neginsky R.* Newcastle: Cambridge Scholars Publishing, 2010. 641 p.
10. *Delville J.* Dialogue Entre Nous. Argumentation Kabbalistique, Occultiste, Idéaliste. Bruges: Daveluy Frères, 1895. 112 p.
11. *Delville J.* The New Mission of Art: A Study of Idealism in Art. /Translated by F. Colmer. L.: Francis Griffiths, 1910. 188 p.
12. *Julian Ph.* Dreamers of Decadence. L.: Phaidon Press Ltd, 1974. 128 p.
13. *Rudorff R.* The Belle Epoque — Paris in the Nineties. New York: Saturday Review Press, 1972. 365 p.

#### М. Yu. Ovsiannikov

Russian State University for the Humanities  
125993 Russia, GSP-3, Moscow, Miuskaya sq., 6

#### THE TITLE OF THE ARTICLE: EVOLUTION OF RELIGIOUS IMAGES IN WORKS BY JEAN DELVILLE WITHIN THE CONTEXT OF E. SCHURÉ'S THEOSOPHICAL IDEAS

The article deals with ideological connection between West European symbolism and theosophical concepts, evidence from art of the Belgian painter Jean Delville, whose works are related to ideas from The Great Initiates by E. Schuré; we present a brief analysis of the artist's main works. J. Delville's painting demonstrates gradual transition between direct borrowing from Schuré's book mentioned above and Delville's own philosophical concept, where the latest can be determined as theosophical humanism.

**Keywords:** Jean Delville, Eduard Schuré, West European symbolism, theosophy, theosophical humanism.

#### References

1. E. P. Blavatskaya, The Key to Theosophy. M.: AST, 2004. 640 p. (in Rus.).
2. Diogenes Laertius On the life, teachings and sayings of famous philosophers. M.: Mysl', 1986. 571 p. (in Rus.).
3. *Crowley A.* Heart of the Master. Book of Lies. M., 2010. 288 p. (in Rus.).
4. Hall, *Manly P.* An Encyclopedic Exposition of Masonic, Hermetic, Cabalistic, and Rosicrucian Symbolic Philosophy. M.: Eksmo, Midgard, 2007. 864 p. (in Rus.).
5. *Shure E.* The Great Initiates. SPb., 1914. 480 p. (in Rus.).
6. Iamblichus of Chalcis About the Pythagorean life. SPb: Aleteya, 2002. 224 p. (in Rus.).
7. *Bade P.* Femme Fatale. L.: Mayflower Books, 1979. 128 p.
8. *Carpiaux V.* Jean Delville — Maître de l'idéal. Paris: Somogy Edition d'Art, 2014. 142 p.
9. *Cole B.* 'Jean Delville and the Belgian Avant-Garde: Anti-Materialist Polemics for 'un art annonciateur des spiritualités futures. / Symbolism. Its Origins and Its Consequences. / Ed. *Neginsky R.* Newcastle: Cambridge Scholars Publishing, 2010. 641 p.
10. *Delville J.* Dialogue Entre Nous. Argumentation Kabbalistique, Occultiste, Idéaliste. Bruges: Daveluy Frères, 1895. 112 p.
11. *Delville J.* The New Mission of Art: A Study of Idealism in Art. / Transl. F. Colmer. L.: Francis Griffiths, 1910. 188 p.
12. *Julian Ph.* Dreamers of Decadence. L.: Phaidon Press Ltd, 1974. 128 p.
13. *Rudorff R.* The Belle Epoque — Paris in the Nineties. New York: Saturday Review Press, 1972. 365 p.

УДК 738

DOI 10.464181/2079–8202\_2021\_1\_10

**Е. М. Сафронова**Центральный государственный архив кинофотофонодокументов Санкт-Петербурга (ЦГАКФФД СПб)  
191015 РФ, Санкт-Петербург, Таврическая, 39**«СИЯЮЩИЕ ЛЮСТРЫ».  
ТЕХНИКА ВОССТАНОВИТЕЛЬНОГО ОБЖИГА  
НА ПРИМЕРЕ РАБОТ П. К. ВАУЛИНА**

© Е. М. Сафронова, 2021

В статье рассматривается история создания и применения одной из техник изготовления керамики — восстановительного обжига — на примере художественных произведений конца XIX — начала XX века, исполненных художником-керамистом П. К. Ваулиным. Автором проанализированы средства выразительности и художественного воздействия металлизированной керамики — скульптуры и майоликового декора в решении фасадов зданий, рассматривается собственно техника производства, а также эволюция ее применения.

**Ключевые слова:** модерн, архитектура, керамика, майолика, люстр, восстановительный обжиг.

Модерн явил необычайное многообразие трактовок материалов и изобразительных техник архитектурного декора. В отделке использовались изразцы, сюжетные панно, ложная мозаика и скульптурный рельеф.

Художники и архитекторы при изготовлении керамики добивались большей выразительности и усиления декоративного эффекта художественного образа с помощью использования целого арсенала разнообразных техник и технологий. Какие-то были известны еще с XVIII века, другие — были созданы и заново открыты, получив новую жизнь благодаря эпохе модерна [1, с. 57].

Цель исследования — детально изучить технику восстановительного обжига, также известную как металлизация или люстрирование. Задачи исследования — рассмотреть историю ее возникновения; особенности технологии производства металлизированной керамики; проанализировать примеры ее использования в решении архитектурно-художественных задач.

Художественная керамика — яркое и своеобразное явление в русской культуре конца XIX — начале XX века. Возникнув как прикладное искусство, керамика в этот период испытывала воздействие других видов искусства. Созданием произведений из керамики стали заниматься живописцы, художники и архитекторы, что привело к монументально-декоративным и самостоятельным станковым формам [2, с. 125–126]. Так, например, для М. А. Врубеля керамика стала не просто увлечением новым материалом, как для большинства художников на рубеже веков. В результате совместной деятельности с мастером-керамистом П. К. Ваулиным в 1899–1900-х гг. наступает самый яркий этап творчества М. А. Врубеля в области керамического искусства.

**Об истории возникновения техники  
«восстановительного обжига»**

В 1899 году П. К. Ваулин открывает восстановительный обжиг — новый технологический метод производства керамики.

Еще в практике керамистов Европы и Средней Азии было известно восстановление окислов в металлы. П. К. Ваулин сталкивался с подобным явлением и раньше, однако металлизация считалась браком, ведь более всего ценились чистота цвета и прозрачность глазури [2, с. 238]. М. А. Врубель смог разглядеть в этом явлении декоративный дар, новую эстетическую сущность керамики. Его способность глубоко чувствовать и выявлять специфические художественные возможности различных техник и материалов подарили этому открытию возможность создавать произведения, наделенные неповторимой выразительностью.

Процесс создания керамики восстановительного обжига был увлекателен, но кропотлив и сложен в своей многоэтапности. После первого обжига, принятого у профессиональных керамистов называть «утильным», изделия из глины покрывали эмалью белого цвета. Этот прием создавал эффект отражателя или «рефлектора» для нескольких слоев уже прозрачной глазури. Следующим шагом была роспись глазурями с высоким содержанием окислов металлов.

В дровяной печи происходил финальный обжиг произведений. По словам самого П. К. Ваулина, главный секрет заключался в бескислородной среде, так как вся печь замуровывалась, все трещины замазывались глиной, чтобы не дать воздуху проникнуть внутрь [3, с. 55]. Процесс плавления глазури происходил при химическом воздействии хлористого аммония и медянки, помещенных в тигель. Дрова, заготовленные исключительно из березы, устанавливались в горн. Восстановительная среда, необходимая для преобразования окислов металлов в сами металлы, образовывалась при сгорании остатков кислорода. Таким образом, в горне и рождались акварельные мазки сверкающих люстров перламутровых, серебристых и золотистых оттенков!

Самим термином «люстр» (франц. lustre — глянец, блеск, от лат. lustrum — освещаю) в керамике называют пигмент, созданный на основе металлов — серебра,



**Ил. 1.** М. А. Врубель и П. К. Ваулин. Скульптурная сюита «Снегурочка» в экспозиции музея-усадьбы «Абрамцево»: Весна. Мизгирь (2 вар.). Берендей. Лель (2 вар.). Купава. Общий вид. Майолика, цветные глазури, глазури восстановительного обжига. Кон. XIX в. Абрамцево. Фото К. Г. Поздняковой.



**Ил. 2.** М. А. Врубель и П. К. Ваулин. Египтянка. Майолика, восстановительная техника. Начало 1890-х гг. Опубликовано. Музей-заповедник «Абрамцево»: Очерк-путеводитель. 2-е издание. М.: Изобразительное искусство, 1988.



**Ил. 3.** М. А. Врубель и П. К. Ваулин. Девушка в венке. Майолика, восстановительная техника. Начало 1890-х гг. Опубликовано. Музей-заповедник «Абрамцево»: Очерк-путеводитель. 2-е изд. М.: Изобразительное искусство, 1988.

олова, меди и других. Его используют для росписи керамических изделий при восстановительном обжиге, в результате которого готовое изделие обретает волшебные переливы перламутровых и металлических отблесков. Когда обожженное изделие достают из остывшей печи, на его поверхности присутствует плотный черный слой — что находится под ним, как будет выглядеть изделие, каким узором осели пары металлов и как растеклись цветные глазури — всегда является экспериментом, который либо усилит живописный эффект, либо будет забракован художником. И прежде чем будет найдено необходимое колористическое решение, может быть множество попыток использования вариантов цветовой гаммы, разнообразных способов глазурирования поверхности черепка, варьирующихся от полихромных и монокромных росписей майоликовой глазурию до использования смешанных техник.

В этой технике М. А. Врубелем и П. К. Ваулиным выполнено два скульптурных цикла, посвященных операм Н. А. Римского-Корсакова «Снегурочка» (ил. 1) и «Садко», а также скульптуры «Египтянка» (ил. 2) и «Девушка в венке» (ил. 3).

Здесь майолика выступает не как раскрашенное изделие из глины, а как произведение из нового, необычного, драгоценного металла, созданного огнем, и несущие на своей поверхности волшебные отблески. П. К. Ваулин же, используя неровности формы, в которые затекают глазури, подверг изделие восстановительному обжигу, благодаря чему удалось создать эмоционально насыщенный колористический образ.

М. А. Врубель в своей живописи стремился передать загадочную силу драгоценных камней и кристаллов, особенности их переливов и мерцаний. Он преклонялся перед стихийными силами природы, творящими красоту. Благодаря химическим экспериментам П. К. Ваулина — технолога абрамцевского кружка — керамика М. А. Врубеля обогатилась удивительным цветовым декором.

Блики металлизированной глазури, полученные совместно с П. К. Ваулиным при восстановительном обжиге, сделали работы художника такими притягательными, манящими и уникальными, создали удивительный цветовой декор, определивший эмоционально-цветовую суть произведений [4, с. 38].

Металлизированная керамика, выполненная абрамцевской художественной гончарной мастерской, впервые была представлена зрителям в Санкт-Петербурге на выставке «Мир искусства» 1899-го года. Совместные произведения М. А. Врубеля и П. К. Ваулина, выполненные в данной технике, имели большой успех. Было принято решение представить люстрированные скульптуры в русском павильоне Всемирной художественной выставки в Париже, ставшей важным событием для всего мира искусства в 1900-м году.

Майолика абрамцевского завода производит настоящий фурор и завоевывает золотую медаль, а П. К. Ваулин, получивший почетный диплом, отмечен мировым сообществом как молодой химик-колорист выдающегося таланта и способностей [5, с. 128].

Использование техники восстановительного обжига для создания металлизированной керамики является отличительной чертой керамических произведений Абрамцева в ваулинское время до 1903 года [6, с. 405].

#### **Применение металлизированной керамики в архитектуре Москвы**

Однако именно при использовании люстрированной керамики в экстерьере раскрывается все волшебство этой техники. Люстр — это свет. Вся керамика, конечно, о свете. Но люстр — это особый случай: цветные объекты отражают волны света определенной длины и поглощают другие, но радужный блеск от сокращения серебра и меди реагирует на всю совокупность света, сияющего на нем. Искусственный свет, особенно неоновый свет, излучает только несколько длин волн, и люстр выглядит скучным. Тогда как в естественном



**Ил. 4.** Фасад здания Ярославского вокзала в Москве, Комсомольская пл., 5, 1902–1904 гг. Архитектор Ф. О. Шехтель. Майолика Абрамцевского гончарного завода. Фрагмент. Фото автора.



**Ил. 5.** Дом торгово-промышленного товарищества «Бажанов и Чувалдина» (Дом Бажанова), ул. Марата, 72. 1909 г., архитектор П. Ф. Алешин, керамическая черепица, производство «Гельдвейн-Ваулин». Фото Ю. А. Макусинского.

свете, содержащем все длины волны, он показывает свою гармонию и свое величие. Таким образом, металлизированная керамика на фасадах зданий отличается особенной магией света и переливов.

«Несомненным открытием московского модерна стали облицовки «акварельной» абрамцевской плиткой, придававшие постройкам особую живописность и художественность. Особенно яркими и обращающими на себя внимание подобные облицовки стали с применением металлизации в глазурях, превращавших здания в сверкающие всеми цветами радуги сказочные терема. Такие отделки — принадлежность именно Москвы Серебряного века» [7, с. 104] — пишет Е. В. Нащокина в одном из своих исследований.

Одним из примеров применения «металлизации» может служить декорирование Ярославского вокзала по проекту Ф. О. Шехтеля в Москве. Над окнами второго этажа по главному фасаду протянулся широкий керамический фриз, состоящий из переливающихся зеленовато-коричневых и бирюзово-зеленых изразцов, напоминающий северное сияние. Опоясывающий фриз был выполнен П. К. Ваулиным по эскизам самого Ф. О. Шехтеля с использованием двух техник — «акварельной», благодаря чему цвета свободно перетекали друг в друга, рождая уникальное природное натуралистическое колористическое решение, и люстрирования, создававшее такое сияние, переливы и отблески. Тонко подобранная цветовая гамма гармонично сочетается с серым тоном стен, рождая ассоциативные связи с образом русского Севера (ил. 4).

#### Применение металлизированной керамики в архитектуре Петербурга

Данный вид обжига — люстрирование — использовался во многих керамических произведениях от скульптуры до экстерьерного декора, как, например, в результате сотрудничества архитектора В. А. Косякова и П. К. Ваулина в гражданской архитектуре Петербурга.

Исполнение декоративного убранства доходного дома Бадаевых на углу улиц Восстания и Жуковского,

возведенного братьями В. А. и Г. А. Косяковыми, было доверено художественно-керамическому производству «Гельдвейн — Ваулин», находящемуся в поселке Кикерино. Для создания радужных переливов эмалевых красок П. К. Ваулин использовал эффекты блеска восстановленных из окисей металлов. В технике люстрированной керамики выполнен фриз на угловом фасаде дома Бадаевых.

Известны облицовочные работы мастерской П. К. Ваулина в доме Бажанова под руководством архитектора П. Ф. Алешина [8, с. 26]. Особенностью оформления экстерьера дома послужила необычная покатая крыша главного корпуса, созданная из металлизированной черепицы (ил. 5). «Она представляла собой керамическую плитку специальной формы, покрытую слоем глазури с золотом», — пишет А. И. Долгова в своем исследовании [9, с. 84]. Сочетание переливающейся плитки сине-зеленых оттенков и чуть серого «кабанчика» в облицовке дворового пространства и главного корпуса играло главную роль в итоговой композиции. Мерцающая плитка придавала всему образу большую выразительность. А практичность этого решения заключалась в использовании светлых тонов кабанчика, делавших дворы визуально просторнее.

#### Использование керамики в неоклассицизме

В 1910-е годы архитектура Петербурга ушла в неоклассическое направление, что полностью исключало применение полихромной майолики. Чтобы сохранить свое производство, П. К. Ваулин возвращается к экспериментам с металлизированной керамикой. На заводе в Кикерино начинается изготовление элементов фасадного декора с использованием техники люстрирования, металлизации и имитации под бронзу, чугун и другие материалы, в том числе мрамор.

Одним из примеров служит декорирование бывшего дома Гвардейского экономического общества, построенного в 1908–1909 гг. по проекту архитекторов Э. Ф. Вирриха и Н. В. Васильева. Работая над керамическим декором, «художник умело имитировал глину



**Ил. 6.** Монохромная скульптура, имитирующая бронзу и позолоту. Декорирование Торгового дома Гвардейского экономического общества (ДТГ), построенного в 1908–1909 гг. по проекту архитекторов Э. Ф. Вирриха и Н. В. Васильева. Санкт-Петербург, Большая Конюшенная ул., 21–23. URL: <http://photo.gradpetra.net/views/60707.html>

под бронзу» [10, с. 68]. Фасады здания украшены рельефами кикеринского производства «Гельдвейн — Ваулин», внешне не отличимыми от бронзы (ил. 6). Эмблема Гвардейского экономического общества — двуглавый орел с широкими крыльями, заключенный в лавровый венок с развивающимися лентами, — и еще несколько композиций с атрибутами войны (знамена, шлемы, оружие, перекрещенные факелы и др.) были выполнены в технике металлизации [11, с. 152].

Техника восстановительного обжига придавала керамическим произведениям изменчивость художественной формы. Так, играя возможностями материала, был совершен необратимый уход от художественности майолики к ее практичным и утилитарным свойствам. С этого времени использование керамики было продиктовано простотой изготовления и незначительным весом в сравнении с металлом и мрамором.

Керамика перестала являться равноправным элементом архитектурного стиля, она превратилась в имитационную скульптуру, лишенную возможностей для авторской трактовки. Эпоха полихромной майолики закончилась.

### Заключение

Искусство архитектурной керамики феноменально в стремительности своего развития. Строгий классицизм сменился свободой выбора в эклектике. Это привело к использованию новых элементов декора, в том числе созданных из глины.

Модерн превратил обожженную глину в подлинное искусство — монументальную пластику. С приходом рационального модерна декоративные функции керамики сменяются функциональными. Развивая функциональную сторону нового стиля, рационалистический модерн логично сменился неоклассицизмом. И здесь керамика получила широкое применение благодаря функциональности — архитекторы неоклассицизма не могли отрицать ее облицовочно-декоративных достоинств.

Таким образом, техника восстановительного обжига появилась в России в 1899 году благодаря экспериментам П. К. Ваулина и явила множество ярких

памятников скульптуры и архитектуры. В настоящей работе был рассмотрен ряд произведений Москвы и Петербурга, исполненных в технике металлизированной керамики, в контексте эволюции стиля модерн. Игра мерцающих всеми оттенками от жемчужного до фиолетово-коричневого керамических плиток в экстерьерах и интерьерах зданий придают уникальность задуманному образу и являются отличительной чертой индивидуального почерка П. К. Ваулина. Изучение и анализ художественного и технико-технологического опыта мастеров-керамистов прошлого может быть использован в работе современных производств керамики, а также архитекторами и дизайнерами. Старинные способы изготовления майолики могут быть заново введены в практику заводов и частных мастерских. Так, техника восстановительного обжига применяется и сегодня в практике Абрамцевского художественно-промышленного колледжа им. В. М. Васнецова в Подмоскowie.

### Список литературы

1. Григорьева М. Д. Организация монументально-декоративного синтеза в архитектуре Петербурга второй половины XIX — начала XX века (на примере декоративной керамики): Автореф. дис. — СПб., 2014.
2. Пруслина К. Н. Русская керамика конца XIX — начала XX веков. М.: Наука, 1974.
3. Ваулин П. К. Как получаются радужные металлические люстры // Керамическое обозрение. 1904. № 14.
4. Макаров К. Керамика Врубеля: К 125-летию со дня рождения художника // Декоративное искусство. М., 1981. № 12.
5. Носкова Е. В. Роль П. К. Ваулина в возрождении русской керамики рубежа XIX–XX веков // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник МГХПА. М., 2014. № 4.
6. Арзуманова О. И., Любартович В. А., Нацоккина М. В. Керамика Абрамцева в собрании Московского государственного университета инженерной экологии М.: Изд-во Жираф, 2000.
7. Нацоккина М. В. Московская архитектурная керамика. М.: Прогресс-Традиция, 2014.
8. Гельдвейн О. Гельдвейн и Ваулин: художественно-керамическое производство. СПб.: Родник, 1910.

- |  |  |
|--|--|
| <p>9. Долгова А. И. Архитектурная керамика дома Бажанова // Архитектурная керамика мира. СПб., 2018. № 1.</p> <p>10. Фролов В. А. Особенности творческого почерка художника-керамиста П. К. Ваулина // К истории русского изобразительного искусства XVII–XX вв. СПб., 1993.</p> | <p>11. Матвеев Л. Г. Стилистика произведений монументальной керамики художественно-керамического производства «Гельдвейн-Ваулин» // Известия РГПУ им. А. И. Герцена. СПб., 2007. № 45.</p> |
|--|--|

### E. M. Safronova

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

### LUSTRE IN CERAMICS. THE TECHNIQUE OF RESTORATIVE FIRING ON THE EXAMPLE OF PETER VAULIN'S WORKS

The author researches the history of creation and application of one of the techniques of making ceramics — restoration firing — on the example of artistic works of the late XIX — early XX century, performed by the artist-ceramist Peter Vaulin. The author analyzes the means of expressiveness and artistic impact of metallized ceramics — sculpture and majolica decor in the solution of building facades, considers the technique of production ceramics and the evolution of its application.

**Keywords:** Art Nouveau, architecture, ceramics, majolica, lustre, restorative firing.

### References

- |   |   |
|---|---|
| <p>1. Grigorieva M. D. Organization of monumental and decorative synthesis in the architecture of St. Petersburg in the second half of the 19th — early 20th centuries (on the example of decorative ceramics): Author's abstract.dis. — SPb., 2014 (in Rus.).</p> <p>2. Pruslina K. N. Russian ceramics of the late 19th — early 20th centuries. M.: Nauka, 1974 (in Rus.).</p> <p>3. Vaulin P. K. How rainbow metal chandeliers are obtained // Ceramic Review. 1904. No. 14 (in Rus.).</p> <p>4. Makarov K. Vrubel's ceramics: To the 125th anniversary of the artist's birth // Decorative art. M., 1981. No. 12 (in Rus.).</p> <p>5. Noskova E. V. The role of P. K. Vaulina in the revival of Russian ceramics at the turn of the XIX–XX centuries // Decorative art and subject-spatial environment. MGHPA Bulletin. M., 2014. No. 4 (in Rus.).</p> <p>6. Arzumanova O. I., Lyubartovich V. A., Nashchokina M. V. Abramtsev's ceramics in the collection of the Moscow State</p> | <p>University of Engineering Ecology. M.: Publishing house Giraffe, 2000 (in Rus.).</p> <p>7. Nashchokina M. V. Moscow architectural ceramics. M.: Progress-Tradition, 2014.</p> <p>8. Geldwein O. Geldwein and Vaulin: artistic and ceramic production. Saint Petersburg: Rodnik, 1910 (in Rus.).</p> <p>9. Dolgova A. I. Architectural ceramics of the Bazhanov house // Architectural ceramics of the world. SPb., 2018. No. 1 (in Rus.).</p> <p>10. Frolov V. A. Features of the creative handwriting of the artist-ceramist P. K. Vaulin // On the history of Russian fine art of the 17th-20th centuries. SPb., 1993 (in Rus.).</p> <p>11. Matveev L. G. Stylistics of works of monumental ceramics of art and ceramic production "Geldwein-Vaulin" // Izvestia of A. I. Herzen RGPU. SPb., 2007. No. 45 (in Rus.).</p> |
|---|---|

И. А. Сошникова

Санкт-Петербургский государственный университет промышленных технологий и дизайна  
191186 РФ, Санкт-Петербург, Большая Морская, 18**СТИЛИЗАЦИЯ БАЛЕТНЫХ ОБРАЗОВ В СОВРЕМЕННОЙ МОДЕ**

© И. А. Сошникова, 2021

В работе рассматривается роль стилизации как творческого метода создания модных объектов. Проанализирована специфика приемов стилизации в разработке модных продуктов. Обоснована роль адаптации определенных стилистических свойств балетных образов в дизайнерской деятельности. Сформулированы основные принципы использования стилизации при проектировании актуальных образов в индустрии моды. Описаны разновидности стилизации и творческой интерпретации балетных образов, используемые дизайнерами.

**Ключевые слова:** стилизация, проектирование, дизайн костюма, балетный образ, модный образ, современная мода.

Для дизайна костюма последних лет характерен полистилизм: одновременное существование различных стилей и направлений, разнообразие дизайнерских подходов, а также значительное расширение технологий и средств реализации замыслов. Одним из творческих методов, используемых дизайнерами, является стилизация, применяемая с целью подчёркивания функциональных или художественно-выразительных качеств предмета. В качестве стилизуемого образца могут избираться отдельные темы, формы, мотивы и образы. Успех применения подобного метода зависит от знания истории, культуры и правильности выбора иконографического источника. Цель данной статьи: проанализировать использование дизайнерами стилизации балетных образов при проектировании современных модных объектов. Задачи исследования: охарактеризовать роль стилизации в дизайне костюма, изучить специфику ее приемов, выделить общие черты стилизованных балетных образов в модных продуктах, описать основные типы стилизации и творческой интерпретации балетных образов, используемые дизайнерами.

Для успешной работы дизайнеру необходимо обладать знаниями в разных областях: истории, культурологии, философии. Помимо этого, он должен ориентироваться в настроениях общества, предугадывая желания потребителей, и учитывать требования рынка. Изучая и анализируя социальные изменения, дизайнеры тонко подмечают то, что потенциально могло бы привлечь публику. В каждой коллекции, транслируя и преобразовывая идеалы эпохи, они предлагают новое прочтение и художественное решение знакомых образов.

Можно отметить некоторую близость моды и элитарного искусства, которое в свою очередь является средством сильного эмоционального воздействия. Современная мода крайне выгодно использует его в своих интересах, заимствуя образы из искусства предшествующих эпох и наших дней для взаимодействия с аудиторией: элитарного — для искушенных ценителей, массового — для обычного рядового по-

ребителя. Отсылки к мотивам и образам элитарного искусства поддерживают недоступность Высокой моды (*haute couture*) в глазах зрителей, вызывают восхищение. Помимо этого, в позиционировании и демонстрации современных модных образов наблюдается увеличение содержательной части. Так как сегодня требуется нечто большее, чем просто красивая и понятная демонстрация костюмов, за этим должна стоять некая история или намек на подтекст. Таким образом мода отходит от привычных рамок или просто создает такую видимость.

Концептуальность современной моды сегодня ставит перед дизайнером, работающим в сегменте *haute couture*, не просто задачу создать дорогостоящие и эстетически привлекательные костюмы. От него требуется найти и воплотить в коллекциях актуальные образы, оптимально отвечающие современным духовным потребностям социума. Как пишет Ренато Барилли: «Факт появления новой идеологической моды — это, во многом факт представления новой изобразительной манеры» [1, с. 31]. Если же говорить о потребителе, то он становится более разборчив: чтобы продукт дизайна его заинтересовал, дизайнерская концепция должна обладать явно выраженной смысловой нагрузкой.

Костюм, как особый объект творческой деятельности дизайнера, является своего рода знаковой системой в моде. Символы и знаки, заложенные в нем — некий культурный код, определяющий образ. В итоге образ служит для человека источником зашифрованной информации, своего рода базой знаний и представлений [2]. Проектируя форму, дизайнер вкладывает в нее новое содержание. Но для плодотворной работы ему, как и художнику, нужен источник вдохновения, образ, от которого он может отталкиваться. В качестве такого источника выступает балет, как многогранное и интересное явление. Тема танца представляется такой востребованной благодаря тому, что обладает максимально выраженной визуальной составляющей. Ее художественное своеобразие облачено в самые привлекательные формы, а богатство образов помогает дизайнеру решать насущные задачи.

Успех выбора балетного образа в качестве объекта стилизации в дизайнерской деятельности также основан на социально-психологических особенностях конструирования и восприятия образа в модной индустрии. Его разработка опирается на эстетические категории. Наиболее продуктивны по степени и качеству воздействия на сознание и подсознание покупателя категории, создающие для восприятия благоприятный психологический фон. Это — вызывающие положительные эмоции эстетические категории прекрасного и возвышенного. Категории комического и трагического также могут использоваться, правда, с некоторыми ограничениями, связанными с особенностями восприятия рекламного контента: они не должны вызывать отторжение у реципиентов и препятствовать восприятию [3].

Можно выделить общие черты стилизованного балетного образа в модных продуктах:

Во-первых, стилизованный объект соединяет в себе отображение образа-первоисточника и субъективного восприятия творца. Дизайнер проектирует объект, отражая свой взгляд и отношение к выбранному прототипу.

Во-вторых, в ряде случаев независимость от времени. По аналогии с востребованными в течение неограниченного периода времени, привлекающими внимание людей произведениями искусства балета, из которого дизайнеры черпают образы для вдохновения и стилизации. В модной индустрии мы также иногда сталкиваемся с актуальностью и востребованностью продукта в неограниченном временном промежутке. И в российской, и в зарубежной практике есть примеры, когда модный объект не теряет актуальности и привлекательности для аудитории. Речь идет, например, о высокохудожественных рекламных фотографиях или костюмах — арт-объектах, которые экспонируются в музеях и галереях как объекты искусства. В качестве примера можно привести фотопроjekt Карло Джорджи «Двадцать» в Мариинском театре, организованный в 2015 г. совместно с Модным домом Татьяны Парфёновой и прима-балериной Дианой Вишневой, который представляет интерес для рассмотрения как союз фотографа, модельера и танцовщицы. Еще один пример работы известных российских модельеров для выставки «Божественная Майя», посвященной балерине Майе Плисецкой (рис. 1), проходившей в 2015 г. в Шереметевском дворце.

В-третьих, условная связь стилизованного образа с реальностью, например, в рекламной фотографии или показах. Стилизованные балетные образы не соответствуют реальным, лишь обобщая и типизируя отображаемые элементы взятых образцов. Точное копирование просто невозможно, хотя бы исходя из активной деятельности дизайнеров и фотографов, конструирующих особую реальность для фотосъемки и event-мероприятий: выбора места проведения, подбора ракурсов, позиций, светового оформления и дополнительных атрибутов (рис. 2).

В-четвертых, саморазвитие стилизованного образа. Если на этапе проектирования и производства он



Рис. 1. Платье — стилизация образа Чёрного лебедя. Alena Akhmadullina в сотрудничестве с компанией de Gournay, 2015 г.



Рис. 2. Показ Dior, весна-лето 2019 г.

полностью соответствует авторской идее, то дальше этот объект начинает развиваться самостоятельно: презентуется потенциальным потребителям, которые в свою очередь по-разному воспринимают и интерпретируют его, нередко наделяя новыми свойствами и гранями. Исследования подтверждают, что трактовка смысла объекта представителями целевой аудитории зачастую расходится с идеей автора [4]. Отклики на демонстрируемый образец бывают эмоционально различны, в этом выражается индивидуальность восприятия людей.

В-пятых, историческая вариативность. На дизайнера в процессе его работы над модными образами оказывают воздействие, как внешнее окружение, так и исторические реалии. Они же влияют на особенности отношения к объекту стилизации и создаваемому продукту в разные периоды времени [4]. Различия

в восприятии стилизованных образов в разные исторические периоды подтверждают их историческую вариативность.

Основой стилистической составляющей при проектировании модных объектов служит синтез утилитарно-технических свойств и художественно-эстетических качеств. Они формируют и структурируют связи между элементами формообразования и социокультурной значимостью объекта дизайна, косвенно связывая их с материально-художественной культурой общества. Эта особенность дизайна и его социальная значимость лежат в основе использования стилизации при разработке модных объектов. Хотя весьма распространена трактовка стилизации, как по определению поверхностной, несамостоятельной и нетворческой формы, не имеющей собственной культурной ценности, тем не менее она является разновидностью формообразующей деятельности и выполняет культурные функции. Мода идеализирует визуальную сферу. Обращаясь в стилизации к области искусства, она использует его потенциал, заимствуя не только структурные черты, но и яркие образы. Созданный и транслируемый модный образ при этом может не иметь практической значимости, но в нем явственно воплощается эстетический идеал. Воплощая групповые и индивидуальные ценности, мода становится своего рода проводником между социальными и культурными идеями и повседневностью [5].

Как один из визуальных приемов формообразования, стилизация широко распространена, но наиболее выразительно проявляет себя в художественной и поведенческой сферах. Несмотря на формальное воспроизведение существующих форм и образов, она обладает насыщенным смысловым содержанием и функционально разнообразна, играя важную роль в воздействии на сознание и деятельность людей и служа ориентиром в процессе самоидентификации субъекта культурного творчества. Так, например, выбранный балетный образ оказывается в моде инструментом коммуникации, языковым средством. При стилизации воспроизводится его подобие, переработанное определенным образом, исходя из намерений и замыслов дизайнера. Именно дизайнер определяет собственный характер и структуру построения стилизованного объекта, а также степень его связи с оригиналом. Таким образом, наделяя стилизованный объект коннотативным значением, раскрытие которого происходит соответственно различным культурным особенностям и коммуникативным ситуациям.

Стилизация зависит от внешних факторов, состояния конкретной социокультурной среды, соответственно потребностям которой в стилизаторской деятельности и происходит формообразование. Нацеленность на определенный контекст ожидания и демонстративность делают ее внутреннюю мотивацию более явной, за счет чего смыслы стилизации легче поддаются раскодированию, чем стилевые. Это облегчает коммуникацию с потенциальными потребителями, понимание и принятие ими модных объектов и образов. В воздействии на представителей целевой аудитории

очень важную роль играет выбранный для стилизации образ, который дизайнер адаптирует, ориентируясь на их ожидания. Несомненно, что восприятие образа реципиентами зависит от их психологических особенностей, способности воспринимать информацию в образном виде, специфики интерпретации знаковых кодов, запечатленных в костюме. Большое значение играют и факторы, влияющие на состояние реципиента в момент его взаимодействия с модным объектом, а также социокультурные параметры, оказывающие влияние на его предшествующий опыт. То есть восприятие модного продукта человеком зависит от его мировоззренческих установок и происходит через призму его понимания идей и образов, с которыми он сталкивался в прошлом [6].

Среди основных принципов применения приемов стилизации балетных образов, которые получили наиболее широкое распространение в дизайне в индустрии моды, можно выделить следующие:

— адаптация дизайнером фиксированных в коллективном сознании черт, ассоциируемых с балетом, при демонстрации модных объектов: в показах, рекламных фотографиях, роликах и т. п. Это свойство нашло применение в оформлении среды и интерьеров, служащих фоном для презентации модных образов — в атрибутах и декоре, в форме подачи и разработке построения сцен (рис. 3);

— прямое или косвенное использование визуальных или смысловых признаков балетного образа относительно функциональных и эстетических свойств объекта проектирования. Такой прием находит отражение в применении семантического, эмоционального и декоративного воздействия стилизуемого балетного образа на потенциальных потребителей. Например, абстрактный образ балерины может олицетворять символ красоты, утонченности и изящества (рис. 4), или же служить символом вечной молодости и т. д. При этом модный образ дополняется художественным началом, а в смысловое содержание добавляется эстетическая нота;

— имитация или адаптация определенных внешних форм и структур элементов балетного костюма при разработке формообразующих принципов и структуризации объекта проектирования. Его сущность состоит в обобщенно-формальной интерпретации внешних признаков первоисточника (объемно-пластичные, колористические и графические свойства). В дизайне модной одежды оно применяется во внешнем оформлении объектов — в форме деталей костюма (рис. 5), декоре и текстурировании;

Описанные выше принципы применения стилизации используются дизайнерами, как по отдельности, так и в различных комбинациях. Это зависит от творческого видения и поставленных задач.

Как пишет Е. Н. Устюгова: «Общими чертами любой стилизации являются искусственность, вторичность, иллюзорность, коммуникативная запрограммированность, формализм» [7, с. 226].

Искусственность стилизации заключается в продуманном проектировании, нацеленном на точный



Рис. 3. Показ бренда «Тело и Душа», октябрь 2018 г.



Рис. 4. Прима-балерина Екатерина Кондаурова в одежде от Модного Дома «Татьяна Парфенова», La Personne, ноябрь 2018 г.



Рис. 5. Рекламная кампания Valentino сезона осень-зима 2016/17.

результат и высокую степень влияния на публику. Дизайнер использует стилизацию, модифицируя образы, заимствованные из балета, и представляя их по-новому.

Вторичность существует по отношению к оригиналу-прототипу. Дизайнер, проанализировав ситуацию, психологические характеристики и другие особенности целевой аудитории, следуя своей интуиции и фантазии, создает проект ожидаемого воздействия изменения, в соответствии с ним преобразуя исходную форму.

Иллюзорность, эффект одновременного присутствия и отстраненности лежит в основе эстетического потенциала влияния, и стилизации, и самой моды. Ощущение театральности, игры, легкомыслия делают коммуникацию привлекательной и способствуют общению. Особенно, когда последнее краткосрочно

и поверхностно, что крайне характерно для нашего динамичного времени.

Коммуникативная запрограммированность стилизации проявляется в ее избирательной направленности. Эта черта также востребована в индустрии моды, поскольку проектируемый модный продукт должен соответствовать определенным ожиданиям целевой аудитории и современным социокультурным тенденциям. С одной стороны, стилизация выражает отношение к уже существующему значению формы первоисточника, исторически закрепленному за ней в культуре. С другой, подчеркнуто смещает смыслы данного значения. Такая трансформация указывает на диалог старого и нового смыслов, является формой коммуникации субъектов культуры и способствует добавлению культурных смыслов.

Формализм как нарочитость формы, стремящейся к законченности и выразительности и рассчитанной на верное прочтение. Стилизаторская деятельность направлена именно на поиск формы, выражающей определенное значение, которая создается сознательно и искусственно.

Степень интенсивности проявления в стилизации описанных выше черт может варьироваться, от едва заметных до гипертрофированных, что влияет на ее культурное значение. В связи с этим, следует рассмотреть типы стилизации, используемые при проектировании объектов в индустрии моды.

В основе различий стилизации лежит следующий принцип: «является ли данная стилизация самостоятельной и конечной целью формообразования, или же входит в него как вспомогательный инструмент, средство достижения иных формообразующих установок» [7, с. 228], преследуемых дизайнерами. Последнее в модной индустрии встречается чаще всего.

Например, стилизация, как прием воплощения творческой задачи дизайнера, где она не имеет изначально направленного функционального назначения, а найденная форма — лишь одно из используемых дизайнером выразительных средств. В таком случае применение стилизации обычно обусловлено духовно-творческими замыслами дизайнера.

Другой тип стилизации, близок к тому, что Ж. Бодрийяр именовал «симулякром» (иллюзией подлинности, подделкой) [8], из-за того, что формообразование внутренне, содержательно не оправдано. В такой стилизации дизайнер использует набор знаков, комбинируя их произвольно, заимствуя черты балетного образа исключительно формально, абстрагируясь от их значений. Подобного рода стилизация широко распространена в моде и носит чисто игровой и внешний характер. При этом творческая новизна достигается только на формальном уровне за счет неограниченных возможностей комбинаций элементов. Стилизаторское начало в такой стилизации ослаблено, поскольку оригинальные прообразы задействованы лишь косвенно. А ее ценность заключается в эстетическом наслаждении визуальным решением: сочетанием объемов, линий и цветов.

Еще один тип стилизации служит базовым инструментом в создании социальной мифологии («мифодизайн» по Р. Барту) [9]. Используя стереотипы массового мышления, оперируя символами и значениями, дизайнер создает видимость реальности, которая отвечает потребностям потребителей. Готовому значению придается соответствующий облик путем выбора из существующего репертуара форм. Так как такая стилизация — серьезная рационально просчитанная деятельность, направленная на эффективное социальное функционирование, игровое начало в ней ослаблено.

Несмотря на указанные различия стилизации, общим для всех названных типов является проектирование эстетического подобия исходного прототипа. Это влечет за собой следующие вопросы: чем тогда обусловлена привлекательность «подражательства» стилизации, и почему так часто и успешно дизайнеры

обращаются к этому творческому методу, а его влияние распространяется не только на художественную, но и на жизненную сферы? По той же причине, что и «мода не ограничивается визуализацией господствующего образа в одежде, интерьере и в дизайне объектов материального мира, она также распространяется на сферу действий и поведения, сферу нематериального, духовного мира» [10, с. 519]. На самом деле, подражая прообразу, стилизатор не занимается его прямым копированием или механическим повторением. При стилизации у потребителя возникает скорее ощущение присутствия некоего уже знакомого ему образа. А преобладание того или иного признака в типе стилизации (искусственность, иллюзорность, игра, коммуникативность, формализм) активизирует различные механизмы, обеспечивающие ее эстетическую привлекательность в глазах потребителя. Стилизация адаптирована к восприятию, поскольку успешно использует психологические механизмы. Подобие стилизации знакомому образу и ее воспроизводимость даруют ощущение спокойствия, стабильности, освоенности, радости легкого узнавания. Она снимает интеллектуальное напряжение, так как заявленный прообраз облегчает потребителю понимание смысла и структуры стилизованной формы. Эти свойства стилизации, а также выразительность форм и определенность смыслов, зрелищность и театральность привлекают сознание масс. А ее игровая составляющая и формализм, отсылки к культуре и истории, искусственность и искусность обеспечивают положительную эстетическую оценку в элитарной культуре.

В заключении стоит отметить, что дизайнеры Модных домов для поддержания популярности и в желании придать бренду дополнительную культурную ценность нередко обращаются к образам искусства из-за их максимально выраженной визуальной составляющей. Балетные образы обладают художественным своеобразием, которое облачено в самые привлекательные формы. Этим обусловлено их использование в стилизации при разработке модных продуктов в целях получения яркого эмоционального отклика от аудитории. Помимо этого, стилизация балетных образов позволяет дизайнерам увеличить культурную составляющую костюма, так как сближение моды с искусством обогащает смысловое содержание модных объектов. Благодаря интуитивности искусства, его семантической и эмоционально-образной наполненности, балетные образы являются для дизайнеров костюма источником идей и лексиконом форм. Они дополняют и расширяют диапазон их творческой деятельности, а зачастую составляют концептуальную основу коллекций. При этом в позиционировании и демонстрации современных модных образов наблюдается увеличение содержательной части. Также визуальная привлекательность балетных образов способствует быстрому распространению и принятию стилизации потребителями и пробуждает интерес к эстетически важной формообразующей деятельности даже у творчески апатичной и безучастной аудитории. Это подтверждает важность стилизации в качестве компонента эстетической культуры.

**Список литературы**

1. Barilli R. *Maniera moderna e manierismo*. Milano: Fetrinelli, 2004. 308 с.
2. Галицин Г. А. Образ как концентратор информации // Синергетическая парадигма. М.: Прогресс-Традиция, 2002. С. 183–191.
3. Арнхейм Р. Искусство и визуальное восприятие. М.: Архитектура — С, 2012. 392 с.
4. Тимохович А. Н., Филенко Ц. С. Художественный образ vs образ в рекламной фотографии: особенности конструирования и восприятия: сборник материалов Всероссийской конференции «Социально-гуманитарные проблемы образования и профессиональной самореализации «Социальный инженер-2017». М.: Московский государственный университет дизайна и технологии, 2017. С. 186–190.
5. Демшина А. Ю. *Мода в контексте визуальной культуры: вторая половина XX — начало XXI вв.* СПб.: Астерион, 2009. 106 с.
6. Гофман А. Б. *Мода и люди: Новая теория моды и модного поведения*. М.: Наука, 1994. 160 с.
7. Устюгова Е. Н. *Стиль и культура*. СПб: СПбГУ, 2003. 263 с.
8. Бодрийар Ж. *Общество потребления. Его мифы и структуры* / пер. с фр., послесл. и примеч. Е. А. Самарской. М.: Республика; Культурная революция, 2006. 268 с.
9. Барт Р. *Система Моды. Статьи по семиотике культуры*. М.: Академический проект, 2018. 430 с.
10. Панкова М. П., Старцев Н. Н. *Мода в обществе постмодерна // XX Международная конференция памяти профессора Л. Н. Когана «Культура, личность, общество в современном мире: Методология, опыт эмпирического исследования»: сб. ст. Екатеринбург: УрФУ, 2017. С. 518–523.*

**I. A. Soshnikova**

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

**STYLIZATION OF BALLET IMAGES IN THE MODERN FASHION**

The article considers the role of stylization as a method of creating fashionable objects. The specificity of stylization techniques in the development of fashion products is analyzed. The role of adaptation of certain stylistic properties of ballet images in design activity is substantiated. The main principles of using stylization in designing actual images in the fashion industry are formulated. The types of stylization and creative interpretation of ballet images used by designers are described.

**Keywords:** stylization, designing, fashion design, ballet image, fashion image, modern fashion.

**References**

1. Barilli R. *Maniera moderna e manierismo* [Modern manner and mannerism]. Milano: Fetrinelli, 2004. 308 p.
2. Galicin G. A. *Obraz kak koncentratore informacii* [Image as an information hub] // *Sinergeticheskaja paradigma* [Synergetic paradigm]. M.: Progress-Tradicija, 2002. pp.183–191. (in Rus.).
3. Arnhejm R. *Iskusstvo i vizual'noe vosprijatie* [Art and visual perception]. M.: Arhitektura — S, 2012. 392 p. (in Rus.).
4. Timohovich A. N., Filenko C. S. *Hudozhestvennyj obraz vs obraz v reklamnoj fotografii: osobennosti konstruirovaniya i vosprijatija* [Artistic image vs. image in the promotional photos: the features of construction and perception] // *Sbornik materialov Vserossijskoj konferencii «Social'no-gumanitarnye problemy obrazovaniya i professional'noj samorealizacii «Social'nyj inzhener-2017»* [Compilation of materials of the all-russian conference «Social and humanitarian problems of education and professional self-realization «Social engineer-2017»]. M.: Moskovskij gosudarstvennyj universitet dizajna i tehnologii, 2017. pp. 186–190. (in Rus.).
5. Demshina A. Ju. *Moda v kontekste vizual'noj kul'tury: vtoraja polovina XX –nachalo XXI vv.* [Fashion in the context of visual culture: the second half of the XX — the beginning of the XXI cc.]. SPb: Asterion, 2009. 106 p. (in Rus.).
6. Gofman A. B. *Moda i ljudi: Novaja teorija mody i modnogo povedenija* [Fashion and people: New theory of fashion and fashionable behavior]. M.: Nauka, 1994. 160 p. (in Rus.).
7. Ustjugova E. N. *Stil' i kul'tura* [Style and culture]. SPb: SPbGU, 2003. 263 p. (in Rus.).
8. Bodrijar Zh. *Obshhestvo potreblenija. Ego mify i struktury* [Consumer society. Its myths and structures]. M.: Respublika Publ., *Kul'turnaja revoljucija Publ.*, 2006. 268 p. (in Rus.).
9. Bart R. *Sistema Mody. Stat'i po semiotike kul'tury* [Fashion System. Articles about semiotics of culture]. M.: Akademicheskij proekt, 2018. 430 p. (in Rus.).
10. Pankova M. P., Starcev N. N. *Moda v obshhestve postmoderna* [Fashion in postmodern society] // *XX Mezhdunarodnaja konferencija pamjati professora L. N. Kogana «Kul'tura, lichnost', obshhestvo v sovremennom mire: Metodologija, opyt jempiricheskogo issledovanija»* [XX international conference in memory of Professor L. N. Kogan «Culture, personality, society in the modern world: Methodology, experience of empirical research»]. Ekaterinburg: UrFU, 2017. pp. 518–523. (in Rus.).

Н. Н. Цветкова

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

## ТРАДИЦИОННЫЕ ТЕКСТИЛЬНЫЕ ТЕХНИКИ В ИСКУССТВЕ «ПЛАСТИЧЕСКОГО ВЗРЫВА» ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XX В.

© Н. Н. Цветкова, 2021

Во второй половине XX в. многие художники-текстильщики обратились к изучению традиционных текстильных техник — узловязания, макраме, плетения. Эксперименты в этой области способствовали появлению новых объемно-пространственных работ и явились одной из предпосылок развития «пластического взрыва» в художественном текстиле в 1960–80 гг. Узел, известный человечеству со времен палеолита, можно назвать древнейшим трехмерным текстильным объектом. На базе узловязания возникла техника макраме. Художники второй половины XX в. (Р. Рохм Ф. Гроссен, А. Муньос и др.) сделали декоративные узлы самостоятельным выразительным элементом авторских произведений. Древнейшая технология корзиноплетения, известная многим народам мира, также применялась художниками периода «пластического взрыва», одним из которых был Э. Россбах, создавший на базе этого ремесла арт-объекты современного искусства. Идеи применения традиционных технологий узловязания, макраме, корзиноплетения для создания трехмерных объектов и инсталляций развиваются современными художниками, работающими в области «fiber art».

**Ключевые слова:** объемно-пространственный текстиль, искусство «пластического взрыва», инсталляция, арт-объект.

Задачи исследования: рассмотреть примеры использования традиционных текстильных технологий — узловязания, макраме, корзиноплетения — в произведениях «fiber art» второй половины XX в. (период «пластического взрыва»), а также современных арт-объектах и инсталляциях.

В искусстве текстиля XX в. отмечается два периода расцвета — две, так называемые «весны шпалеры», первая из которых относится к 1930-м гг. и связана с возрождением классического шпалерного ткачества французским художником Ж. Люрса. Вторую «весну» датируют 1960–80 гг. Этот период получил название «пластический взрыв», так как именно в это время происходило активное развитие объемных форм и выход текстиля из плоскости в пространство.

По мнению исследователей, развитие объемно-пространственного текстиля стало результатом экспериментов художников с традиционными техниками, которые исторически предшествовали появлению традиционного ткачества. К ним относятся узелковые техники, плетение, создание корзин и т. д.

Исследуя феномен появления трехмерных текстильных форм, арт-критик Роз Сливка отмечала, что создание подобных объектов было новым способом самовыражения для западных художников-текстильщиков, в то время как в традиционной культуре народов Африки и Новой Океании издавна существовали подобные изделия — маски, корзины и т. д. [1, с. 10]. Внимание к изучению традиционных текстильных техник отмечается в работах Анни Альберс — знаменитой текстильщицы Баухауза, впоследствии иммигрировавшей в Америку. Изучая плетения доколумбовых индейцев, художница создала экспериментальные работы, сумела по-новому взглянуть

на художественный текстиль, впервые осознав его как искусство [2, с. 1–4].

К изучению традиционных техник обращались Клер Цейслер, Шейла Хикс и другие художники, получившие известность во второй половине XX в. как экспериментаторы в области создания объемно-пространственного текстиля. Американская художница Клер Цейслер, которую справедливо считают одной из «пионеров» в этом направлении, работала в технике узелкового плетения, кроме того она сумела собрать целую коллекцию традиционных текстильных артефактов, созданных в Перу, Африке, Океании [3, с. 246]. Шейла Хикс во время путешествия в Мексику в 1960-х гг. создала серию экспериментальных работ «Минимы», которые, по ее словам, позволили «построить мост между искусством, дизайном, архитектурой, декоративным искусством и ремеслом» [4, с. 202].

На наш взгляд, именно интерес художников к традиционным текстильным технологиям стал одной из важнейших предпосылок расцвета объемно-пространственных текстильных форм второй половины XX в.

Простейшей объемной текстильной формой является узел [5, с. 47]. Согласно предположениям современных ученых, узел известен человеку со времен нижнего палеолита (2500000–250000 лет назад) [6, с. 4].

В настоящее время существует крайне мало исследований, посвященных изучению феномена применения узла в исторической перспективе. Некоторые особенности хронологической последовательности формирования узлов рассмотрены в статье С. С. Тихонова [7, с. 197].

В коллективной монографии «History and Science of Knot» была предпринята попытка комплексного

исследования разных аспектов узла: исторического, этнографического, математического и т. д.

Наиболее полное описание типов узлов представлено в фундаментальном труде Клиффорда Эшли [8]. Здесь описаны как простые объекты, имеющие главным образом функциональное назначение, так и сложные декоративные структуры.

Среди художников-текстильщиков второй половины XX в., сделавших узел главным выразительным элементом своих композиций, можно назвать Роберта Рохма и Франсуаз Гроссен.

Работы Р. Рохма представляют собой сетки, состоящие из фрагментов шнура, связанных между собой. Места соединения маркированы крупными узлами, несущими декоративную функцию. Р. Рохм создавал свои арт-объекты, используя базовые элементы — точку и линию, выраженные через текстильные формы — узел и шнур.

В инсталляциях Франсуаз Гроссен узел является уже не просто смысловой точкой, а становится скульптурным элементом. Так, в ее работе «Контакт» (1971 г.) можно видеть узлы разного масштаба — наиболее тяжелые крупные формы расположены в нижней части композиции.

Технология узловязания легла в основу популярной во второй половине XX в. техники макраме. Говоря об истории макраме, исследователи отмечают древность этой технологии. В Египте была найдена плетеная сетка, выполненная, предположительно, в технике макраме, возраст которой ок. 3500 г. до н. э. Изображенный на ассирийском барельефе (850 г. до н. э.), хранящемся в Британском музее, конный воин одет в тунику с бахромой, напоминающей макраме. В этой же технике выполнена упряжь лошади [9, с. 335].

В эпоху «пластического взрыва» второй половины XX в. техника макраме стала одним из популярных способов создания объемных текстильных скульптур. Вновь обращаясь к творчеству Франсуаз Гроссен, хотелось бы отметить ее арт-объект «Гусеница» (1971 г.) (ил. 1). Арт-объект представляет собой симметричную скульптуру размером 610 x 396 см, располагавшуюся на полу выставочного зала, в основе которой — переплетенный шнур. Творчество Ф. Гроссен во многом основано на изучении и творческом переосмыслении



Ил. 1. Франсуаз Гроссен «Гусеница», 1971 г.

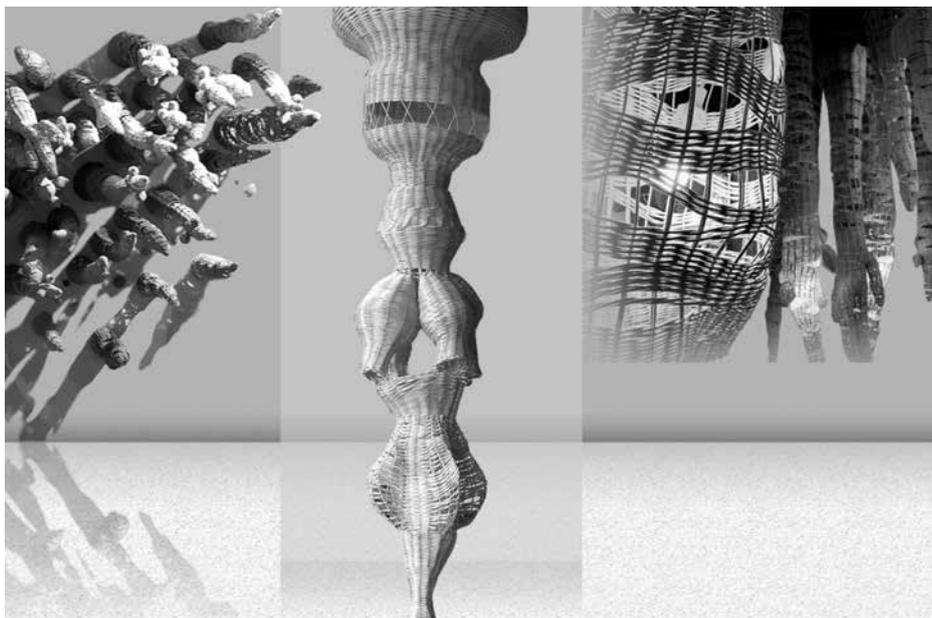
таких текстильных объектов, как перуанские кипу, подвесные веревочные мосты и т. д.

Испанская художница Аурелия Муньос, принимавшая активное участие в текстильных выставках периода «пластического взрыва», также применяла макраме для создания трехмерных текстильных скульптур. «Я люблю использовать технику узловязания, потому что, не используя ткацкий станок, я могу быть свободнее в развитии скульптурных форм и пространства», — заявляла художница. Исследователями отмечается, что в плетеных текстильных формах Аурелии Муньос отражен ее интерес к биоморфной архитектуре Антонио Гауди; одна из ее работ, выполненная в технике макраме, названа «С почтением к Гауди» (1969 г.). Используя приемы плетения, художница продемонстрировала в своих произведениях формальные контрасты, противопоставляя плоскость и линию, пустоту и наполненность [10, с. 214].

Интересно, что техника макраме применялась и для создания объемно-пространственных инсталляций для общественных интерьеров. Здесь можно отметить созданную в 1978 г. композицию «Ноги», автором которой стала Барбара Шауркрофт (ил. 2). Эта работа располагалась на станции скоростных электропоездов Эмбарсадеро в Сан-Франциско. Огромная текстильная инсталляция, высотой более пятнадцати метров (1524 x 610 x 183 см) была сплетена из канатов белого и оранжевого цветов, в качестве декоративных



Ил. 2. Барбара Шауркрофт. Инсталляция «Ноги», 1978 г. Станция скоростных электропоездов Эмбарсадеро в Сан-Франциско.



**Ил. 3.** Ляо Ванфей. Инсталляция «Думая о родном городе» (фрагменты), 2021 г.

элементов использовались крупные узлы. К сожалению, в 2014 г. она была демонтирована [11].

В настоящее время интерес художников-текстильщиков к техникам узловязания и макраме не угас, и среди работ современных авторов можно видеть подобные произведения. Александра да Гунта в 2008–2012 гг., применяя технику узловязания, создала серию арт-объектов «Бюсты»; индонезийская художница Агнес Ханселла в 2020 г., используя приемы макраме, сплела стену дома, создав пример использования текстиля в качестве архитектурного элемента.

Помимо технологии узловязания и макраме, к древнейшим способам создания объемных текстильных форм следует отнести плетение корзин. Предполагается, что технология создания корзин сформировались 40–60 тыс. лет назад [12, с. 13–14]. Отмечается существование корзиноплетения у многих народов мира с древнейших времен. Археологами найдены фрагменты обмазанных глиной плетеных изделий в Костенках-1 [13, с. 29], на территории Японии, Китая, Приморья и Приамурья [14, с. 49]. На юго-западе Америки бытовала культура корзиноплетельщиков (Basket Makers), ранний период которой датирован временем 7000–1500 гг. до н. э.

Способы корзиноплетения применялись в древности при постройке жилищ. Подобные факты были отмечены исследователями у древних племен, проживавшие на территории Филиппинских островов, а также на Американском континенте [15, с. 238].

Интересным представляется факт раскопок и реконструкции свайного поселения на р. Модлоне (Вологодская обл.), датированного первой половиной III тыс. до н. э. Археолог А. Я. Брюсов, проводивший раскопки в 1930–1940-х гг., отмечал, что во время работы им были обнаружены «щепки», которые «лежат перпендикулярно одна над другой, представляя собой как бы остатки какого-то переплетения» [16, с. 15]. Также ученым были обнаружены слегги, которые вместе со щепками «представляют собой остатки стен, состоявших некогда

из нетолстых слег, поставленных вертикально и переплетенных тонкими прутьями» [16, с. 18].

Применение технологии плетения для создания жилищ, т. е. для ограничения, структурирования пространства, позволяет говорить о существовании объемно-пространственных текстильных форм уже в древности, на ранних стадиях развития человечества.

Технология корзиноплетения активно применялась художниками периода «пластического взрыва». Эд Россбах, принимавший участие в крупнейших текстильных выставках второй половины XX в., работал в области корзиноплетения, экспериментируя с такими нетрадиционными материалами, как полиэтилен, пенопласт, майлар и т. д. В музее Метрополитен находится его арт-объект «Счастливые дни» (1991 г.). Эта работа была сплетена в технике корзиночного плетения. Она имеет сложную ступенчатую форму с приклеенным изображением Микки Мауса. Исследователями отмечалось, что Россбах использовал образ этого героя мультфильмов Диснея, чтобы посмеяться над критиками, отказывавшимися считать художественный текстиль искусством [17, с. 220].

Работая не только как художник, но и как исследователь, Эд Россбах написал ряд книг и статей, посвященных текстильному искусству и, в частности, корзиноплетению — «Природа корзиноплетения», «Новое в корзиноплетении», «40 лет исследований и инноваций в искусстве волокна».

Искусство корзиноплетения развивается современными художниками. Следует отметить, что в настоящее время в этой области можно наблюдать многочисленные эксперименты с формой. В 2021 г. в Китае прошла 11 Международная Биеннале «Из Лозанны в Пекин», где была представлена инсталляция китайской художницы Ляо Венфей «Думая о родном городе» (ил. 3). Работа состояла из серии арт-объектов, выполненных в технике прямого корзиночного плетения. Арт-объекты имели сложную форму и напоминали корни гигантско-

го дерева с асимметричными отростками. Сочетание плотного и разреженного плетения создавало эффект ажурности. В своей работе автор как бы призвала зрителей вернуться к своим корням. Среди произведений других участников Биеннале, представивших плетеные арт-объекты, можно отметить инсталляцию «Глагол», выполненную в технике традиционной плетенки, автор Мария Аранго (Колумбия) и арт-объект «Бессмертный» Лянг Шанжиан (Китай) [18].

Интересным способом плетения, который использовался художниками периода «пластического взрыва», является так называемый «нейлбиндинг» (плетение иглой, вязание иглой). Исследователь Т. И. Исаева считала, что это «древнейший вид текстиля, возникший, вероятно, из охотничьего силка, а также из опыта плетения корзин» [19, с. 110]. К древнейшим образцам нейлбиндинга, сохранившимся до настоящего времени, относятся сплетенная из лыка сеть (4200 г. до н. э.), текстильные фрагменты, найденные на территории современной Дании (3400 г. до н. э.), Таримского бассейна (1000 г. до н. э.), Египта (1–5 вв.) [20, с. 22].

Мотив плетеной сетки можно видеть в работах таких художников-текстильщиков второй половины XX в., как Роберт Рохм, Алан Шилдс и др. Инсталляции Р. Рохма можно назвать «скелетом» ткани. Работая только со шнурами, художник располагал свои сети на стенах и на полу выставочных залов, демонстрируя зрителям текстильные «протоструктуры». Инсталляции Р. Рохма являются иллюстрацией к высказыванию Эми Голдин, что сетка — это «... область, где мы можем близко подойти к восприятию чистого бытия, свободного от налета рационализма и эмоциональности...» [21, с. 15].

Рассматривая влияние традиционных технологий на развитие объемно-пространственного текстиля второй половины XX в., можно сделать следующие выводы:

– древнейшие технологии — узловязание, корзиноплетение, нейлбиндинг, появившиеся на раннем этапе развития человечества, привлекли внимание художников-текстильщиков второй половины XX в., сыграв роль в становлении искусства «пластического взрыва»;

– во второй половине XX в. художники текстильщики в своих творческих поисках обратились к исследованию традиционных техник, но сумели их творчески переосмыслить, создав объемно-пространственные текстильные арт-объекты и инсталляции;

– использование традиционных техник остается актуальным в современном текстильном искусстве.

#### Список литературы

1. *Slivka R.* The New Tapestry // *Craft Horizons* 23. 1963.no 2 (March/April).pp. 10–19, 48–49.
2. *Albers A.* Handweaving Today — Textile Work at Black Mountain College // *The Weaver*. 1941. Vol 6., No 1 (January-February).pp. 1–4.
3. *Parrish S.* Claire Zeisler / *Fiber: Sculpture 1960–present*. / Curator and editor Porter J. Boston: DelMonico Books

4. *Prestel and Institute of Contemporary Art Publ.*, 2014.pp. 246–247.
4. Там же. *Parrish S.* Sheila Hicks.pp. 202–203.
5. *Цветкова Н. Н.* Текстиль в пространстве предметной культуры / *Предметные формы в системе культуры: монография*. СПб: ЛГУ им. А. С. Пушкина, 2016. С. 37–68.
6. *Warner C. Bednarik R. G.* Pleistocene knotting / *History and Science of Knot*. Singapore: World Scientific Publishing Co. Pte. Ltd., 1996.pp. 3–18.
7. *Тихонов С. С.* Хронологическая последовательность формирования групп узлов на веревках, шнурах, ремешках // *Интеграция археологических и этнографических исследований: сборник научных трудов*. Омск: Изд. дом Наука, 2015. С. 195–198.
8. *Ashley C. W.* The Ashley book of knots. London-Boston: Faber and Faber Limited, 1993. 638 p.
9. *Carter R.* The history of macramé / *History and Science of Knot*. History and Science of Knot. Singapore: World Scientific Publishing Co. Pte. Ltd., 1996.pp. 335–345.
10. *Parrish S.* Aurèlia Muñoz / *Fiber: Sculpture 1960–present*. / Curator and editor Porter J. Boston: DelMonico Books Prestel and Institute of Contemporary Art Publ., 2014.pp. 214–215.
11. *Allen-Price O.* Embarcadero BART Station Gets Dramatic Cleaning / *News Fix*. 22 July 2014. URL: <https://www.kqed.org/news/142502/embarcadero-bart-station-gets-dramatic-cleaning> (дата обращения 16.02.2021).
12. *Царева Е. Г.* Текстильный бестиарий: роль нити в освоении сапиенсами умеренных и северных широт Евразии // *Бестиарий III. Зооморфизмы в традиционном универсуме*. СПб.: Музей антропологии и этнографии им. Петра Великого (Кунсткамера) РАН, 2014. С. 5–28.
13. *Праслов Н. Д.* О керамике эпохи верхнего палеолита в Северной Евразии // *Археологические вести*. 1992. № 1. С. 28–39.
14. *Гарковик А. В.* Древний текстиль Приморья (по данным археологии) // *Россия и АТР*. 2006. № 3 (53). С. 48–61.
15. *Mason O. T.* American Indian Basketry. New York: Dover Publication, Inc., Reprint 1988. Originally published: Indian basketry. New York: Doubleday, Page, 1904. 528 p.
16. *Брюсов А. И.* Свайное поселение на р. Модлоне и другие стоянки в Чарозерском районе Вологодской области // *Материалы и исследования по археологии СССР*. 1951. № 20. С. 7–76.
17. *Parrish S.* Robert Rohm / *Fiber: Sculpture 1960–present* / Curator and editor Porter J. Boston: DelMonico Books Prestel and Institute of Contemporary Art Publ., 2014.pp. 220–221.
18. 11 From Lausanne to Beijing Fiber Art Biennale Exhibition. URL: <https://lbfiberart.ad.tsinghua.edu.cn> (дата обращения: 17.02.2021)
19. *Исаева Т. И.* Архаичные и традиционные технологии в современном дизайне текстиля: монография. СПб.: СПГУТД, 2012. 117 с.
20. *Vajanto K.* Nälbinding in Prehistoric Burials — Reinterpreting Finnish 11th–14th-century AD Textile Fragments. Source: Janne Ikäheimo, Anna-Kaisa Salmi & Tiina Äikäs (eds.): *Sounds Like Theory*. XII Nordic Theoretical Archaeology Group Meeting in Oulu 25. —28.4.2012. Monographs of the Archaeological Society of Finland 2.pp. 21–34.
21. *Porter J.* The Materialists / *Fiber: Sculpture 1960–present*. Boston: DelMonico Books Prestel and Institute of Contemporary Art Publ., 2014.pp. 9–22.

**N. N. Tsvetkova**

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

**TRADITIONAL TEXTILE TECHNIQUES  
IN THE ART OF “PLASTIC EXPLOSION” OF THE SECOND HALF OF THE TWENTIETH CENTURY**

In the second half of the twentieth century, many textile artists turned to the study of traditional textile techniques — knotting, macramé, basketry. Experiments in this field contributed to the emergence of new three-dimensional works and were one of the prerequisites for the development of the “plastic explosion” in artistic textiles in 1960–80. The knot, known to mankind since the Paleolithic, can be called the oldest three-dimensional textile object. On the basis of knotting, the macramé technique appeared. Artists of the second half of the twentieth century (R. Rohm F. Grossen, A. Muñoz, etc.) made decorative knots an independent expressive element of the author’s works. The oldest technology of basketry, known to many peoples of the world, was also used by artists of the period of the “plastic explosion”, one of whom was E. Rossbach, who created objects of contemporary art on the basis of this craft. The ideas of using traditional technologies of knotting, macramé, basketry to create three-dimensional objects and installations are developed by modern artists working in the field of “fiber art”.

**Keywords:** three-dimensional textile, art of “plastic explosion”, installation, art object.

**References**

1. Slivka R. The New Tapestry // Craft Horizons 23.1963.no 2 (March / April).pp. 10–19, 48–49.
2. Albers A. Handweaving Today — Textile Work at Black Mountain College // The Weaver. 1941. Vol 6., No. 1 (January-February).pp. 1–4.
3. Parrish S. Claire Zeisler / Fiber: Sculpture 1960 — present. / Curator and editor Porter J. Boston: DelMonico Books Prestel and Institute of Contemporary Art Publ., 2014.pp. 246–247.
4. Ibid. Parrish S. Sheila Hicks.pp. 202–203.
5. Tsvetkova N. N. Textiles in the space of object culture / Object forms in the system of culture: monograph. SPb: Leningrad State University named after A. S. Pushkin, 2016. pp. 37–68 (in Rus.).
6. Warner C. Bednarik R. G. Pleistocene knotting / History and Science of Knot. Singapore: World Scientific Publishing Co. Pte. Ltd., 1996.pp. 3–18.
7. Tikhonov S. S. Chronological sequence of the formation of groups of knots on ropes, cords, straps // Integration of archaeological and ethnographic research: collection of scientific papers. Omsk: Ed. House Science, 2015.pp. 195–198 (in Rus.).
8. Ashley C. W. The Ashley book of knots. London-Boston: Faber and Faber Limited, 1993. 638 p.
9. Carter R. The history of macramé. / History and Science of Knot. History and Science of Knot. Singapore: World Scientific Publishing Co. Pte. Ltd., 1996.pp. 335–345.
10. Parrish S. Aurèlia Muñoz / Fiber: Sculpture 1960 — present / Curator and editor Porter J. Boston: DelMonico Books Prestel and Institute of Contemporary Art Publ., 2014.pp. 214–215.
11. Allen-Price O. Embarcadero BART Station Gets Dramatic Cleaning / News Fix. 22 July 2014. URL: <https://www.kqed.org/news/142502/embarcadero-bart-station-gets-dramatic-cleaning> (accessed: 16.02.2021).
12. Tsareva E. G. Textile bestiary: the role of the thread in the development of sapiens in the temperate and northern latitudes of Eurasia // Bestiary III. Zoomorphisms in the traditional universe. SPb.: Museum of Anthropology and Ethnography. Peter the Great (Kunstkamera) RAS, 2014.pp. 5–28 (in Rus.).
13. Praslov N. D. About ceramics of the Upper Paleolithic era in Northern Eurasia // Archaeological news. 1992. No. 1.pp. 28–39 (in Rus.).
14. Garkovik A. V. Ancient textiles of Primorye (according to archeology) // Russia and the APR. 2006. No. 3 (53).pp. 48–61 (in Rus.).
15. Mason O. T. American Indian Basketry. New York: Dover Publication, Inc., Reprint 1988. Originally published: Indian basketry. New York: Doubleday, Page, 1904. 528 p.
16. Bryusov A. I. Pile settlement on the r. Modlone and other sites in the Charozersky district of the Vologda region // Materials and research on archeology of the USSR. 1951. No. 20.pp. 7–76 (in Rus.).
17. Parrish S. Robert Rohm / Fiber: Sculpture 1960 — present / Curator and editor Porter J. Boston: DelMonico Books Prestel and Institute of Contemporary Art Publ., 2014.pp. 220–221.
18. 11 From Lausanne to Beijing Fiber Art Biennale Exhibition. URL: <https://lbfiberart.ad.tsinghua.edu.cn> (accessed: 17.02.2021)
19. Isaeva T. I. Archaic and traditional technologies in modern textile design: monograph. SPb.: SPGUTD, 2012.117 p. (in Rus.).
20. Vajanto K. Nålbinding in Prehistoric Burials — Reinterpreting Finnish 11th — 14th-century AD Textile Fragments. Source: Janne Ikäheimo, Anna-Kaisa Salmi & Tiina Äikäs (eds.): Sounds Like Theory. XII Nordic Theoretical Archeology Group Meeting in Oulu 25. — 28.4.2012. Monographs of the Archaeological Society of Finland 2.pp. 21–34.
21. Porter J. The Materialists / Fiber: Sculpture 1960 — present. Boston: DelMonico Books Prestel and Institute of Contemporary Art Publ., 2014.pp. 9–22.

## ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЕ

УДК 821.112.2.(436)

DOI 10.464181/2079–8202\_2021\_1\_13

Т. А. Федяева

Санкт-Петербургский государственный аграрный университет  
196601 РФ, Санкт-Петербург, Пушкин, Петербургское шоссе, 2СПЕЦИФИКА РЕЛИГИОЗНОГО ДИСКУРСА В ТВОРЧЕСТВЕ АВСТРИЙСКОГО  
ДРАМАТУРГА ФЕЛИКСА МИТТЕРЕРА (НАЧАЛО 2000-Х Г.)

© Т. А. Федяева, 2021

В статье анализируется не изученное в отечественном литературоведении творчество известного современного австрийского драматурга Феликса Миттерера (Felix Mitterer). Используя метод дискурсивного анализа художественных текстов, автор статьи показывает исключительную важность религиозного дискурса для интерпретации драматургии Ф. Миттерера. Объектами исследования становятся природа антиклерикализма и линии трансформации библейских тем и мотивов, столь нехарактерных для современной европейской литературы, которая в послевоенные десятилетия утратила традицию теологического толкования действительности. Религиозная проблематика драматургии Ф. Миттерера рассматривается как одна из матриц тирольского текста в австрийской литературе, а также в связи с принципами поэтики пьес Ф. Миттерера, очерчивается круг новаторских идей писателя в этой области.

**Ключевые слова:** Феликс Миттерер, драматургия, тирольский текст, религиозный дискурс, теология, антиклерикализм, пассия.

Начало литературной деятельности Феликса Миттерера (род. в 1948 г.), известного австрийского драматурга родом из Тироля, приходится на 70-е годы прошлого века. В это время общей тенденцией развития австрийской литературы было освобождение от провинциализма, преодоление «почвеннической ориентации» и выведение местных литератур на европейский уровень.

В Тироле все происходило не так бурно, как в других областях Австрии, но именно в эти годы там был создан ряд литературных журналов («Арунда», «Дистель», «Фенстер», «Гегенварт», «Инн»), в которых печатались тексты авторов новой литературной волны, в том числе и тексты Миттерера. В 80-е годы некоторые тирольские авторы получили европейскую известность, их начали издавать за рубежом, заметно оживилась издательская деятельность. Эти факты дали повод исследователю тирольской литературы, профессору инсбрукского университета Иоганну Хольцнеру сделать вывод о том, что тирольская литература в конце 70-х годов обрела свое лицо и стала «интересной не потому, что происходит из экзотического региона, а потому, что это настоящая литература» [1. С. 9]. Одно из убедительных свидетельств тому — творчество Ф. Миттерера.

Действие многих пьес Миттерера происходит в тирольских Альпах — «Дикарка» (1986), «Жажда драконов» (1986), «Мунде» (1990), «Игра в горах» (1992), его занимает история тирольских хуторов и деревень, история их медленного вымирания, судьбы

их жителей — пьесы «Стигматы» (1982), «Дикарка» (1986), «Некрасивая страна» (1987), «Потерянная родина» (1987) «Удивительная судьба» (1992), «Три черта» (1999), «1809 — мой лучший год» (2009), «Мерценгрунд» (2016); киносценарии 80–90-х годов «Пятое время года», «Пифке-сага». Даже когда место действия не названо, мы можем по употреблению героями тирольского диалекта уверенно сказать, что действие происходит в Тироле.

Тирольская тематика, однако, это только самый первый и не самый главный для Миттерера план, а лишь та жизненная субстанция, которую он возводит в ранг общечеловеческой. Он делает Тироль маленькой моделью мира, которая позволяет ему исследовать бытийные проблемы в их взаимодействии с проблемами социальными. На тирольском материале драматург выявляет механизмы взаимодействия между вечными, этическими, и временными вопросами — проблемами власти, общественными догмами и стереотипами.

Ментальной особенностью тирольцев, которые до сих пор сохраняют архаику представлений о мире, является во многом свойственный им религиозный тип сознания, часто пантеистически окрашенный. Исключительная ментальная и культурная самобытность Тироля позволяет говорить о существовании тирольского текста австрийской литературы, порожденного, как и все локальные сверткесты, региональным менталитетом и представлениями о региональной идентичности. Тироль предстает в этом смысле не как чисто

географическая категория, а как тип геопоэтического сознания, который сформировал особое мифопоэтическое, сакральное пространство культуры, во многом отличное от общеавстрийского.

Тирольский текст в австрийской литературе стал складываться на рубеже XIX–XX веков в творчестве тирольских драматургов Ф. Краневиттера (1860–1938) и К. Шёнгерра (1867–1943). Они сформировали матрицу для новых репрезентаций тирольского текста в литературе Австрии и создали стабильную сетку его семантических констант: фольклорно-мифологические образы, пантеистические и христианские мотивно-тематические комплексы.

Тироль в XX веке долгое время оставался одним из центров религиозной философии. Христианская тематика разрабатывалась в инсбрукском литературно-философском журнале «Бреннер» («Brenner», 1910–1954), бессменным издателем которого был Людвиг фон Фикер (1880–1967). С журналом сотрудничали и публиковали там свои сочинения религиозные философы Тэодор Хэкер (1879–1945) и Фердинанд Эбнер (1882–1931). После войны журнал вновь с удвоенной силой обращается к теологическим темам, публикуя знаковые для этого периода сочинения писателя и педагога Игнаца Цангерле (1905–1987) «О назначении поэта» («Die Bestimmung des Dichters», 1946) и «Очерк христианской эстетики» («Entwurf einer christlichen Ästhetik», 1946), в которых писатель провозглашался пророком христианских идей и проводником библейского слова.

Тирольские писатели вплоть до 60-х годов XX столетия традиционно обращались к религиозным проблемам в своем творчестве: это, прежде всего, Анна Мария Ахенрайнер (1909–1972), Гертруд Фусенеггер (1912–2009), Йозеф Ляйтгеб (1897–1952) и лишь с последующим общеевропейским «вытеснением» христианского дискурса из европейской литературы и развитием процессов секуляризации общества теологическое начало стало исчезать из области размышлений о мире и человеке. Причины этого процесса обстоятельно проанализированы в монографии Н. А. Бакши «Преодоление границ. Литература и теология в послевоенный период в Германии, Австрии и Швейцарии» (2013). В 70-е годы, когда тирольская литература уверенно входила в общеевропейский литературный процесс, проблемы веры более не занимали тирольских писателей, христианская тематика стала замещаться социологической.

«Какое отношение имеет Бог к литературе? И царство Божие к роли литературы?» — задается вопросом Юрг Аман [2. S. 9], один из авторов сборника «Современная литература как вызов теологии и церкви» («Moderne Literatur, Herausforderung für Theologie und Kirche», 1992), изданного в Тироле в период растущей популярности творчества Ф. Миттерера. В эпоху постмодернизма «литература, склонная к изменчивости, сопротивляется всякой попытке сделать ее послушной и подчинить такой классификации, которая не хочет и не может ужиться с противоречиями», — заявляет совершенно в духе времени другой автор сборника

И. Хольцнер [3. S. 7]. Мнение авторов этого сборника весьма показательное в смысле демонстрации общеевропейских представлений о взаимодействии литературы и религии, которые можно характеризовать как тенденцию растущей критики: поиск смыслов в современной литературе давно не связан с религией, напротив, высший разум и его законы сейчас, в эпоху постмодернизма, в лучшем случае — объект сомнений и обвинений, в худшем — замалчивания и забвения. Возвращение к библейским темам и вопросам в Тироле началось в 80-е годы в драматургии Феликса Миттерера. Его творчество после почти тридцатилетнего перерыва вновь стало открыто религиозной проблематике вопреки общим трендам развития немецкоязычной литературы.

Драматургия Феликса Миттерера в ситуации кризиса так называемого метарассказа, то есть традиционных «объяснительных систем» (Ж.-Ф. Лиотар) — религии, науки, истории, искусства — пытается вопреки всему подтолкнуть человека к поиску «последних» смыслов, не предлагая однозначных ответов на вопросы, заданных его пьесами, но ясно очерчивая вектор этих поисков. Анализируя в своих драмах новые формы отчаяния, уныния, нелюбви, страхов, появившихся в обществе, он описывает их как формы безверия и помрачения сознания от пребывания в «безлюбом», ложном мире, мало приспособленном для нормального человеческого существования, несмотря на внешнее благополучие европейской жизни.

Такой модный и актуальный для сегодняшней литературы «шизофренический дискурс» — тема кризисов нашего социума и нашего сознания присутствует в его пьесах как одна из главных, но в то же время она включена в систему выстроенных драматургом иерархических смыслов, не приемлемых литературой эпохи постмодернизма. В его драматургии — эксплицитно или имплицитно — заявлена высшая точка зрения, на которую он опирается и к которой он обращает свой рассказ о современном человеке и современной жизни.

Уже в самом начале творческого пути, начиная с пьесы «Стигматы» (1982), драматург поднимает целый спектр вопросов, связанных с проблемами веры. Многие его драмы с этого времени будут посвящены отдельным личностям церковной истории — «Франциск — шут Божий» (2008), «Егерштеттер» (2013), «Лютер» (2017), историческим религиозным событиям — «Потерянная родина» (1987), «Дети черта» (1989), «Иоанна или изобретение нации» (2002), «Хуттеровцы» (2004), теологическим темам — «Каждый» (1991), «Авраам» (1993), «Крах в доме Господнем» (1994), «Смертные грехи» (1999), «Исповедь» (2004), «Пассия в Эрле» (2013).

М. Бахтин когда-то написал, что есть два типа веры — смиренная и вопрошающая. В исканиях веры Ф. Миттерер идет, безусловно, по второму пути. В предисловии к пьесе «Пассия в Эрле» он пишет, указывая на истоки своей религиозности: «Тот, кто рожден в католической крестьянской среде, особенно в тирольской, всегда остается католиком, хочет он этого или нет. Народная вера со всеми ее магическими ритуалами

и всегда готовыми придти на выручку помощниками, часто имеющими языческое происхождение (что разумно и благожелательно попускалось церковью), всегда много значила для меня» [4. S. 6].

Далее он пишет о неизбежно критическом в период сегодняшнего кризисного состояния католической церкви отношении к ней со стороны творческих кругов. Эта позиция традиционна для австрийских писателей: в 60-е — 70-е годы в католицизме видели наряду с национал-социализмом «форму проявления репрессивного механизма» [5. С. 14]. Резкой критике подвергается церковь и ее политика со стороны авторов, работающих, как и Миттерер, в жанре «народной пьесы». Так, известный австрийский драматург Петер Туррини (род. в 1944 г.) в эссе «Искусство и церковь» («Kunst und Kirche», 1981) пишет, что характерная для писателей реакция на церковь — это «гнев, когда они подвергаются нападкам с ее стороны, в остальном же — равнодушие» [6. S. 360]. Однако, как и Миттерер, Туррини отделяет отношение к церкви от отношения к вере как таковой: «Литература обходится без церкви, но не без христианства. Христианство для меня — это печаль о поругании человека и страстная борьба за восстановление его достоинства. Такое христианство ушло из церкви... Остался литургический клуб, который занимается поддержанием ритуалов и подсчетом грошей, перерастающих в миллионы». [6. S. 360].

Антиклерикальные мотивы — одна из значимых составляющих религиозного дискурса в творчестве Ф. Миттерера. Отношения церкви, «денег и власти» [9. S. 506] — в центре пьесы «Лютер» («Luther», 2017), в которой драматург предсказывает неизбежность прихода в XVI веке реформатора типа Лютера, «так как уже в то время католическая церковь пришла в полный упадок и прогнила» [7. S. 506]. Отдавая должную дань Лютеру как переводчику Библии на немецкий язык и создателю немецкого литературного языка, Миттерер показывает его как «человека, старающегося усидеть на двух стульях» [7. S. 506], то есть угодить власти предрержавшим и сохранить веру. Именно этот упадок веры, полагает он, сделал возможным Крестьянскую войну (1524–1526).

К негативному образу католической церкви драматург добавляет еще одну чрезвычайно важную для него критическую черту: «Столетиями церковь поддерживала религиозный антисемитизм и, таким образом, она тоже ответственна за преследования и истребление евреев» [8. S. 9].

Антиклерикальные мотивы творчества Миттерера не затемняют существо и богатство оттенков религиозного чувства, которым в избытке наделен драматург. Он абсолютно честен, когда говорит в одном из интервью, что он — «более верующий, чем записной католик» [9. S. 38]. Это ясно ощущают и зрители, и театроведы, утверждающие, что «Миттерер не современный, он — религиозный автор» [10. S. 22].

Родившись в чрезвычайно бедной крестьянской среде, он нашел поддержку своей религиозности в идеях и настроениях так называемой «теологии освобождения» (Befreiungstheologie). Это движение

возникло в 60-е годы XX века среди христиан Латинской Америки и распространилось далее по всему миру. Теологические проблемы в рамках этой теории рассматриваются с точки зрения бедных и угнетаемых, которые, как люди наиболее явно страдающие, всегда были каналом Божьей благодати. Основной целью теологии освобождения является достижение социальной справедливости.

В полном соответствии с очерченными идеями Миттерер воспринимает Христа как «социального революционера, который безоговорочно стоит на стороне бедных, больных, обездоленных; Иисуса, который выступает против власть предрержавших и богатых; Иисуса, который странствует вместе с рыбаками, крестьянами и женщинами и проповедует любовь» [8. S. 5–6].

Вместе с тем творчество Миттерера не исчерпывается идеями «теологии освобождения», в частности, его много раз заявленное в различных публикациях стремление к социальной справедливости никак не связано с революционной настроенностью теологов освобождения и с их представлениями о Христе, принесшим в мир меч, а не мир. Напротив, его понимание Христа близко воззрениям «обрученного с бедностью» Франциска Ассизского, который, отрекшись внутренне от мирской суеты и любых материальных запросов, не покинул мирскую среду, а остался среди людей, много странствовал и видел миссию своей жизни в проповеди мира, любви и покаяния.

Об этом его пьеса «Франциск — шут Господень» («Franz von Assisi — Der Narr Gottes», 2008), в предисловии к которой признавался: «О да, бедного брата Франциска я всегда любил. Этого нежного, смиренного бунтаря, этого радикального церковного аутсайдера, который хотел не больше и не меньше, чем жить как “вестник Великого Господа” и этим самым расшатал основы богатой и могущественной церкви своего времени (и не только церкви)» [11. S. 52].

В личности Франциска Ассизского и его учении для Миттерера была важна прежде всего проповедь сострадания и сочувствия ко всему живому, неосуждающее и смиренное понимание ближнего, отзывчивость и никогда — скорбное указание на грехи, способное вызвать отчаяние. Этому очень соответствует самохарактеристика драматурга, который писал, что он «в высшей степени мирный человек с невероятной тягой к гармонии» [12. S. 74].

Несмотря на критическое отношение к официальной церкви, почти все пьесы Миттерера, по его собственному определению, данному в предисловии к пьесе «Пассия в Эрле» («Passion Erl», 2013) — пассии, то есть повествование о страданиях. Жанр пассии как таковой представляет собой рассказ о страданиях Христа. Европейские драматургические представления на эту евангельскую тему ведут свою историю от Средневековья и стали одной из театральных традиций. В немецкоязычных странах пассии ставятся, как правило, на «народных» сценах. В России пассия как театральный жанр неизвестна. У нас под этим словом подразумевают особые великопостные службы с чтением Евангелий о страстях Христовых.

Объясняя популярность сегодняшних европейских постановок пассив, режиссер Э. Шёнвизе в послесловии к пьесе Миттерера «Пассив в Эрле» писал, что целью этих постановок кроме традиционного стремления приблизиться к слову Библии является «возвращение к старому миру, основанному на порядке», «прикосновение ко времени, в котором еще были растворены магическое и мифологическое начала» [13. S. 96]. Далее он размышляет о терапевтической функции этого жанра, который «в наши кризисные времена утешает людей, сохраняющих в себе ... хотя бы малое воспоминание о «искре Божией», которая вновь возгорается в пьесах о страданиях и горе» [13. S. 96–97]. Э. Шёнвизе справедливо утверждает, что Миттерер распространил действие жанровых законов пассива не только на театральное воплощение страстей Христовых, но и на рассказ о страдающем человеке как таковом.

Подтверждает эту мысль вышедшая в 2004 году публицистическая книга «Крестный путь в Хохберге» («Kreuzweg Hochberg»), в которой Миттерер описывает судьбу шести наших современников как крестный путь страданий и называет эти рассказы «пассивами» (Passionen).

«Герои Миттерера — не борцы, они страдальцы» [14. S. 23], — весьма верно написал один из театральных критиков. Большинство пьес Миттерера — это истории глубоко несчастных людей, нередко истории их гибели. В этом смысле пассивом является его первая, остро социальная пьеса «Для идиотов места нет» (1977) о трагической судьбе подростка-инвалида, открывающая целый ряд подобных пьес, а вторая — «Стигматы» (1982) уже имеет жанровый подзаголовок «пассива». Э. Шёнвизе выделяет важнейший признак этого жанра: «В пассиве все ослеплены за исключением того, о ком идет речь в пьесе» [13. S. 121]. Таковы, кроме вышеназванных, герои пьес «Время для посещений», «Сибирь», «Дикарка», «Некрасивая страна», «Потерянная родина», «Дети дьявола», «Авраам», «В логове льва», «Женщина в автомобиле», «Ты останешься со мной», «Егерштеттер», «Боксер», «Мерценгрунд».

Шёнвизе указывает на еще один исключительно важный срез проблем религиозного дискурса, связанный с философией языка: «В наше время функция языка изменилась. Он обозначает вещи. Прежде он указывал еще и на нечто неопределенное, чьи контуры едва различались» [13. S. 95–96]. Миттерер пытается вернуть в сознание современника метафизические смыслы, ушедшие из языка, стерты из жизни двумя последними столетиями, достучаться до сердца неверующего зрителя, давно живущего в секуляризованном обществе, далеко отошедшего в эпоху сытости и потребления от всего религиозного.

Одна из проблем, которую решает драматург — поиски нового способа говорения о религиозных вопросах. Это и интерпретация религиозных понятий в новых жизненных условиях, к примеру, таких как «смертные грехи», и «нескучная», как он сам определяет, манера изложения религиозных тем, и намеренное заострение проблематики, связанной с вопросами веры и нравственности.

В одном из интервью Ф. Миттерер сказал, что театр «должен ранить», а задача многих его пьес, имея в виду сегодняшнего благополучного, всезнающего искусственного театрального зрителя — «всадить нож в сердце сытых». Решение религиозных вопросов в драмах Миттерера происходит в рамках общих для его творчества установок, важных с точки зрения религии, одна из которых — не лживое отражение жизни. Поэтому драматург не боится переступить через любые табу из соблюдения правил приличия. «Миттерер безоговорочно подчиняется художественной правде. Правда — в том числе самая страшная, согласно его воззрениям, доступна для понимания всем, включая и так называемых «простых людей», и детей, потому что все мы ходим под Богом», — справедливо полагает профессор инсбрукского университета Вальтер Метлагель [15. S. 34].

Одно из направлений поисков австрийского автора в области содержания и формы — толкование библейских мотивов с позиций нашего дня. Поэтому в критике театр Миттерера часто и не без оснований называют «Евангелием на сцене». Если задаться целью включить миттереровское толкование Евангелий в какую-либо традицию мировой литературы, то, думается, самой близкой будет русская классическая литература с ее живым, лишенным догматизма ощущением Бога. Миттерер, как и великие русские писатели, выражаясь словами Н. Бердяева, исповедует «христианство как религию свободы и творчества, а не как авторитета и традиции» [16. С. 264]. Бердяев писал также, характеризуя особенности русской религиозной мысли: «Вера в человека, в человечность есть вера в Бога, и она не требует иллюзий относительно человека».

Миттереровское видение библейских мотивов и религиозных проблем всегда воспринималось критикой и публикой крайне неоднозначно, часто вызвало шок, становилось скандалом. Одной из причин эпатажного воздействия пьес Миттерера на зрителя было, как представляется, слишком земное осмысление тем, перешедших вследствие почти двухтысячелетней истории их трактовок в область отвлеченного умствования. Его понимание религиозных проблем всегда антропоцентрично, он привносит в свои размышления о вере и религии много, может быть, даже слишком много человеческого, плотского, физиологического, но это обмирщение сакрального, возможно, единственный на сегодня способ привлечь внимание зрителя к религиозным вопросам.

В качестве примера можно привести мистерию «Крах в доме Господнем. Современная мистерия» («Krach im Hause Gott», 1994). В автобиографии драматург вспоминает, что «это был шанс нескучным образом столкнуть людей с теологическими проблемами и последствиями монотеистической религии от ее истоков вплоть до сегодняшних дней» [7. S. 252]. Следуя канонам жанра мистерии, ее действующими лицами являются главные лица Священной истории: Бог Отец, Бог Сын и Святой Дух, а также Сатана. На пороге второго тысячелетия они спорят о том, нужно ли уничтожить человечество за грехи или дать ему еще

один шанс. Адвокатом человека выступает Бог Сын, прокурором — Сатана. Стараясь донести до зрителя свои размышления о сложных духовных проблемах, драматург привносит в главный конфликт пьесы черты обычной семейной ссоры. Выход из него, предлагаемый Миттерером, поражает своей необычностью. Он предлагает ввести в божественную Троицу четвертый персонаж — женщину, Богородицу, чтобы разрушить господство мужского начала, которое так много несчастий принесло не только людям, но, как оказалось, и семье Божественной.

Вопрос о судьбе человечества остался в пьесе открытым. Бог Отец, который решил, что пробил час Страшного Суда и человечество должно быть уничтожено, как некогда, за грехи, дал людям отсрочку. Мы не знаем, кто победит в борьбе за человека — Бог Сын, Сын Человеческий, или Сатана.

Трансформация библейских тем и мотивов лежит в основе многих драм Ф. Миттерера. Так, борьба божественных и дьявольских сил в душе человека является центральной в его ранней пьесе «Каждый» («Ein Jedermann», 1991), созданной по мотивам одноименной драмы Г. фон Гофмансталя (1911). Миттерер писал, что главной его задачей было придать «старому духовному моралите «Everyman» сегодняшний облик» [7. S. 221], при этом он хотел «написать морализаторскую пьесу, не действуя при этом на нервы зрителю» [7. S. 221]. В средневековом моралите и в пьесе Гофмансталя люди были аллегориями. Миттерер пошел по пути придания аллегорическим образам человеческих черт.

Имена и фигуры в пьесе Миттерера сохранены как у Гофмансталя, но все герои имеют еще и вторые, современные обозначения. Действие перенесено в наши дни. Главный герой — генеральный директор огромного завода, производящего оружие. Господь посылает ему тяжкие испытания. Бог Отец, Бог Сын и Святой Дух — персонажи пьесы, которые одеты по сегодняшней моде, могут появляться в баре, пить кока-колу. В течение одного дня в жизни главного героя случаются все мыслимые несчастья — как в личной жизни, так в бизнесе. Его фирма оказывается на пороге краха. В этот момент в игру вступает дьявол и предлагает ему свою помощь в обмен на гибель души. Главный герой поступает нравственными принципами, чтобы спасти фирму. В результате дела его поправляются, но сам он умирает от инфаркта. Смерть, таким образом, становится ценой за сделку с дьяволом и за несправедный выбор. Выстраивая таким образом финал пьесы, драматург трансформирует жанр моралите, смысл которого не предполагал смерти грешника, а напротив, заключался в его исправлении и торжестве добродетели.

Драматург заметил, что для него в этой пьесе, как, собственно, и в последующих, было неприемлемо назидание с позиций католической церкви. Он не наложил окончательного проклятия на главного героя, богача, потому что тогда, по его признанию, он «должен был бы проклясть всех людей, включая себя» [7. S. 222]. Далее он пишет: «Эта пьеса, как и все мои пьесы — о том, как плохо люди обходятся друг

с другом, и как было бы хорошо, если бы они любили друг друга (независимо от того, веруют они или нет), а любовь привела бы нас к цели, которая так же проста, как и тяжела — к человечности» [17. S. 278–279].

В пьесе «Авраам. История одной любви» («Abraham», 1993) Ф. Миттерер обращается к трактовке ветхозаветного библейского сюжета о жертвоприношении Авраама. В центре библейского предания — испытание веры Авраама. О чувствах жертвы перед приношением и о метаниях, сомнениях Авраама в Библии ничего не говорится.

У Миттерера центральная фигура пьесы — не отец, а жертва, сын. Действие перенесено в наши дни. Предмет повествования — отношения между отцом и сыном. Сын Петер — гомосексуалист. Он болен СПИДом и воспринимает этот факт как следствие своих греховных наклонностей. Петер отказывается от лечения, так как считает болезнь наказанием Господним за смертный грех. Мы видим, как человек борется с собой, веря в Бога и признавая церковь, но терпит полный крах. Миттерер, таким образом, раскрывает главную драму современного человека, у которого уже недостаточно сил для борьбы с грехом.

Отец мечется между любовью к сыну и ненавистью к нему, но в конце концов проклинает его. Петер ни у кого не находит понимания, остается в полной изоляции, на свалке в шалаше. В конечном счете его убивает проклятие отца: он оказывается ненужным ни церкви, ни родственникам.

Пьеса кончается кошмарным видением, схожим с «библейским Апокалипсисом» [7. S. 251]: «Отец, который давно пожертвовал сыном в угоду общественным условностям, убивает его. Ангел, спасающий жертву, на этот раз не смог предотвратить убийство» [7. S. 251].

В следующей по хронологии пьесе «Смертные грехи» («Tödliche Sünden», 1999) представлена драматургическая версия одной из основных религиозных тем, что заставляет вспомнить пьесы Б. Брехта и Ф. Краневиттера с одноименным названием. Драматург перенес действие в буржуазную среду и в будущее. Он хотел, по собственному признанию, написать что-то вроде «невиданной фантазмагии, близкой абсурдному театру» [7. S. 230]. Миттерер определил грех как «несолидарное отношение к окружающим людям и к обществу» [7, S. 319] и максимально «освободил его от церковного контекста» [7. S. 319], так как сегодня представление о грехе очень изменилось: формы блуда стали нормальными сексуальными практиками, уныние рассматривается как следствие депрессивных состояний. Изменилось и понимание вины человека в своей греховности: к примеру, анорексичная девушка-подросток из «Чревоугодия» не виновна в своем поведении, за которое, как считает драматург, несет ответственность общество и навязанные им стереотипы красоты, а также эгоцентризм родителей. Рецензентка этой пьесы делает обоснованный вывод: «Миттерер пытается внутри старого понимания смертных грехов найти позиции и способы поведения, которые современный толерантный и образованный человек смог бы осудить». [18. S. 2]. Он выстраивает

сюжет так, чтобы зритель мог видеть, что «собственные грехи направлены против самого человека и возмездие случается здесь и сейчас» [9. S. 320].

Миттерер бесстрашно обращается к темам, находящимся на грани допустимости их образного воплощения, к патологическим явлениям европейской действительности, которые выходят далеко за рамки нормальных с точки зрения морали. Его не страшат проблемы, которые откровенно замалчиваются официальной церковью. Примером может служить пьеса «Исповедь» («Die Beichte», 2004). Она создана по материалам серии документальных фильмов о насилии над детьми в 70-е годы XX века в ирландских церковных приютах для сирот, которые находились под патронажем церковных организаций и финансировались государством. Бывшие воспитанники рассказывали о чудовищных порядках, царивших там: об избиении и сексуальном насилии. Об этом заявили около двух тысяч жертв, что свидетельствовало о массовом характере явления. Многие жертвы насилия не смогли выстроить нормальную жизнь и стали алкоголиками и наркоманами, не создали семей. Драматургу стало известно, что в Австрии католическая церковь также замалчивает подобные факты. Как всегда, его намерения при создании пьесы шли дальше художественного воплощения идеи: «Я надеялся, что в Австрии жертвы насилия преодолеют свой стыд и начнут говорить» [7. S. 350].

В «Исповеди» речь идет о судьбе мальчика-сироты, солиста церковного хора, который в детстве подвергся насилию со стороны священнослужителя и, когда вырос, совершил акт насилия над своим сыном. Решив убить сына и покончить жизнь самоубийством, он случайно попадает на исповедь к тому священнику, который стал причиной всех бед в его жизни. Никогда не рисуя образы в черно-белых красках, драматург в рамках исповедального разговора священника и его бывшего воспитанника исследует причины случившегося. В результате взаимной исповеди священнику удается предотвратить убийство сына, а также осознать свой тяжкий грех и признать свою вину.

Затрагивая комплекс этих вопиющих проблем, драматург показывает их без обличительного пафоса, старается создать их объективный психологический образ, обнажить мотивировки уродливых форм сознания, вышедших с периферии жизни в ее центр. Это никак не провоцирует интерес к патологиям самим по себе, а является глубоким размышлением о современных симптомах опаснейших заболеваний человеческого разума и чувствований в их крайних проявлениях.

Однако не только явные признаки приверженности драматурга религиозной тематике позволяют назвать его христианским писателем. Его творчество пронизано религиозностью высшего порядка: это искреннее сочувствие своим героям и нацеленность на изменение сознания человека через катарсическое воздействие посредством театра. Именно с этой целью драматург отсылает мысль зрителя к религиозным проблемам, заставляет вспомнить о них и задуматься над ними.

Анализируя современное состояние мира с христианских позиций, Ф. Миттерер на протяжении всего

своего творчества настаивает на исключительной ценности и первостепенной важности религиозного дискурса в литературе, по сути драматург возрождает в европейской литературе утраченную в послевоенные десятилетия традицию теологического понимания действительности. Успешность и востребованность театральных постановок по пьесам Ф. Миттерера свидетельствует о возможности взаимодействия литературы и религии в наше время, его творчество является уникальным примером активности религиозного мышления в европейской драматургии, закрытой для христианских трактовок человека и действительности.

#### Список литературы. References

1. *Holzner J.* Einleitung / Kopf oder Adler. Innsbruck: Haymon, 1991. S. 4–9.
2. *Aman J.* Reich Gottes! — Unzeitgemäße Betrachtungen zur Rolle der Literatur / Moderne Literatur, Herausforderung für Theologie und Kirche. Hrsg. von J. Holzner und E. Schuster. Innsbruck-Wien: Tyrolia-Verlag, 1992. S. 9–24.
3. *Holzner J.* Vorwort / Moderne Literatur, Herausforderung für Theologie und Kirche. Hrsg. von J. Holzner und E. Schuster. Innsbruck-Wien: Tyrolia-Verlag, 1992. S. 7–8.
4. *Mitterer F.* Mein Weg zur Erler Passion / F. Mitterer. Passion Erl. Innsbruck-Wien: Haymon, 2013. S. 5–13.
5. *Новикова С. Ю.* Автобиографическая проза Т. Бернхарда: проблематика и поэтика: Автореферат на соискание ученой степени канд. филол. наук. СПб: 2018. 24 с.
6. *Novikova S. Yu.* Autobiographical prose of T. Bernhard. Problematics and poetics: Abstract for the degree of Candidate of philol. sciences. St. Petersburg, 2018. 24 p. (in Rus.).
7. *Turrini P.* Kunst und Kirche / P. Turrini. Lesebuch zwei. Wien-Zürich: Europaverlag, 1991. S. 360–362.
8. *Mitterer F.* Mein Lebenslauf. Innsbruck-Wien: Haymon Verlag, 2018. 527 s.
9. *Mitterer F.* Mein Weg zur Erler Passion / F. Mitterer. Passion Erl. Innsbruck-Wien: Haymon, 2013. S. 5–13.
10. *Mitterer F.* Literaten sind relativ uninteressante Menschen: Interview von Ch. Gabl (Dezember 1989) / Felix Mitterer. Materialien. Innsbruck: Haymon Verlag, 1995. S. 36–39.
11. *Nenning G.* Nazi, Jud und Christ in einem / Felix Mitterer. Materialien. Innsbruck: Haymon, 1995. S. 20–24.
12. *Mitterer F.* Vorwort zum Stück «Franziskus — der Narr Gottes» / Mitterer F. Stücke. Bd. 5. Innsbruck-Wien: Haymon Verlag, 2016. S. 52–54.
13. *Patterer H. und Steiner G.* «Verwüstete Landschaften, verwüstete Seelen...»: Interview mit F. Mitterer. Kleine Zeitung, am 7.04.1991 / Felix Mitterer. Materialien. Innsbruck: Haymon, 1995. S. 72–75.
14. *Schönwiese E.* Die Passionen im Jahrhunderttakt — vom Weihstein zu Meilensteinen / Mitterer F. Passion Erl. Theaterstück. Innsbruck — Wien: Haymon Verlag, 2016. S. 94–122.
15. *Nenning G.* Nazi, Jud und Christ in einem / Felix Mitterer. Materialien. Innsbruck: Haymon, 1995. S. 20–24.
16. *Methlagl W.* Laudatio zum Kunstpreis 1988 des Landes Tirol / Felix Mitterer. Materialien. Innsbruck: Haymon, 1995. S. 27–35.
17. *Бердяев Н. А.* Самопознание. М.: Книга, 1991. *Berdyayev N. A.* Self-knowledge. М.: Книга, 1991. 320 p. (in Rus.).
18. *Mitterer F.* Stücke. Bd. 2. Innsbruck: Haymon Verlag, 1993. 467 s.
19. *Tschörner S.* Rezension, Stücke 4. URL: [http://www.uibk.ac.at/Brenner-archiv/literature/tirol/rez\\_atchiv/rez\\_07/tschoerner\\_feli.html](http://www.uibk.ac.at/Brenner-archiv/literature/tirol/rez_atchiv/rez_07/tschoerner_feli.html) (дата обращения: 17.02.19).

**T. A. Fedyaeva**

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

**THE SPECIFICS OF RELIGIOUS DISCOURSE  
IN THE WORKS OF THE AUSTRIAN PLAYWRIGHT FELIX MITTERER (THE BEGINNING OF 2000-IES)**

The author analyzes the work of the famous modern Austrian playwright Felix Mitterer, which has not been studied in Russian literary studies. Using the method of discursive analysis of literary texts, the author of the article shows the exceptional importance of religious discourse for the interpretation of Mitterer dramaturgy. The objects of the study are the nature of anticlericalism and the lines of transformation of biblical themes and motifs, so unusual for modern European literature, which in the post-war decades lost the tradition of theological interpretation of reality. Religious problems of dramaturgy by F. Mitterer is considered as one of the matrices of the Tyrolean text in Austrian literature, as well as in connection with the principles of the poetics of the plays of F. Mitterer, it outlines the innovative ideas of the writer in this field.

**Keywords:** Felix Mitterer, drama, Tyrolean text, religious discourse, theology, anti-clericalism, passion.

С. Г. Горбовская<sup>1</sup>, Д. В. Бойчук<sup>2</sup><sup>1</sup> Санкт-Петербургский государственный университет,  
199034РФ, Санкт-Петербург, Университетская наб. 7–9<sup>2</sup> Российский государственный гидрометеорологический университет  
195196РФ, Санкт-Петербург, Малоохтинский пр., 98**ПОЭТИКА МЕТАМОРФОЗ В ОБРАЗЕ АЛЬБЕРТИНЫ СИМОНЕ В ЦИКЛЕ  
РОМАНОВ М. ПРУСТА «В ПОИСКАХ УТРАЧЕННОГО ВРЕМЕНИ»**

© С. Г. Горбовская, Д. В. Бойчук, 2021

Актуальность статьи — в попытке связать Альбертину с глубинным замыслом произведения Пруста. Новизна заключается в попытке не столько проследить за ее многосложной прототипикой (что уже осуществлялось неоднократно), сколько, применяя сравнительный и психоаналитический методы исследования, разглядеть ее присутствие в других персонажах произведения, проследить за ее метаморфозами (являющимися своего рода конструкторами ее сложного персонажа) и понять внутритекстуальный смысл ее перевоплощений. В результате исследования выявляются множественные варианты Альбертины — прототипические, психологические, а также связанные с другими персонажами.

**Ключевые слова:** Пруст, Альбертина, персонаж, прототип, психоанализ, модернизм, Сван, Жильберта, Бальбек.

Герой или персонаж в творчестве М. Пруста представляет собой особое художественное явление. Это своего рода ноумен, обозначенный определенным именем-маской, скрывающим под ложной личной нечто бесконечное, глубокое и порой совсем не то, что читатель подразумевает в нем изначально, когда впервые знакомится с ним. Прежде всего персонаж Пруста всегда имеет двойственное происхождение — он зарождается внутри произведения, но имеет связь с миром за пределами текста. Пруст этого никогда не скрывал. Многие его знакомые уже после смерти писателя пытались отыскивать себя или каких-то общих друзей в его героях. Этой теме посвящено множество комментариев в различных изданиях произведений Пруста, а также бесчисленный сонм статей и монографий. Наиболее поздние — это прежде всего исследования Ж.-И. Тадье «Пруст и его друзья» (2010) [1], М. Эрнана «Кто есть кто в “Поисках”?» (2010) [2] и конкретно о прототипах Альбертины — его же — «Альбертина Симоне» (статья, включенное в издание 2016 г.) [3], Е. П. Гречаной «Примечания» к переводу писем Пруста (2019) [4].

Однако для самого Пруста достоверность происхождения своих героев была, на наш взгляд, не таким уж существенным моментом. Он зашифровывал, прятал в том или ином «бумажном человеке» (с целью последующей расшифровки) свои собственные переживания, важные события своей жизни, откровения, тайны, мечты. В каждом герое присутствовала частица его самого, ибо с каждым, кого он зашифровывал в своих персонажах, Пруста связывало нечто, что со временем утрачивало остроту сиюминутной буквальности и становилось сокровенным прошлым. Главной задачей писателя было запечатать утраченное мгновение, словно бутылку с письмом, брошенную в океан, а спустя годы — распечатать ее с целью

ни с чем не сравнимого поиска точности утраченных секунд былого. Одной из таких «бутылок» в океане «Поисков утраченного времени» («À la recherche du temps perdu», 1913–1927) стала Альбертина Симоне. Исследование как отдельных героев, так и системы персонажей художественного произведения, — важная составляющая литературоведческого анализа: «Каждому роману присуща своя композиционная структура и своеобразие художественных средств, все эти элементы помогают писателю создавать неповторимые человеческие типы, яркие и запоминающиеся образы главных героев» [5. С. 307]

Считаясь одним из самых значимых персонажей произведения (несмотря на достаточно позднее появление в планах писателя ввести ее в действие (после Первой мировой войны, а также после гибели Альфреда Агостинелли в 1914 году, в пятитомной версии 1918 года)), образ Альбертины является одним из отправных пунктов концепции всего произведения. Альбертина отсутствует в романах «По направлению к Свану» и «Обретенном времени», но ее имя упоминается автором (по подсчетам А. Д. Михайлова) в произведениях 2360 раз [6. С. 113].

Если Франсуаза — символ Комбре, Сван — направления Мезеглиз, герцогиня Германтская — направления Германт, то Альбертина светит как солнце над горизонтом в Бальбеке, уже не в детстве, а в юности рассказчика, возрасте взросления и откровений.

Как отмечает А. Д. Михайлов, личность и характер Альбертины (ее персонаж) объединяют воспоминания, черты и события, связанные с личностью нескольких близких друзей и знакомых Пруста (как мужчин, так и женщин): Альфредом Агостинелли, Анри Роша, Альбер ле Кюзиа и др., а также с англичанкой Мэри Нордлингер и актрисой Луизы де Морнан [7. С. 7–8]. Она олицетворяет великую любовь героя, трагическую

и разочаровывающую, многократно трансформирующуюся на протяжении повествования, заключительный этап эмоционального становления. Она является суммой опыта сложной платонической любви к Жильберте Сван, Одетте, герцогине Германтской.

По мнению Т. М. Николаевой, представительница мелкой буржуазии, сирота, удочеренная г-жой Бонтан, от которой девушка унаследовала снобизм и высокомерную манеру говорить, а также характер — то волевой, мужской, независимый, то на удивление кроткий и покорный — Альбертина связана с неопределенным прошлым, у нее сомнительные связи [8. С. 67]. Кроме того, зыбким, меняющимся является и ее внешний облик. Она словно героиня «Метаморфоз» Овидия — зыбкая, изменяющаяся, неуловимая. Ж. Делёз отмечает, что существует как бы множество Альбертин, и каждой следовало бы дать свое имя [9. С. 96]. Пруст пишет об этом в тексте «Под сенью девушек в цвету»: «...следовало бы назвать разными именами каждую из тех Альбертин, что появлялись передо мной всегда неодинаковые» [10. С. 533].

Особое значение Альбертины заключается в том, что она очень тесно соединяет произведение с автобиографическими деталями из жизни писателя, представляет собой один из основных (помимо родителей и Франсуазы) сцепляющих элементов романа. Исследователь Фейера рассматривает этот персонаж как вбирающий в себя всех людей, занимавших особое место в сердце рассказчика [11]. Является как бы поглощающей в себя иные миры огромной вселенной.

Значимость этого персонажа также была подчеркнута отношением, которое девушка поддерживает с другими героями произведения: Альбертина и Одетта разделяют скромное происхождение, снобизм, неспособность говорить правду и умение вызывать ревность; Альбертина и Жильберта — сверстницы, обе любят Марселя и любимы им; Альбертина и Сван разделяют место — Бальбек, живопись и любовь к писателю Эльстиру; Альбертина и Франсуаза соединяются (как персонажи) в Париже, обе являются «пленницами» Марселя, обе занимают особое место в сердце и мыслях героя.

Соединение Жильберты и Альбертины — самое важное из перечисленных. Они словно продлевают друг друга. Их синтез (Жильберта — детство, Альбертина — юность) — это общая субстанция, энергия высшей любви, творчества, которая рождает в Марселе желание думать, исследовать, копаться в себе, писать. Жильберта-Альбертина — это творящий demiurge, заставляющий Марселя быть тем, кем он постепенно становится. Это своего рода — вечная космическая Беатриче, приходящая в творчество многих писателей.

Героини сливаются воедино — обе имеют одинаковое происхождение, представляя поколение молодых девушек, составляют последовательные этапы в эмоциональном взрослении героя. Обе со сложным характером, лживы, допускают орфографические ошибки, неправильно употребляют и произносят слова. И у Жильберты, и у Альбертины «размытые», нечеткие

лица, проявляются безразличие к герою, обе действуют уклончиво, предают его; девушки знают друг друга, учились в одном и том же лицее. Марсель подозревает между ними особые отношения.

Можно было бы сказать, что они взаимозаменяемы, равноценны, но это не совсем так. Альбертина в этом синтезе — наиболее существенная часть. Она остается с героем дольше и рождает в нем больше переживаний, становится детонатором его взрослой творческой энергии. Ее можно сопоставить с повзрослевшим лебедем (Горбовская) [12]. Если Жильберта — лебединое яйцо (рожденное от лебедя-Свана), то Альбертина, словно продолжение Жильберты, взросление Жильберты.

Имя Альбертины складывается из звуков слова Бальбек — фона, на котором герой видит ее впервые, и (частично) имени Альфреда Агостинелли (шофера, секретаря и близкого друга Пруста), с которым чаще всего сопоставляют этот персонаж. Увиденная в Бальбеке (пейзаж которого соткан из облаков, волн, моря), «розовая» девушка с черными волосами и полными щеками (похожая на «цветы боярышника») [10. С. 507] (портрет напоминает черты Агостинелли, который неоднократно фотографировался с писателем) — Альбертина Симоне привлекает героя своей эмансипацией, чем-то грубым, мужским (на велосипеде она катается в брючном костюме), но одновременно и невероятно женственным (уже в «Пленнице» она напоминает невольницу из гарема). Немалое значение имеет и то, что она ездит на велосипеде. Это превращает ее то ли в скользкое животное, то ли в птицу, а то и намекает на образ человека, управляющего автомобилем или самолетом.

Значение ее личности происходит не столько от человеческих, художественных или женских качеств, сколько от вообразяемого — того, что мнится герою. Альбертина, согласно Ж. Делёзу, представляет собой неисчерпаемый источник знаков, которые рассказчик (а также интерпретатор) пытается расшифровать, перевести [9. С. 165]. Именно вокруг ее образа и ее имени Марсель плетет сети высказываний о своих желаниях и фантазиях.

Если в «Под сенью девушек в цвету» Альбертина — скорее страсть, Марсель испытывает к ней лишь несерьезные чувства, то в «Пленнице» она — героиня настоящей любовной истории, отмеченной насилием, сожалениями и болезненным состоянием, тоской и утратой. Первая Альбертина (поверхностная) допускает спокойные, простые отношения; вторая делает любовь неосуществимой, потому что она слишком интеллектуальна и обрекает героя на сложную любовь — любовь-головоломку.

Альбертина представляет собой символ парадоксальной любви. Мы видим ее между жизнью и смертью не только физически, но и в памяти рассказчика. Она то жива, то мертва. Она постоянно перевоплощается. Читатель задается вопросом, почему Пруст в своей книге «убил» самых дорогих ему людей — Свана (предмет наблюдения и восхищения юного Марселя) [13], Сен-Лу (друг с большой буквы) [13], Альбертину

(большая любовь)? Как отмечает М. К. Мамардашвили, герой обнаруживает себя в окружении масок, карикатур на идеалы прошлых лет, без самого дорогого друга, без своего учителя искусства, без любви своей жизни, которой была Альбертина [14. С. 243]. Все это осуществляется, возможно, из желания показать, что все эти люди — бессмертны, бесконечны. Они начинаются в самих себе, а продолжают в Марселе. Из жизни земной переходят в мир фантастический, а затем и загробный.

Подобная изменчивость, метаморфозы — основная задача писателя. Он показывает не саму жизнь (как таковую), а свое бессознательное, в котором ищет вытесненные по разным причинам воспоминания, ищет утраченное время и тех людей, которые затерялись в его лабиринтах.

Игрой в изменения, преобразования он связывает свой огромный роман с древним жанром метаморфоз (Овидия и Апулея), а также с древнегреческой мифологией, с произведениями Гомера и Гесиода, где также с персонажами происходили бесконечные перевоплощения. Таким образом, задача Пруста — намного глубже. Его «Поиски» касаются не только собственного бессознательного, не только его личного утраченного времени, но и всей истории, в том числе — истории литературы, искусства, музыки (неоднократно его герои приобретали черты персонажей картин, статуй, опер, театральных постановок). Все дополняет и продлевает одно другое — становится бесконечным двигателем текста, «нулевой степенью письма» (Барт) [15]. Альбертина (как и некоторые другие персонажи эпоса) напоминает конструктор, технологию, выстраивающую до бесконечности саму себя и других героев, ибо в них тоже скрывается определенная частица Альбертины. В ней скрывается целая вселенная, полная расшифровка которой является утопией, ибо она (как и весь текст Пруста) напоминает бездну, которая пристально вглядывается из темноты в лицо каждому новому читателю.

Итак, подводя итог проведенного исследования, можно заключить, что Альбертина становится объектом самых разнообразных метаморфоз (психологических, портретных, прототипных). Из девушки (женские прототипы) она перевоплощается в юношу (мужские прототипы), из простушки в интеллектуал-

ку, из Жильберты (любовь юности) она перерастает в Альбертину (сложное зрелое чувство героя). Кроме того, ее образ постоянно меняется — она то девушка с полотен Ренуара или Моне, то на велосипеде она напоминает птицу или бегущего зверя. Наконец, из пленницы она становится беглянкой. И побег ее переходит в смерть — то есть бесконечное ускользание от того, кто хочет (но, одновременно, и не хочет) привязать ее к себе навечно.

#### Список литературы

1. *Tadié J.-Y.* Proust et ses amis. Paris: Gallimard, coll. «Cahiers de la NRF», 2010. 294 p.
2. *Erman M.* Le Bottin proustien. Qui est dans «La Recherche»? Paris: La Table Ronde, 2010. 144 p.
3. *Erman M.* Albertine Simonet // Bottins proustiens. Personages et lieux dans «À la recherche du temps perdu». Paris: Gallimard, 2016. pp. 21–23.
4. *Гречаная Е. П.* Примечания // Пруст М. Молодой Пруст в письмах (1885–1907) / сост. А. Д. Михайлов. СПб.: Лимбус Пресс, 2019. 576 с.
5. *Нужная Т. В.* Система персонажей и ее роль в сюжетоложении (Ж. де Сталь «Коринна») // Русско-зарубежные литературные связи. Н.-Новгород, 2005. 145 с.
6. *Михайлов А. Д.* Поэтика Пруста. М.: Языки славянской культуры, 2012. 502 с.
7. *Михайлов А. Д.* Цикл Альбертины // Пруст М. В поисках утраченного времени: Пленница. М.: Художественная литература, 1990. С. 5–20. 432 с.
8. *Николаева Т. М.* О чем на самом деле написал Марсель Пруст? М.: Языки славянской культуры, 2012. 128 с.
9. *Делёз Ж.* Марсель Пруст и знаки. СПб.: Алетейя, 1999. 190 с.
10. *Пруст М.* Под сенью девушек в цвету. М.: Прогресс, 1982. 584 с.
11. *Feuillerat A.* Comment Marcel Proust a composé son roman. New Haven, Conn.: Yale University Press, 1934. 314 p.
12. *Горбовская С. Г.* Роман М. Пруста «В сторону Свана» и либретто к балету П. И. Чайковского «Лебединое озеро»: о поэтике заимствований // Вестник Санкт-Петербургского государственного университета технологии и дизайна. СПб, 2020. С. 93–98.
13. *Пруст М.* По направлению к Свану. С-Пб.: «Амфора», 1999. 540 с.
14. *Мамардашвили М. К.* Психологическая топология пути: М. Пруст» В поисках утраченного времени. СПб.: Журнал «Нева», 1997.
15. *Барт Р.* Нулевая степень письма. М.: Академический проект, 2008. 431 с.

**S. G. Gorbovskaia<sup>1</sup>, D. V. Boychuk<sup>2</sup>**

<sup>1</sup> St. Petersburg State University  
199034 Russia, St. Petersburg, University emb. 7–9

<sup>2</sup> Russian State Hydrometeorological University  
195196 Russia, St. Petersburg, Malookhtinsky ave., 98

**THE POETICS OF METAMORPHOSIS OF THE IMAGE OF ALBERTINA SIMONE  
IN THE CYCLE OF NOVELS BY M. PRUST “IN SEARCH OF LOST TIME”**

The relevance of the article is in an attempt to connect Albertina with the deep intention of Proust’s work. The novelty lies in an attempt not so much to follow its polysyllabic prototypes (which has already been carried out repeatedly), but, using comparative and psychoanalytic research methods, to discern its presence in other characters of the work, to follow its metamorphoses (which are a kind of constructors of its complex character) and to understand the intratextual meaning of her reincarnations. As a result of the study, multiple versions of Albertina are revealed — prototypical, psychological, and also associated with other characters.

**Keywords:** Proust, Albertina, character, psychoanalysis, modernism, Swann, Gilberte, Balbec.

**References**

1. Tadié J.-Y. Proust et ses amis. Paris: Gallimard, coll. « Cahiers de la NRF», 2010. 294 p.
2. Erman M. Le Bottin proustien. Qui est dans “La Recherche”? Paris: La Table Ronde, 2010. 144 p.
3. Erman M. Albertine Simonet // Bottins proustiens. Personnages et lieux dans «À la recherche du temps perdu». Paris: Gallimard, 2016. pp. 21–23.
4. Grechanaya E. P. Primechaniya. Prust M. Molodoj Prust v pis'mah (1885–1907) [Notes // Proust M. Young Proust in letters (1885–1907)] / comp. A. D. Mikhailov. St. Petersburg: Limbus Press, 2019. 576 p. (in Rus.).
5. Nuzhnaya T. V. Sistema personazhej i ee rol' v syuzhetoslozhenii (Zh.de Stal' «Korinna») [The system of characters and its role in plot formation (J.de Stael “Corinna”)] // Russian-foreign literary connections. N.-Novgorod, 2005. 145 p. (in Rus.).
6. Mikhailov A. D. Poetika Prusta [Poetics of Proust]. M.: Languages of Slavic culture, 2012. 502 p. (in Rus.).
7. Mikhailov A. D. Cikl Al'bertiny // Prust M. V poiskah utrachennogo vremeni [The cycle of Albertina] // Proust M. In Search of Lost Time: The Prisoner. M.: Fiction, 1990. pp. 5–20 (in Rus.).
8. Nikolaeva T. M. O chem na samom dele napisal Marsel' Prust? [What did Marcel Proust really write about?] M.: Languages of Slavic culture, 2012. 128 p. (in Rus.).
9. Deleuze J. Marsel' Prust i znaki [Marcel Proust and signs]. SPb.: Aletheia, 1999. 190 p. (in Rus.).
10. Proust M. Pod sen'yu devushek v cvetu [Under the canopy of girls in bloom]. M.: Progress, 1982. 584 p. (in Rus.).
11. Feuillerat A. Comment Marcel Proust a composé son roman. New Haven, Conn.: Yale University Press, 1934. 314 p.
12. Gorbovskaia S. G. Roman M. Prusta «V storonu Svana» i libretto k baletu. I. CHajkovskogo «Lebedinoe ozero»: o poetike zaimstvovanij [M. Proust’s novel Towards Swann and a libretto for the ballet. P. I. Tchaikovsky “Swan Lake”: on the poetics of borrowing] // Bulletin of the St. Petersburg State University of Technology and Design. SPb, 2020. pp. 93–98 (in Rus.).
14. Mamardashvili M. K. Psihologicheskaya topologiya puti: M. Prust’ V poiskah utrachennogo vremeni [Psychological topology of the path: M. Proust “In search of lost time”] // Journal Neva, 1997 (in Rus.).
15. Bart R. Nulevaya stepen' pis'ma [Zero degree of writing]. M.: Academic project, 2008. 431 p. (in Rus.).

С. В. Курушкин, А. Н. Марченко

Санкт-Петербургский государственный университет  
199034 РФ, Санкт-Петербург, Университетская наб., 7–9**ДИНАМИКА НЕНАВИСТИ В СЕТЕВЫХ СООБЩЕСТВАХ РОССИИ:  
ОТ ФОБИЙ К КОММУНИКАТИВНЫМ АГРЕССИЯМ<sup>1</sup>**

© С. В. Курушкин, А. Н. Марченко, 2021

Актуальность статьи определяется необходимостью противодействия угрозе распространения агрессии из радикализованных и вокруг-протестных сетевых сообществ в оффлайн среду. Новизну определяет сопоставление социальных, коммуникативных и ценностных структур этого сегмента сети. В качестве методов исследования были выбраны ценностный анализ, триггер-анализ, формализованный и неформализованный контент-анализ, а также корреляционный анализ. Материалом для исследования стал контент из 10 сетевых сообществ по трем кейсам: радикальный феминизм, исламофобия и протесты в Беларуси во второй половине 2020 года. Основные результаты исследования: составлен каталог ключевых слов — триггеров агрессии по упомянутым темам; описаны модели динамики агрессии на микро- и макроуровне; представлена структура и типология факторов коммуникативных агрессий; разработана система рекомендаций по снижению уровня коммуникативного напряжения.

**Ключевые слова:** язык вражды, Интернет, ВК, ВКонтакте, 2ch.hk, анонимность, поведение, социальные медиа, аксиология, ценности.

**Введение**

Социальная коммуникация в условиях цифровизации и упрощения медиапотребления привлекает к себе потенциалом конвергенции различий, а оборачивается нередко коммуникативными агрессиями, особо опасными в радикализованных и протестных сетях. Коммуникативная агрессия в терминах языка ненависти и вражды (*hate speech, discours de haine*) — это аргументация, узаконивающая агрессивную по отношению к другому эмоцию [1], чьей целью кто-то становится из-за своих врожденных характеристик, заклеянных как отличие, другое [2], причем говорят о сложной взаимосвязи пола, расы, нации, религиозных и политических взглядов в этой сфере [3], [1].

Фундаментальные вопросы сетевой агрессии отсылают к изучению пограничья между обществом и сетью, онлайн и оффлайн: даже если удастся уменьшить разжигание ненависти в Интернете, можно ли надеяться, что исчезнет сама ненависть; почему люди разжигают её без чувства вины, не размышляя о деструктивном эффекте их речи [3]? В связи с этим статья нацелена на изучение коммуникативных агрессий в сетевых сообществах на стыке с социальным контекстом на примере феминизма, исламофобии и протестов в Беларуси во второй половине 2020 года. Объект исследования — сетевые сообщества, предмет — социально-ценностные детерминанты агрессивного медиаповедения людей. Методы исследования: качественно-количественный контент-анализ с элементами статистической обработки данных.

Изучение распространения агрессивных дискурсов целесообразно начать с радикализованных сообществ,

в членах которых организаторы изначально видят не «среднестатистических», а склонных к крайностям, чувствительных людей. Отсюда наш первый кейс.

**Кейс: радикальный феминизм**

Радикальность отобранных нами сообществ в социальной сети «ВКонтакте» подтверждалась тем, что они блокировались за использование языка вражды летом 2020 года: Феминизм наглядно: URL: [https://vk.com/feminism\\_visually](https://vk.com/feminism_visually); Подслушано феминизм: URL: [https://vk.com/overhear\\_feminism](https://vk.com/overhear_feminism); Free of anything — феминизм: URL: <https://vk.com/freeofanything>; Типичный сексист: URL: [https://vk.com/typical\\_sexist](https://vk.com/typical_sexist); и Мужерабка: <https://vk.com/muzherabka>.

Посты и комментарии этих сообществ, изученные нами за период с сентября 2020 по февраль 2021 года, характеризуются достаточно высоким уровнем негатива: от 32% до 69% постов и от 17% до 35% комментариев с негативной тональностью. Но при этом позитивные посты собирают больше позитивных комментариев, чем негативные посты — негативных. Таким образом, присущая им агрессия компенсируется саморегуляцией: взаимная поддержка и укрепление связей между членами общности стоят выше культивирования фобий.

Тем не менее характеризующий фобии язык этих сообществ устойчиво вызывает агрессивную «цепную реакцию». Это может быть показано на примере словоупотребления следующих ключевых слов. Патриархат — это ключевое понятие дискурса феминистских сообществ, обозначающее социальную систему, функционирование которой приносит выгоду исключитель-

<sup>1</sup> Исследование выполнено при финансовой поддержке РФФИ и АНО ЭИСИ (проект № 20–011–31069).

но мужчинам. Отсюда патриархал — это сторонник этой системы. Мизогиния — ненависть к женщинам. Абыюз — физическая или психологическая жестокость по отношению к женщине. Токсичность — мужское качество, создающее невыносимую атмосферу для окружающих женщин.

Качественно-количественный контент-анализ смыслового окружения этих понятий в сетевых дискуссиях позволяет говорить о ценностях, которым представляют угрозу соответствующие явления, вызывая фобии и агрессии. Результаты анализа представлены в табл. 1.

Результаты показывают, что критика феминистами социальной системы базируется на т. н. общечеловеческих или терминальных ценностях, чье сравнение (несоответствие) с действительностью легитимизирует появление фобий и распространение агрессии. Уровень абстракции ценностей влияет на формирование дискурса противостояния и вражды. Более частые отсылки к ценностям свободы и психического здоровья, нежели к угрозе жизни и здоровью физическому, позволяют различать ценностную базу фобий и агрессии и прямую опасность, защиту или самооборону. Агрессия идет скорее от некоего общего чувства угрозы — к использованию принятого в сообществе понятийного триггера, сигнала, призывающего к консолидированной реакции, и к дальнейшим агрессивным комментариям.

Снижение напряжения может быть достигнуто установкой повестки, минимизирующей агрессию по поводу абстрактных ценностей, и организующей членов сообщества на социальную активность в качестве реализации потенциала связи и саморегуляции. Этот вывод совпадает с перспективами соответствующей социальной политики государства, направленной на решение базовых потребностей общности феминистских сообществ. Фобии и агрессии возникают там, где люди чувствуют недостаток свободы и угрозы своим ценностям. Таким образом, агрессивные тематики и культивация фобий сигнализируют о социальном напряжении.

#### Кейс: исламофобия

Для изучения кейса «Исламофобия» мы обратились к анонимным сообществам, потому что в отличие от феминизма самоидентификация не является здесь условием интеграции, а налагает ограничения. Таким образом, изучение анонимных форумов даст более полную картину. Мы изучили сообщество анонимного форума 2ch.hk, принцип общения на котором основан на создании так называемых «тредов»: оригинального сообщения и комментариев. Хронологические рамки исследования: сентябрь 2020 года — февраль 2021 года. Были изучены 100 новостей и 789 комментариев к ним. Отбор тредов проводился по принципу наличия в них упоминаний ислама и мусульман.

Оценка тональности постов и комментариев показала более высокий, чем в феминистских сообществах, уровень агрессии во всех обсуждениях свыше 70% комментариев носят агрессивный характер. Агрессия базируется на стереотипах о мусульманах как варва-

**Таблица 1.** Контекст ключевых слов феминистских сетевых сообществ.

№	Понятие	Угроза ценности	Частота связи*
1	Патриархат / патриархалы	Свобода	0,84
2	Токсичный	Психическое здоровье	0,78
3	Абыюз	Жизнь	0,73
4	Абыюз	Физическое здоровье	0,57

\* Корреляция Пирсона, посчитанная в ПО Statistica.

рах нецивилизованных, террористах и одновременно требующих незаслуженного уважения «пассионариях». Агрессиям при этом подвергаются не только сами мусульмане, но и те, кто не разделяет стереотипов о них, например, русские девушки в отношениях с мусульманами.

Эти стереотипы концентрируются в ценностных триггерах: Муслим, мюсли — пренебрежительное собирательное название мусульман; Ахмед — мужчина мусульманин в отношениях с девушкой немусульманкой («Наташкой»); Куколд — носитель трусливой толерантности по отношению к мусульманам. Например, комментарий к новости о том, что член Общественной палаты России Султан Хамзаев предложил ограничения для алкоголя свыше 15 градусов: «...мюсли в чужой монастырь со своим уставом лезут». Об убийстве французского учителя Самюэля Пати 16 октября 2020 года: «не всякий муслим режет за религию бошки гражданским, однако почти всегда режущий бошки простым гражданским — муслим... <Оправдывать убийство> — это расписываться в том что <оправдывающий> дикое животное и его надо изолировать».

В смысловом окружении этих ключевых слов по сравнению с кейсом феминизм повторяется только ценность свободы (табл. 2). Вероятно, это связано с более публичным, социальным и даже цивилизационным вектором темы ислама, вовлекающим государство и общество.

Агрессивная интерпретация образа мусульманина вовлекает не персональные, а социально-значимые ценности большего масштаба. Инаковость мусульман абсолютизируется: они глобально неспособны воспринимать иные ценности и сосуществовать с другими, хотят захватить мир и несут смерть неверным. Комментаторы требуют, чтобы общество или государство законами ограничили свободу мусульман, но презирают государственную толерантность. Та же односторонность наблюдается в субдискурсе угрозы семье: они

**Таблица 2.** Контекст ключевых слов анонимных сетевых исламофобских дискуссий

№	Понятие	Угроза ценности	Частота связи*
1	Муслим, мюсли	Свобода	0,89
2	Муслим, мюсли	Закон	0,77
3	Ахмед	Семья	0,85
4	Куколд	Толерантность	0,91

\* Корреляция Пирсона, посчитанная в ПО Statistica.

забирают наших женщин, а мы это терпим — и при этом виноваты другие, государство.

Агрессия этого типа обусловлена атомизацией личности в цифровой коммуникации, когда государству или какому-то другому коллективному субъекту делегируются полномочия решать несвойственные им задачи, а в обратном направлении любые обязанности игнорируются. Трудность преодоления этой характеристики связана с её распространённостью, присущностью для эпохи. Попытки снизить агрессию небезуспешно предпринимаются в официальной повестке совместного геополитического, социального и коммуникационного действия с представителями ислама.

### Кейс: Беларусь

Динамика коммуникативных агрессий может быть изучена в связи с протестами в Беларуси после президентских выборов 9 августа 2020 года. Эти протесты сходны по социокультурным условиям с Россией [4]. О динамике возможно сопровождавших их коммуникативных агрессий говорит то, что в ноябре 2020 года был отмечен отток пользователей с протестных медиаресурсов, аудитория которых до этого «увеличилась в 7–10 раз» [5].

Нами были изучены сообщества «ВКонтакте» за и против протестов в период с 1 сентября по 31 декабря 2020 года (табл. 3.). Для сравнения были взяты два подпериода: сентябрь–октябрь 2020 года — подъем протестной активности; ноябрь–декабрь — спад.

Тональность постов в трех сообществах из четырех информационная, и только сообщество Змагар публиковало много противоречивого «сатирического» контента. Агрессия появлялась во взаимодействии контента постов с комментариями, отражающими онлайн и оффлайн контекст общения. В качестве триггеров агрессий можно назвать перевертывания понятий, связанных с политическими ценностями сторон конфликта: бчб-секта, бчб-тряпка, змагарилла, гейропа, западофилия, либерахия и т. д. А с другой стороны: ОМОНЫши, насилоники, сосалоники, ябляцкавые и т. п. Эти слова «укорачивают смысл» соответствующих ценностей, но одновременно они не типичны и не широко распространены, отражая скорее творческий подход отдельных комментаторов, чем общую тональность дискуссии. Видимо, для оформления устоявшихся триггеров требуется больше времени. Поэтому для количественной фиксации агрессии мы учитывали

также брань и нецензурную лексику, чаще выражавшие соответствующие эмоции.

Была проведена качественно-количественная обработка массива из 140 000 слов в MS Excel. Вручную были закодированы наиболее частотные общие для всех четырех сообществ ключевые слова как из постов, так и из комментариев, построены статистики частот слов. Из наиболее частотных были составлены пять групп ключевых слов, характеризующих агрессию в контексте других тем:

1. Польша, Украина, Европа, Россия, русское, флаг, бело-красно-белый, БЧБ и т. д.
2. Протест, митинг, омон, режим (шатать), силовик, пропаганда, задержание, провокация.
3. Народ, свобода, государство, политика, гражданский, демократический, оппозиция и оппозиционный.
4. Дети, ребенок, молодежь (студенты), мужское, женское, девушка, пенсинер.
5. Оккупанты, фашисты, гопники, бандиты, наркоманы, алкоголики, проститутки, дебилы и другая бранная лексика.

Первая группа отражает символические и геополитические ориентиры противостоящих групп. Вторая группа — организацию вывода людей на улицы. Третья группа — общий политический дискурс, необязательно связанный с организаторской деятельностью. Четвертая — социально-демографические аспекты дискуссии. Наконец, пятая группа фиксирует наиболее распространенную брань, стереотипы и коммуникативные агрессии.

Частоты слов из перечисленных пяти групп в первый и второй периоды представлены на рис. 1. Единица представления: 1 словоупотребление на 1 000 слов общего объема текста в сообществе за период.

Графики показывают агрессии в контексте и динамике, их сравнение говорит о разнице коммуникативных «картин мира» антипротестных и протестных сообществ: в первых поддерживается её конфигурация, во вторых произвольно видоизменяется. Такая мета-картина противостоящих дискурсов объясняет не редкие упреки противников друг другу, что они думают и чувствуют по-другому, не так как мы, неправильно.

Протестные сообщества из-за их целерациональной стратегии почти не изменили структуру своей картины мира и роль агрессии в ней. Наблюдается не изменение, а сжатие (усыхание) протестного дискурса по всем направлениям, кроме агрессии, которая поддерживается на том же уровне. Агрессия, по всей видимости, не являлась и не является здесь доминантой, а лишь эмоциональной подпиткой организационно-политической стороны дела — видимо — сущностного раздражителя оппонентов.

Социально-демографический субдискурс протестных сообществ значительно отстает от указанных доминант, не являясь основным. Однако в аспекте ЛГБТ-проблематики он нередко привлекал к себе первостепенное внимание, вызывая агрессию. Возможно, такого рода «переоцененность» этого субдискурса

**Таблица 3.** Сообщества «ВКонтакте» за протестную активность в Беларуси (№№ 1–2) и против нее (№№ 3–4).

№	Название сообщества	Ссылка	Количество подписчиков*
1	Nexta	<a href="https://vk.com/nexta_tv">https://vk.com/nexta_tv</a>	21 152
2	Страна для жизни	<a href="https://vk.com/strana_888">https://vk.com/strana_888</a>	7 207
3	Наша страна — Беларусь	<a href="https://vk.com/club24982282">https://vk.com/club24982282</a>	24 044
4	Змагар	<a href="https://vk.com/carbatushka">https://vk.com/carbatushka</a> <a href="https://vk.com/carbatushka1">https://vk.com/carbatushka1</a>	8 346 1 321

\*Количество подписчиков на 25.02.2021

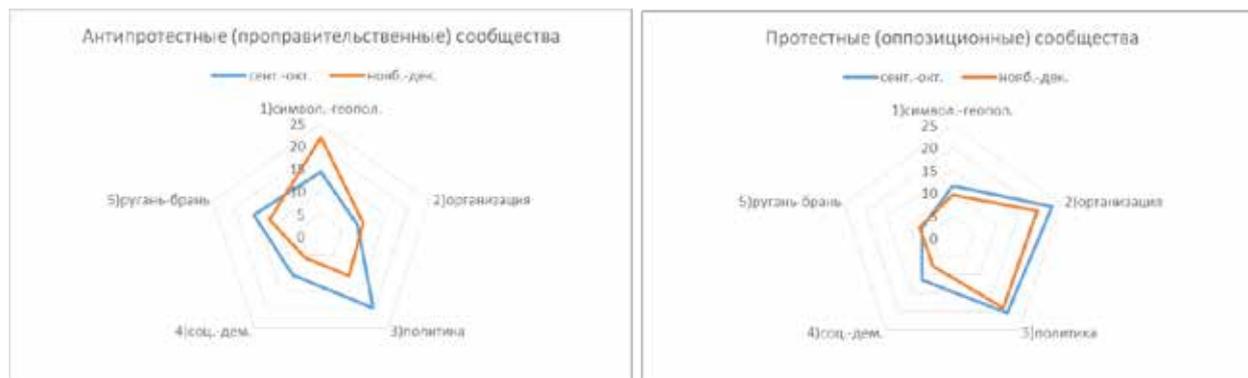


Рис. 1. Употребление ключевых слов из групп 1–5 в парах сообществ в динамике

в первый период протестов обусловила наиболее значительное снижение его объема во втором периоде внутри самой протестной картины мира.

Картина мира проправительственных сообществ была непостоянной, её структура динамически менялась. В первый период доминировали политический и агрессивный субдискурсы, почти игнорируя организационный и меньше внимания придавая социально-демографическому. Таким образом, суть коммуникативных агрессий могла быть связана с диссонансом организованности противника и собственной неорганизованности, прикрытой политическими лозунгами и выливающейся в агрессию против ЛГБТ. Последние выступили как бы поводом для агрессии, причиной которой были качества (стороны), не вполне реализованные в проправительственных сообществах. Изменение структуры коммуникации между периодами выразилось в переориентации с политического на еще более абстрактный символический субдискурс. Асимметрия в организационном субдискурсе может и впредь поддерживать агрессивность на значительном уровне. Полученные выводы представляются достоверными и переносимыми в российские реалии.

### Заключение

Изучение коммуникативных агрессий в сетевых сообществах в социальном контексте позволило выделить триггеры, ключевые слова, релевантные для трех кейсов: фемицизм, исламофобия и протесты в Беларуси. Эти триггеры становятся таковыми, потому что несут в себе отношение к ценностям, угроза которым становится основой для фобий. Агрессии развиваются от общего чувства угрозы к применению триггера (фиксации фобии) и далее к агрессивной реакции сообщества. Автоматизм триггера связан с продолжительностью существования и обсуждения угроз.

Ценности связаны с личным или социополитическим опытом человека, а чувство угрозы возникает в результате социальной незащищенности, атомизации личности или нереализованности какого-либо качества, развитого оппонентом. На динамику агрессий влияют как процессы саморегуляции внутри сообществ, так и внешние социальные и цивилизационные

факторы, под воздействием которых формируются центробежные картины мира. Обсуждение совместных социальных действий с оппонентами предлагается в качестве возможности преодоления коммуникативных агрессий.

На сегодня цифровизация оборачивается не столько коммуникацией и конвергенцией мировоззрений, сколько поляризацией культурно-символических и социополитических различий. Изучение бинарных оппозиций привлекает внимание к тому, что паттерн другой не обязательно подразумевает только отрицательное содержание. «В образе „другого“ мы часто видим то, чего не можем достичь, или то, что беспокоит нас в нас самих, чего мы не признаем. „Странное“ и „другое“ суть своего рода „анти-мы“» [6]. Раскрытие этой разносторонности и поиск контрфреймов могут позволить гуманизировать практику цифровых медиакоммуникаций завтрашнего дня.

### Список литературы

1. Monnier A. Combattre la haine sur Internet: trois défis à relever. In L'expertise universitaire, l'exigence journalistique. The Conversation. March 20, 2019. URL: <https://theconversation.com/combattre-la-haine-sur-internet-trois-defis-a-relever-113385> (дата обращения: 04.03.2021).
2. Koukoutsaki-Monnier A., Seoane A. Discours de haine sur l'internet // Publicationnaire humanum. 2019. URL: <http://publicationnaire.huma-num.fr/notice/discours-de-haine-sur-linternet/.hal-02153771> (дата обращения: 04.03.2021).
3. Kang M., Rivé-Lasan M.-O., Kim W., Hall P., & Park S. (Eds.). Hate Speech in Asia and Europe: Beyond Hate and Fear (1st ed.). Routledge. 2020. URL: <https://doi.org/10.4324/9780429264009> (дата обращения: 04.03.2021)
4. Makarychev A. The Minsk–Khabarovsk nexus: Ethical, performative, corporeal // New Perspectives. January 2021. doi:10.1177/2336825X20984336
5. Быков И. А., Градюшко А. А. Влияние мессенджера Telegram на развитие медиапространств России и Беларуси: сравнительный анализ // Хабаршы. Журналістыка серыясы. No 4 (58). 2020. URL: <https://bulletin-journalism.kaznu.kz/index.php/1-journal/article/view/1331/1219> (дата обращения: 04.03.2021)
6. Белобровцева И. З. (ред.) Парадигма «свои» — «чужие» в культурах Эстонии XX века. М.: ФЛИНТА, Наука, 2019. 364 с.

**S. V. Kurushkin, A. N. Marchenko**

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

**THE DYNAMICS OF HATRED IN THE RUSSIAN ONLINE COMMUNITIES:  
FROM PHOBIAS TO COMMUNICATIVE AGGRESSION**

The relevance of the article is determined by the need to counter the threat of the spread of the aggression from radicalized and around-protest network communities into the offline environment. The novelty is determined by the comparison of social, communicative and value structures of this segment of the network. Value analysis, trigger analysis, formalized and non-formalized content analysis, and correlation analysis were chosen as the research methods. The material for the study is content from 10 online communities on three cases: radical feminism, Islamophobia and protests in Belarus in the second half of 2020. The main results of the research: the catalog of keywords — the triggers of aggression on the above mentioned topics was compiled; the models of the dynamics of aggression at the micro and macro levels are described; the structure and typology of factors of communicative aggression is presented; a system of recommendations for reducing the level of communicative stress has been developed.

**Keywords:** hate speech, Internet, VK, VKontakte, 2ch.hk, anonymous, behaviour, social media, axiology, values.

**References**

1. Monnier A. Combattre la haine sur Internet: trois défis à relever. In *L'expertise universitaire, l'exigence journalistique* // *The Conversation*. March 20, 2019. URL: <https://theconversation.com/combattre-la-haine-sur-internet-trois-defis-a-relever-113385> (accessed: 04.03.2021)
2. Koukoutsaki-Monnier A., Seoane A. Discours de haine sur l'internet // *Publicationnaire humanum*. 2019. URL: <http://publicationnaire.huma-num.fr/notice/discours-de-haine-sur-linternet/hal-02153771> (accessed: 04.03.2021)
3. Kang M., Rivé-Lasan M.-O., Kim W., Hall P., & Park S. (Eds.). *Hate Speech in Asia and Europe: Beyond Hate and Fear* (1st ed.). Routledge. 2020. URL: <https://doi.org/10.4324/9780429264009> (accessed: 04.03.2021)
4. Makarychev A. The Minsk–Khabarovsk nexus: Ethical, performative, corporeal // *New Perspectives*. January 2021. doi:10.1177/2336825X20984336
5. Bykov I. A., Hradziushka A. A. Vliyanie messendzhera Telegram na razvitie mediaprostranstv Rossii i Belarusi: sravnitel'nyj analiz [Telegram's Impact on the Development of Media Landscapes in Russia and Belarus: Comparative Analysis] // *Journalism bulletin of Al-Farabi Kazakh National University*. No 4 (58). 2020. (58). 2020. URL: <https://bulletin-journalism.kaznu.kz/index.php/1-journal/article/view/1331/1219> (accessed: 04.03.2021)
6. Paradigma "svoi" — "chuzhie" v kul'turah Estonii XX veka [The "Own" — "Alien" Paradigm in the Cultures of Estonia the 20th Century] /I. Belobrovtsseva (ed.) A. Meimre, A. Danilevskiy, A. Mihkelev, A. Kõvamees, D. Dorving, G. Ponomareva, A. Shipilov. M.: Flinta-Nauka Publ., 2019. 364 p. (in Rus.).

## ИСТОРИЧЕСКИЕ НАУКИ

УДК 94 (470.67)

DOI 10.464181/2079–8202\_2021\_1\_16

С. М. Абдуразакова, С. А. Алиханова

Дагестанский педагогический университет  
367003 РФ, Республика Дагестан, г. Махачкала, М. Ярагского, 57

### ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ ОБЩЕСТВЕННЫХ ОРГАНИЗАЦИЙ В 30 ГОДЫ ХХ ВЕКА В ДАГЕСТАНЕ

© С. М. Абдуразакова, С. А. Алиханова, 2021

В статье рассматривается деятельность общественных организаций в 30 годы ХХ в. в развитии сельского хозяйства и усилении колхозного движения. Авторы на основе архивных источников охарактеризовали роль общественных организаций в экономическом и социально-культурном развитии дагестанского села.

**Ключевые слова:** общественные организации, крестьянские комитеты, кооперация, колхозы, Дагестан.

Перелом в развитии сельского хозяйства, в усилении колхозного движения был достигнут и при активной поддержке государственных органов власти на селе коллективистской деятельностью таких массовых общественных организаций, как крестьянские комитеты, комитеты аульские общественной взаимопомощи (КАОВ).

Правительство республики, областная партийная организация стремились к полному использованию возможности кресткомов и считали одной из основных задач КАОВ усиление работы по коллективизации и кооперированию батрацко-бедняцкой массы» [2, л.56]. Президиум ЦИК ДАССР 29–30 сентября 1930 года в соответствии с этим постановил: «Дагколхозсоюзу и Дагкент-бирлиги обратить более пристальное внимание на использование КАОВ при развертывании работы по кооперированию и коллективизации бедняцкого населения» [3, л. 70].

Важную роль в работе КАОВ по кооперированию трудящихся крестьян играло проведение различных массовых мероприятий, таких как «День урожая и коллективизации». Президиум ЦИК ДАССР, организовав проведение «Дня урожая и коллективизации», в сентябре 1930 года создал специальную республиканскую комиссию, а также комиссии при райисполкомах — в составе зав. земельными отделами (председатели) и представителей колхозов, сельскохозяйственной кооперации, профсекретариата, батрацкома, РК ВЛКСМ и районного КАОВ [4, л. 64].

По линии КАОВ план организационно-массовой работы по проведению «Дня урожая и коллективизации» предусматривал следующие мероприятия: организацию отработки в этот день целым селением на каких-нибудь работах (гужевые перевозки, лесо-

разработки и т. п.) с целью направления вырученных средств в фонд коллективизации батрацко-бедняцких масс, организацию запашки «гектара коллективизации» для тех же целей; подведение итогов своей работы среди населения, в особенности по кооперированию и коллективизации бедняцко-средняцкого населения и содействию другим организациям в этом деле, по выполнению требований центральных органов о проведении социалистического соревнования; заключение договоров о социалистическом соревновании, в особенности между сельскими кресткомом, по досрочной сдаче сельскохозяйственного налога по хлебозаготовкам; организация в «День урожая и коллективизации» новых колхозов и вовлечение в кооперацию беднейших крестьянских хозяйств путем внесения за них паев из фондов кресткомов и из средств, отчислившихся для этой цели кооперацией и т. д. [5, п. 68].

Всего в 1930 году кресткомы республики организовали 27 колхозов и артелей, которым была оказана денежная помощь на сумму 8.540 руб [6, л. 55]. Велась работа по организации крупных животноводческих хозяйств. Так, в Буйнакском и Лакском районах приступили к созданию двух животноводческих колхозов из батраков, которым передавалось 660 овец [6, л. 55].

КАОВ играли важную роль во всех сельских районах Дагестана, в том числе в тех или иных, которые к 1930 году стали районами сплошной коллективизации: Махачкалинском, Буйнакском и Хасавюртовском. Но особенно велико было их значение в горных районах, где коллективизация развивалась медленно — из-за сложности рельефа к дисперсности расслоения горского населения, отсталой экономики и наличия больших еще пережитков в быту и сознании горцев.

Большую помощь кресткомам в создании потребительских, производственных и других кооперативов оказывали в начале 30-х годов городские шефские организации, а также — внедагестанские районы (в 1934 году Миллеровский район стал шефствовать над Буйнакским, Кропоткинский — над Ачикулукским, Мечетинский — над Левашинским, Кабардино-Балкарская область — над Хунзахским и т. д. [1, с. 75].

Кресткомы не только помогали создавать колхозы, потребительские кооперативы и промысловые артели, но и содействовали лучшей организации их работы. Так, 15 февраля 1930 года НКССО и ЦК КОВ разослали циркулярное письмо «О содействии кресткомов колхозам в их борьбе с бесхозяйственностью», в котором отмечалось, что сельсоветы и правления колхозов, занятые проведением ряда важнейших мероприятий по внутриколхозному строительству, зачастую не ведут должной борьбы с бесхозяйственностью, проявляющейся в многочисленных фактах крайне халатного, граничащего с вредительством, отношения к скоту, машинам, семенам и др. В то же время сельские КОВ, вопреки ранее данным директивам, либо ликвидируются в районах сплошной коллективизации, либо сворачивают свою деятельность.

«Считая совершенно недопустимой ликвидацию сельских КОВ до организации касс социального обеспечения коллективизированного населения, а также необходимым обеспечить со стороны сельских КОВ максимальное содействие укреплению колхозов, НКССО и ЦК КОВ предлагают обязать сельские КОВы взять на себя инициативу проведения внутри колхозов решительных мер для изжития наблюдаемой, особенно в первый организационный период, бесхозяйственности в сдаче, приеме, учете и использовании имущества единоличных хозяйств, перешедших в обобществленный фонд». НКССО и ЦК КОВ призвали к хозяйскому отношению к каждому плугу, сеялке, лошади, хомуту [7, л. 274].

В письме указывалось на необходимость активной деятельности крестьянских комитетов общественной взаимопомощи в условиях развертывания коллективизации и требовалось, чтобы сельские КОВы путем разъяснительной работы содействовали повышению чувства ответственности у каждого вступающего в колхоз за полную сохранность имущества для передачи колхозу и росту сознательности батраков и бедняков, «наиболее заинтересованных в жизнеспособности и укреплении колхоза», добивались, возможно, частых созывов собраний батрачества для обсуждения вопросов правильного построения коллективного хозяйства, распорядка внутри колхозов, борьбы с разгильдяйством и т. д. Сельские кресткомы обязывались добиваться применения мер общественного воздействия по отношению к тем хозяйствам, которые нерадиво относились к рабочему скоту, сельхозинвентарю, подлежащему сдаче в колхоз, вплоть до отказа от приема этих хозяйств или исключения их из колхоза [7, л. 274].

В письме говорилось: «На сельские кресткомы в районах сплошной коллективизации впредь до реорганизации их в кассы социального обеспечения коллек-

тивизированного населения должны быть возложены задачи: организации коллективизированной бедноты вокруг вопросов обеспечения правильного построения колхозного хозяйства, проведение правильного распорядка внутриколхозной жизни, борьбы за трудовую дисциплину и хозяйственное отношение к колхозным средствам производства и имуществу, за чистоту социального состава колхозов и недопущения в них кулаков и кулацкого влияния.

Кроме того, на сельские кресткомы в районах сплошной коллективизации должна быть возложена и согласована, по согласованию с сельсоветами и правлениями колхозов, задача содействия борьбе с расхищением единоличными крестьянскими хозяйствами средств производства и имущества (скота, сельхозинвентаря, семян и т. п.), учета этих средств и имущества, хозяйского отношения к ним как до вступления в колхоз отдельного крестьянского двора, так и после вступления.

Впредь до реорганизации сельских кресткомов в кассы социального обеспечения коллективного населения, райкомам обеспечить выполнение сельскими кресткомками возлагаемых на них задач — стать на деле помощниками правлений колхозов в области строительства колхозов и обеспечения в них бедняцкого влияния» [8, л. 272].

Вопросы участия кресткомов в кооперировании крестьян, помощи их колхозам постоянно обсуждались на заседаниях районных и первичных партийных организаций, районных и сельских АОК. Так, на решение о том, что конференция объявляет себя ударником по осуществлению колхозного строительства [9, л. 12]. 30 июня 1931 года на заседании Ахтынского райкресткома был заслушан информационный доклад о местном колхозном движении. Было принято решение: оказать помощь колхозам в их работе, проводить агитацию за колхозы в тех селениях, где они еще не созданы, закрепить всю бедноту в колхозах [9, л. 3–4].

Большое внимание участию кресткомов в производственном кооперировании крестьян уделялось в решениях местных партийных органов. Так, 22 мая 1932 года секретариат Дагобкома ВКЦ(б) вынес постановление «О массовой работе сельсоветов в райисполкомов», в котором, в частности, говорилось: «Считая необходимым усилить организационную роль сельских Советов по улучшению и оживлению работы кресткомов, поручить фракции ДЦИКа в декадный срок разработать по этому вопросу конкретные мероприятия, обеспечивающие усиление работы сельсоветов по руководству деятельностью кресткомов, главным образом, в направлении укрепления производственно-хозяйственной деятельности кресткомов в активизации их работы по организационно-хозяйственному укреплению и росту коллективизации в плоскостных районах по производственному кооперированию в горных районах» [10, л. 35].

Участие кресткомов в производственном кооперировании выражалось, прежде всего, в организации этого кооперирования, передаче колхозам материальных средств и т. д. Так, в 1932 году только орграс-

ходы кресткомов ДАССР на производственное кооперирование составили 2 935 рублей [11, л. 69]. Даже само создание на базе кресткомов касс социального обеспечения в колхозах способствовало укреплению и развитию последних.

Правительство республики использовало все возможности для усиления деятельности кресткомов по кооперированию батрацко-бедняцких масс, их вовлечению в колхозы. Под знаком этого, например, проходила переыборная кампания КАОВ 1932 года, в ходе которой кресткомы в горных, отстававших по темпам коллективизации, районах добивались «укрепления существующих простейших производственных объединений и их дальнейшего развития на основе действительно добровольного вовлечения бедняцких и середняцких масс» [12, л. 134], а также «Колхозпоход по подготовке к 3-й большевистской весне» в этом же году в Махачкалинском районе и др. [13, л. 154].

Благодаря помощи со стороны кресткомов колхозы крепили и набирались сил. Эта роль кресткомов постепенно подчеркивалась в решениях руководящих партийных органов. Так, XII-я Областная партийная конференция (1932 г.) в одной из своих резолюций записала: «Дагпартконференция особенно подчеркивает значимость организации — КАОВ в деле охвата бедняцко-батрацких и середняцких хозяйств простейшим производственным кооперированием и поручает парторганизации уделить этой организации максимальное внимание, используя ее как рычаг для приобщения батрацко-бедняцких и середняцких масс к социалистическому строительству в Дагестане» [14, л. 53].

Особенно заметной была работа кресткомов в горных районах.

Численность кооперативных хозяйств в горах росла. Если в 1932 году там насчитывалось 85 товариществ с охватом 2 533 хозяйств, то в 1933 году — уже 404 товарищества с охватом 14 818 хозяйств, в 1932 году товарищества по совместному выпасу скота охватили 3,1 % всех хозяйств, а в следующем — уже 11,8 %. В 1933 году эти товарищества имели 16 500 голов крупного рогатого скота и 148 700 овец [15, л. 18].

По данным СНК ДАССР на 1 декабря 1933 года кресткомы горных Цумадинского, Чародинского, Тлярятинского, Дахадаевского, Кайтагского, Курахского, Кахибского, Гумбетовского и Казбековского районов передали кооперативным товариществам 1560 га пахотной земли, около 180 га сенокосов, 449 фруктовых садов, 521 голову крупного рогатого скота, 4348 голов овец, около 16,5 тыс. рублей на покупку скота, 10 мельниц, 10 домов, 9 казмяляров и другое имущество [15, л. 28].

В процессе реорганизации кресткомов в кассы социального обеспечения колхозов и передачи материальных фондов кресткомов колхозам антиколлективистские элементы — духовенство, кулачество и шедшие за ними отсталые крестьяне пытались расхищать это имущество. Актив кресткомов под руководством партийных организаций вскрывал, разоблачал и пресекал эти попытки.

8 октября 1933 года бюро Дагобкома ВКП(б), заслушав доклад партийной комиссии о положении в кресткоме аула Чиркей, где была сильной зажиточная прослойка и значительно влияние духовенства, указывало на недостаточную работу коммунистов среди батрацко-бедняцко-средняцкой массы, в результате чего были расхищены и использованы не по назначению значительные средства и нанесен большой ущерб хозяйству кресткома. Бюро в связи с этим постановило: «Коммунисты аула и партийное руководство должны повседневно беседовать с группами бедняков и середняков — овцеводов, выяснять и устранять все, что мешает развитию овцеводческого хозяйства вообще и каждому овцеводу-бедняку и середняку в его хозяйстве, в частности, обязаны поддерживать все их начинания, направленные на улучшение овцеводства. Огромное значение во всей этой работе имеет аулкрестком... Баранту, имеющуюся в аулкресткоме. Дагобком предлагает немедленно передать на договорных началах существующим в аулах колхозам, постепенно зачисляя ее в фонд существующих колхозов в организуемых в ауле производственных объединений, как паевые взносы бедноты и батрачества, вступавших в колхозы. Обязать Буйнакский РК ВКП(б) вместе с аульской парторганизацией, аулсоветом, кресткомом поставить конкретные планы и подробный перечень мер, необходимых для исправления нарушений, допущенных в ауле» [16, л. 72].

Осуществление этого решения бюро Дагобкома партии позволяло очистить Чиркеевский сельский крестком от антиколлективистских элементов, прекратить разбазаривание скота и укрепить материальную базу колхозов.

Чиркеевское дело обсуждалось во всех районах Дагестана, оно послужило важным уроком для местных партийных и советских организаций, кресткомов, сельского актива в целом в их борьбе за пресечение попыток классового врага помешать осуществлению коллективизации в ауле.

Для ускорения темпов коллективизации и кооперирования в горных районах областная партийная организация пошла на передачу части имущества кресткомов — садов, скота и др. хозяйства батраков, бедняков и середняков, вступающих в потребительские и производственные кооперативы — в качестве стимулирующей меры. 5 ноября 1933 года Дагобком ВКП(б), ЦИК и Совнарком ДАССР приняли совместное постановление «О развитии и улучшении животноводства в горах», в котором говорилось: «В целях оказания помощи батрацким и бедняцким хозяйствам: а) передать немедленно батракам и беднякам весь скот, имеющийся в кресткомах; б) зачесть в качестве пая батраков и бедняков, вступающих в кооперативные товарищества, скот, который имеется у объединений в виде обобщественного стада, образовавшегося от передачи скота объединениям государством, кресткомами и конфискованного кулацкого стада; в) передать все земли и сады, находящиеся в ведении кресткомов, в трудовое безвозмездное пользование батракам и беднякам, в первую очередь — безземельным членам

кооперативных товариществ по совместному выпасу и сбыту...» [17, л. 30].

Благодаря осуществлению этого постановления во многих горных районах республики была значительно ускорена коллективизация для трудящегося населения. Так, в одном из наиболее отсталых высокогорном Ахвахском районе для батрацко-бедняцких хозяйств, вступавших в производственные кооперативы, были выделены 3 215 руб. кресткомовских денег на приобретение овец, им были предоставлены под индивидуальное пользование 26 га пахотных участков и 60 га сенокосов, фруктовые деревья и пр. В качестве пая за вступивших в кооперативное товарищество батраков и бедняков крестком внес 88 овец [18, л. 12]. В том же высокогорном и тоже отсталом районе — Цумадинском — в качестве материального поощрения для вступления в колхоз и в качестве вступительного пая в потребительские кооперативы батрацко-бедняцким хозяйствам было передано из фонда кресткома 570 овец, 37 голов крупного рогатого скота, посевные участка, сенокосы, фруктовые сады [19, л. 7].

В другом из таких же районов — Чародинском — товариществам и батрацко-бедняцким хозяйствам, вступавшим в товарищества, были переданы из фондов кресткомов 320 га пахотной земли, 32 головы крупного рогатого скота, 162 овцы и приобретен, кроме того, на деньги кресткомов скот для 186 хозяйств.

Кресткомы Казбековского района передали вступающим в товарищества батрацко-бедняцким хозяйствам 268 га пахотной земли, 7,1 га садов, 111 голов скота и было выделено им для приобретения скота в качестве пая 16 936 руб. В результате в эти товарищества по совместному выпасу скота и сбыту вступило 65 батрацко-бедняцких хозяйств. Всего же в районе в 1933 году было организовано 16 товариществ [20, л. 2].

Кресткомы Дахадаевского района передали в качестве оказания материальной помощи поступающим в колхозы батрацким и бедняцким хозяйствам, а также внесли в качестве вступительного пая за них в потребительские общества 288 овец, 11 голов крупного рогатого скота, 163 га пахотной земли, 6 131 выюк сена и др. [21, л. 29].

Зимой 1932–33 годов было передано образовавшимся колхозам все имущество кресткомов селений Чумли, Санчи, Джеванкент и Маджалис Кайтагского района [20, л. 52].

Такая же работа проводилась и по другим селениям и округам Дагестана.

Всего по республике к ноябрю 1935 года силами и средствами кресткомов было вовлечено в колхозы и кооперативные товарищества около 10 000 батрацко-бедняцко-средняцких хозяйств с внесением за них паевых вступительных взносов. Для этой же цели было использовано следующее имущество и денежные средства кресткомов: крупного рогатого скота 688 голов, мелкого — 13 472 головы и 41 700 руб. деньгами. Кроме того, колхозам и кооперативным товариществам были

переданы из фондов кресткомов 570 мельниц, 2 399 га пахотной земли, 88 га садов и большое количество сельскохозяйственного инвентаря [22, л. 16]. В целом это составляло значительный вклад в коллективизацию сельского хозяйства республики, в кооперирование его населения.

Исследование проблем роли общественных организаций в развитии экономики и культуры, совместное регулирование ими процессов, происходящих в дагестанском сельском обществе в 30-е годы, свидетельствует, сколь богатым опытом обладали органы власти и общественные организации и как важно сегодня использовать все то ценное, что послужит дальнейшему укреплению российского государства.

#### Список литературы

1. *Нарушевич И. Н.* Помощь рабочего класса крестьянству в социалистическом преобразовании дагестанского аула в годы коллективизации: сб. ст. Ведущая сила современности. Махачкала, 1964.
2. Центральный государственный архив Республики Дагестан. Ф. 1-п. Оп. 10. Д. 11.
3. Центральный государственный архив Республики Дагестан. Ф. 1-п. Оп. 9. Д. 206.
4. Центральный государственный архив Республики Дагестан. Ф. 1-п. Оп. 9. Д. 137.
5. Центральный государственный архив Республики Дагестан. Ф. 1-п. Оп. 10. Д. 137.
6. Центральный государственный архив Республики Дагестан. Ф. 1-п. Оп. 9. Д. 11.
7. Центральный государственный архив Республики Дагестан. Ф. 1-п. Оп. 10. Д. 28.
8. Центральный государственный архив Республики Дагестан. Ф. 1-п. Оп. 10. Д. 27.
9. Центральный государственный архив Республики Дагестан. Ф. 434-р. Оп. 4. Д. 6.
10. Центральный государственный архив Республики Дагестан. Ф. 1. Оп. 13. Д. 33.
11. Центральный государственный архив Республики Дагестан. Ф. 1. Оп. 14. Д. 244.
12. Центральный государственный архив Республики Дагестан. Ф. 1. Оп. 13. Д. 454.
13. Центральный государственный архив Республики Дагестан. Ф. 1. Оп. 14. Д. 463.
14. Центральный государственный архив Республики Дагестан. Ф. 1. Оп. 13. Д. 3.
15. Центральный государственный архив Республики Дагестан. Ф. 1. Оп. 15. Д. 4.
16. Центральный государственный архив Республики Дагестан. Ф. 1. Оп. 14. Д. 38.
17. Центральный государственный архив Республики Дагестан. Ф. 1. Оп. 14. Д. 42.
18. Центральный государственный архив Республики Дагестан. Ф. 1. Оп. 14. Д. 139.
19. Центральный государственный архив Республики Дагестан. Ф. 1. Оп. 14. Д. 183.
20. Центральный государственный архив Республики Дагестан. Ф. 1. Оп. 14. Д. 160.
21. 19. Центральный государственный архив Республики Дагестан. Ф. 1. Оп. 14. Д. 152.
22. Центральный государственный архив Республики Дагестан. Ф. 1108-р. Оп. 1. Д. 11.

**S. M. Abdurazakova, S. A. Alikhanova**

Dagestan State Pedagogical University  
367003 Russia, Dagestan Republic, с. Makhachkala, М. Yaragskiy str., 57

**ACTIVITIES OF PUBLIC ORGANIZATIONS IN THE 30 YEARS OF 20TH CENTURY IN DAGESTAN**

The article deals with the activities of public organizations in the 30 years of 20th century in the development of agriculture and the strengthening of the collective farm movement. The authors based on archival sources described the role of public organizations in the economic and socio-cultural development of villages in Dagestan.

**Keywords:** public organizations, peasant committees, cooperation, collective farms, Dagestan.

**References**

1. Narushevich I. N. Assistance of the working class to the peasantry in the socialist transformation of the Dagestan aul during the years of collectivization. collection of articles. The leading force of our time. Makhachkala, 1964 (in Rus.).
2. Central State Archive of the Republic of Dagestan. F. 1. Op. 10. D. 11 (in Rus.).
3. Central State Archive of the Republic of Dagestan. F. 1-p. Op.9. D. 206 (in Rus.).
4. Central State Archive of the Republic of Dagestan. F. 1-p. Op. 9. D. 137 (in Rus.).
5. Central State Archive of the Republic of Dagestan. F. 1-p. Op.10. D.137 (in Rus.).
6. Central State Archive of the Republic of Dagestan. F. 1-p. Op.9. D. 11 (in Rus.).
7. Central State Archive of the Republic of Dagestan. F. 1-p. Op.10. D. 28 (in Rus.).
8. Central State Archive of the Republic of Dagestan. F. 1-p. Op.10. D. 29 (in Rus.).
9. Central State Archive of the Republic of Dagestan. F. 434-p. Op. 4. D. 6 (in Rus.).
10. Central State Archive of the Republic of Dagestan. F.1. Op. 13. D. 33 (in Rus.).
11. Central State Archive of the Republic of Dagestan. F.1. Op. 14. D.244 (in Rus.).
12. Central State Archive of the Republic of Dagestan. F.1. Op. 13 D. 454 (in Rus.).
13. Central State Archive of the Republic of Dagestan. F.1 Op. 14. D. 463 (in Rus.).
14. Central State Archive of the Republic of Dagestan. F.1. Op. 13. D. 3 (in Rus.).
15. Central State Archive of the Republic of Dagestan. F.1. Op. 15. D. 4 (in Rus.).
16. Central State Archive of the Republic of Dagestan. F.1. Op. 14. D. 38 (in Rus.).
17. Central State Archive of the Republic of Dagestan. F.1. Op. 14. D. 42 (in Rus.).
18. Central State Archive of the Republic of Dagestan. F.1. Op. 14. D. 139 (in Rus.).
19. Central State Archive of the Republic of Dagestan. F.1. Op. 14. D. 183 (in Rus.).
20. Central State Archive of the Republic of Dagestan. F.1. Op. 14. D. 160 (in Rus.).
21. Central State Archive of the Republic of Dagestan. F.1. Op. 14. D. 152 (in Rus.).
22. Central State Archive of the Republic of Dagestan. F.1108-r. Op. 1. D. 11 (in Rus.).

**Н. Н. Гарунова, З. Г. Иманахмедова**Дагестанский государственный университет  
367001 РФ, г. Махачкала, М. Гаджиева, 43а**К ВОПРОСУ О РОЛИ ГОРОДА-КРЕПОСТИ КИЗЛЯР  
В ТАМОЖЕННОЙ ПОЛИТИКЕ ПРАВИТЕЛЬСТВА  
НА ЮЖНЫХ РУБЕЖАХ РОССИИ В XVIII — ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЕ XIX ВВ.**

© Н. Н. Гарунова, З. Г. Иманахмедова, 2021

В статье рассмотрены вопросы, связанные с освещением одной из важных составляющих экономической политики России, а именно — таможенной политики правительства на южных рубежах России в XVIII — первой половине XIX вв., которая осуществлялась через Кизлярскую таможню.

Проанализирована деятельность российской администрации по экономическому освоению региона, показано, что большую роль в развитии экономики правительство обращало на развитие внешней и внутренней торговли. Акцентировано внимание на том, что доходы от таможенных пошлин в бюджете России занимали важное место.

Рассмотрена на примере архивных материалов деятельность пограничной таможни Кизляра. дана характеристика отдельным персоналиям.

**Ключевые слова:** Северный Кавказ, Дагестан, таможня, торговля, купцы, пошлины, кавказская экономическая политика России.

В современных условиях подъема экономики и развития рыночных отношений в России значение изучения исторического опыта таможенной службы возрастает. В период становления таможенной службы Российской Федерации закономерно повышается интерес к истории таможенного дела XIX в., развитию торгово-таможенной политики Северо-Кавказского региона после присоединения его к Российской Империи. Таможенные отношения играли существенную роль в регулировании торгово-экономических и политических отношений народов, способствовали укреплению связей русского народа с горцами. [13, с. 34]

Кизляром назывался северный рукав Терека, на котором стоял «Кизлярский перевоз», именуемый в документах также и «Кизлярским караулом». Перевоз был государевым, при нем находился постоянный караул, охранявший его от набегов всяких иноземцев и воровских людей и взымавший государству перевозную и таможенную пошлину. Первое время караул не имел при себе постоянного гарнизона, был сменным, сторожевую службу здесь несли стрельцы из Терской крепости. С годами вокруг перевоза образовалось селение, именуемое по казачьим обычаям городком. В Кизляре жили гребенские и терские казаки. Имели главнейших атаманов, которые подчинялись Астраханской губернии, а «по построению крепости Святого креста, его коменданту». [11, с. 300]

Границы России к 1735 году вновь вернулись на Терек. В его низовьях на месте Кизлярского городка Петр приказал заложить новую русскую крепость, и ее было поручено строить генералу В. Я. Левашову. К осени 1735 года были закончены главные ее сооружения. Для сообщения с морем было решено возвести отдельное укрепление в устье самого южного рукава Терека, в 60

верстах от крепости. Благодаря высокому уровню Каспия в первой половине XVIII века Аграханский залив и впадающий в него южный рукав Терека были глубоки и морские суда свободно доходили до фельдшанца, а мелководные поднимались и к самому Кизляру. В Кизляре в 1735 году уже существовала внутренняя таможня с заставами, о чем свидетельствуют сохранившиеся архивные документы. Например, в Северо-Осетинском Государственном архиве есть следующие предписания: «Кизлярской гражданской канцелярии определенному при Кизлярской таможне господину капитану Гусарову: «Сего декабря 2-го дня 1749 года по данным от Вас расписками показано, что от бывшего при таможенном сборе капитана фон Биловеца не записаны в приход на обмен персидских денег — серебрянных и золотых — 275 рублей 60 копеек».». Все имущество кизлярской таможенной конторы, судя по документу, названному «Что пишется при таможне, каких вещей, а именно» состояло из «Образца Святой Богородицы, указов по таможенному делопроизводству, книг и тетрадей шнурованных, всего 38». [1, с. 81]

На основании царского Указа от 20 декабря 1753 года были упразднены все находившиеся в России внутренние таможни с заставами. Назрел вопрос и о создании пограничной таможни на вновь образованной границе с Дагестаном. [1, с. 81] По представлению Астраханской портовой таможни Комерц-коллегия 10 июня 1754 года обратилась в Сенат с предложением создать пограничную таможню в Кизляре. Оно было рассмотрено в сенате 21 и 28 марта 1755 года и утверждена на основании определения сената 10 апреля 1755 года. создаются таможни по южной государственной границе. И 15 мая 1755 года в Кизляре учреждены пограничная таможня и форпосты для взимания по-

шлин с ввозимых из-за границы и вывозимых за границу товаров.

Торговля и связанные с ней вопросы всегда увязывались правительством в контекст политики, то есть те, кто был лояльно настроен по отношению к российским властям, получали всяческие льготы и послабления в платежах, пошлинах.

Те правители, которые присягнули на верность царю, в свое время получили право на беспошлинную торговлю, но вскоре стали поступать жалобы, что по отношению к ним несправедливы таможенники, так как берут с них пошлины. Например, костековский владетель Хамзин и аксайский князь Каплан писали, что когда их люди приезжают в Кизляр для покупки скота, то с них требуют пошлину и получается, что они «терпят из-за российских подданных ущерб». [3, с. 45]

Правительство хотя и медленно, но принимало меры и реагировало. В 1757 году государственная коллегия ВД предписывала установить возле города меновой двор, чтобы горские жители могли торговать без уплаты пошлин. Значимость Кизлярского транзита возрастала зимой, когда у берегов Астрахани замерзало Каспийское море. Именно в это время года оживлялось сухопутное движение караванов из России в Дагестан и обратно. [3, с. 45]

К концу пятидесятых годов XVIII века в Кизляре приступили к строительству здания таможенной конторы. 26 марта 1759 года канцелярия Кизлярского коменданта регистрирует письмо из Астрахани: «Ваше Превосходительство, Государь мой, 1-го числа прошлого года сообщили мне, что присланный о постройке план отослан был в Кизляр инженерной команде для построения оной при форпосте, на что от той инженерной команды о построении того дома поданы требуемая система, по которой построение того дома требует нескольких лесных припасов и прочих материалов, коих в Кизляре и покупное отыскать невозможно, а также немалые суммы денежной казны. Приказано мной и товары и деньги на морских судах отправить». [4, с. 20]

В документах 1760 года встречается фамилия командира форпоста, где строилась таможенная контора — поручик Николай Лащурин. Таможенные чины принимались на службу в Кизляре представителями комендантской канцелярии крепости... добровольно по контракту с надлежащими свидетельствами от тех мест, где они службу несли или жительство имени, об их добром поведении и с поручительством надежным». [1, с. 29]

Одним из первых директоров таможни на границе с Дагестаном во второй половине XVIII века был коллежский советник, дворянин Андрей Тарумов. Он был помещиком — землевладельцем, основателем совершенного слияния Тарумовка. В архиве Кизлярского коменданта хранятся рапорты, подписанные им собственноручно, письма на его имя, где он именуется господином и «дворянином». О характере Тарумова свидетельствует такой рапорт на имя кизлярского коменданта «господина генерал — майора». В нем идет речь о том, что директор Кизлярской пограничной конторы дворянин А. Тарумов совместно с портпостным командиром подъехали к Шадринской переправе, где

в «тот час осуществляли перевоз великое множество татар с кибитками и повозками. На вопрос директора о том, кто разрешил переправу на российский берег без таможенного досмотра, нарушителями было указано на старшину перевоза, который на все вопросы директора был дерзок в ответах и к тому же пьян». Осерчавший директор пограничной конторы «вытянул трижды кнутом старшину по лицу и спине, лично обрубил канат переправы, а всех успевших переправиться и не имеющих на то письменного разрешения, приказал поместить в карантин». [15, Л. 8]

Обеспокоен о «знатном торге» и Кизлярский комендант генерал — майор Н. А. Потапов. 21 января 1763 года он писал в Государственную комерц — коллегию «... О необходимости снижения в Кизляре с привозных товаров. Ибо пошлины порождают жалобы». Он обосновывает просьбу тем, что «пошлину с орехов берут по цене ее в 90 копеек, как они стоят в столице. Таких цен на местах нет. Орехи стоят 40–50 копеек». [15, Л. 8]

В 1785 году Царским указом была образована Кавказская губерния из двух областей — Кавказской и Астраханской.

В Кизляре продолжала действовать пограничная таможня, нередко ее правомочность оспаривалась торговцами людьми. Возмущения о порядке взимания пошлин в таможне Кизляра и о злоупотреблениях в ней свидетельствует ряд писем и жалоб купцов. Среди материалов кавказского наместничества обнаружен официальный документ за подписью президента Коммерц — коллегии Воронцова. В этом документе, дотированном 19 февраля 1787 года, говорится о письмах, в которых восточные купцы жалуются на произвол таможен России.

После очередного набега горцев в 1825 году Кизлярская таможня была перенесена на левую сторону Терека и развернута временно в палатках в так называемой Тополиной роще, в двух верстах от Кизляра. По мнению исследователей Амирова З. Я., Джафарова Н. С, через 10 месяцев она вновь вернулась на прежнее место, где оставалась до ноября 1831 года, когда «Казимулла совершил набег на Кизляр и сжег Лащуринский форпост вместе с таможенной заставой». Однако управляющий таможней с риском для жизни спас личные дела, часть имущества и кассовые суммы». За это Валентовский был премирован 3000 рублями. [1, с. 39]

Таким образом, из вышеприведенного материала видно, что создание Кизлярской таможни отвечало требованиям и экономическим интересам политики России на Кавказе.

Для того чтобы полнее осветить торгово-экономические взаимоотношения России и Дагестана во II половине XVIII века, необходимо рассмотреть таможенную пошлину России; с одной стороны, показать характер пошлинной политики дагестанских властей, влияние ее на развитие торговых взаимоотношений в регионе — с другой. Как известно, пошлины возникли из поборов, взимавшихся феодалами с проезжающих через их владение торговцев, откупавшихся таким способом от ограбления, поборов, которые впоследствии взимались также городами и при возникновении современных государств, явились для

казны удобным средством добывать деньги. Первоначально торговля была сухопутной и купеческие караваны нуждались в остановках в пути. В свою очередь, в Российском государстве во II половине XVIII века существовала довольно развитая система таможенных сборов. Пошлины были разнообразны: «явка» — сбор с торговца за явку товара на заставе, «амбарное» — за наем складского помещения, «контрерное» — за взвешивание на весах и т. д. и т. п. [12, с. 27]

Развитие и существование Кизлярской таможни не всегда и не везде сыграло только положительную роль, в развитии мелкотоварной торговли особенно. В архивах Астрахани и Махачкалы находится много документов иллюстрирующих деятельность Кизлярской таможни. С оживлением сухопутных торговых путей через Кизляр оживилась и разбойничья, контрабандная деятельность.

3 декабря 1745 года было послано предписание Астраханской губернской канцелярии Кизлярскому коменданту В. Е. Оболенскому о запрещении вывоза и ввоза медных денег, где, в частности, говорится: «...прилежно смотреть, чтоб из-за границы медных денег как в Кизляр, и... в прочие места не вывозили и не пропускали, ...дабы при перемене денег на серебро не произошел казенный убыток». [15, Л. 2]

Грабежи купеческих караванов случались довольно часто, а сами купцы нередко обходили Кизлярскую таможню, чтобы не платить пошлину. Об этом сообщал императорскому двору еще в 1761 году Кизлярский комендант генерал-майор А. А. Ступишин, о фактах контрабанды и бесчинств на дорогах докладывал в 1762 году в коллегию иностранных дел России российский консул в Баку М. Суляков. На основании его рапортов, один из которых был о провозе через Кизляр и доставке в Шеки большой партии контрабандного серебра, был издан приказ об увеличении численности сотрудников Кизлярского таможенного поста «... и велеть им проезжающих всяких чинов людей, хотя бы российских или иностранных, какого бы достоинства и чести не были, с товарами или без товаров, всех осматривать». [6, с. 13]

В 1758 г. сенатским указом таможенные сборы в России были на 6 лет отданы на откуп Шемякину и его товарищам. Дальнейшее развитие событий показало ошибочность применения откупной системы в таможенной политике России. Коммерц-коллегия правительства Екатерины II усмотрела в деятельности Шемякина и многочисленные недостатки и злоупотребления. Откупщиков упрекали и в том, что они отбирали у купцов товары, называя их контрабандными. [10, с. 139]

Из Новоладовского форпоста поступает сообщение о том, что «поручик Форверман не дает коней для разъезду досмотрщику Федору Власову, ссылаясь на то, что не было указаний коменданта. Хотя такой указ был дан».

В прошении дербентского жителя Мусакая Мурзакаева от 11 октября 1760 г. кизлярскому коменданту И. Ф. Боксбергу о разрешении на вывоз холста из Кизляра для продажи в «кумыкских землях» говорится: «...и оный холст, намерен я с платежом ...указанной пошлины вести для продажи в подданные е. и. в. кумыкские деревни, а в Персию его вести не намерен...».

В те годы Кизляр как бы являлся своеобразной свободной экономической зоной.

В 1762 г. Екатерина II подписала указ об отмене откупной системы и возвращении таможен в казенное ведомство, в Санкт-Петербурге была учреждена Главная Канцелярия над таможенными сборами во главе с Эрнстом Минихом, которой было и поручено управление таможенным делом.

Во второй половине XVIII века укомплектование штатами таможен осуществлялось только по казенному найму. Сословный состав служителей таможен составляли: дворяне, купцы, канцеляристы и подьячьи дети, дети служителей церкви, дворцовые служители и отставные солдаты, иноземцы, солдаты и матросы, крестьяне. Последних было крайне мало. Из горских народов в таможню на службу не брали. Наличие же солдат и матросов свидетельствует о том, что их привлечение к таможенной службе диктовалось, с одной стороны, трудностью с укомплектованием таможен, с другой — стремлением правительства сэкономить расходы на их содержание. Во главе таможен стояли директора из дворян. Из них же назначались вице-директора, комиссары таможен, обер-цолнеры и другие руководящие должностные лица. В штатах таможен имелись инспектора, амбарные контролеры, досмотрщики, писцы, истопники, сторожа. Штат Кизлярской пограничной конторы в 1756 г. состоял из 23 служителей.

После отмены таможенной откупной системы изменился и социальный состав таможенных чиновников. В результате кадровых перестановок откупного периода на таможенную службу пришло немало лиц из разночинцев (интеллигенты, выходцы из мелкого чиновничества). После реорганизации таможенной службы 1762 года большинство из них сохранило за собою прежние должности, в том числе и управляющие таможнями, или директора.

6 сентября 1764 года в Доношении на имя коменданта от коллежского асессора Новокрещенова, совершившего инспекционную поездку по таможенным постам в сопровождении Тарумова, пишется: «Усмотрено, что при учрежденной от таможни при Шелковом заводе заставе в определенном там для смотрения тайно провозимых за границу и из-за границы товаров прапорщику Мордвинину жилья никакого не находится. Квартиры ему от того заводчика не дается, а посему в зимнее время прапорщик будет отозван в полк, а завод по справедливому разумению Тарумова может остаться без таможенного досмотра». Другим рапортом А. Тарумов уведомляет: «Командиры форпостов отбирают конфискованные товары у досмотрщиков... Потому и книги пошлин бывают белые, а таможенные заставщики остаются без принадлежащего им по указу награждения и неудовольствия. Анд. Тарумов». [10, с. 140]

О Червленном форпосте как таможенной заставе упоминают документы, датированные еще 1738 годом. «О новом месте строительства Червленной заставы у Рынка, где имеются деревья, с которых видно окрестность». Командир Нижнебарятинского форпоста прапорщик Хлопов «Покорнейшим рапортом в Пограничную таможенную контору» сообщает: «Из сто-

роны Кизлярской крепости в Астрахань направляется караван, при котором находятся хозяева (идет список людей) с паспортами, но без особых пропусков». Хлопов ждет указаний от таможи о судьбе каравана.

Опираясь на рапорты Кизлярской пограничной таможи, Кизлярский комендант генерал-майор Ступишин в 1761 году сообщал Правительственному Сенату о многочисленных фактах попыток тайно ввезти или вывезти различный товар: «Купцов и прочих людей горского звания, при попытках утаенно пересечь границы, ловят конные драгуны и казаки разьезды форпостов ведомой мне крепости. По сообщениям директора пограничной конторы, много купцов и людей с товарами не заявляют в таможду о привозимом товаре». «От Каргинского форпоста 27 августа рапортовано о поимке досмотрщиков без билета и без ярлыка таможенного у армянина, жителя Кизляра, Лазаря Шарапова мишуры 2 тысячи аршинов по цене 306 рублей». Этот документ подписан директором таможи Богданом Хистатовым и цолнером таможи Иваном Тошаковским. «Директор пограничной таможи и цолнер таможи Иван Тошаковский ходатайствуют о награждении за поимку контрабандиста». Особыми ордерами Пограничной таможи форпостам ведено «вести неусыпное наблюдение и сообщение за перемещением товаров». И такие сообщения поступают. В частности, из Новогладовского форпоста доносят о том, что через форпост в станицу проследовал армянский купец с товаром, корнем марены, и этот товар предназначался войсковому атаману Иванову. [11, с. 81]

26 мая 1764 года указывалось пограничной таможене «все конфискованные товары записывать в книгу: меру, вес, число, хранить в удобном месте при таможене. Всем таможенным и портовым пограничным таможням решение по конфискованным товарам учинять немедленно, чтобы поскорее получить пошлины».

По тарифу 1767 года, принятому «в связи с недостатками в прежнем», запрещался ввоз хлебного вина, французской водки, иностранной соли, бархата, тафты, парчи, шелковой бахромы, шелковых лент, галунов, меха, мышьяка и некоторых других ядов. Запрещался вывоз золота и серебра в монетах, в слитках, и в деле; леса, пороха, селитры, пряжи льняной и накатанной из чистой и чесаной пеньки, пакли.

Изучая записи в Кизлярской пограничной таможене явок торговыми людьми товаров для провоза их в Астрахань, мы обнаружили фиксацию таких таможенных сборов, как пограничные по 10 копеек с рубля, на содержание застав по две копейки, «ансидекции» по четыре копейки, внутренних по 13 копеек с рубля, да с каждого пошлинного рубля по две копейки в пользу городов. «Из ... города Дербента, — говорится в документе, — привезенному 24 пуд шелку — сырца на 1440 рублей и отправляемому через Кизляр в Астрахань облагаться пошлиной по таксе не положено, кроме по указу правительствующего Сената 1777 года. На содержание в Персии консула по одному рублю, ценою 1440—14 рублей 40 копеек». [11, с. 81]

Таким образом, в изучаемый период в бюджете Российской абсолютной монархии важное место за-

нимали доходы от сбора пошлин. Правительство всеми мерами пыталось увеличить доходы от таможенного обложения.

В 1770 году владельцы и старшины Аксая и Энедери выражали недовольство действиями директора Кизлярской таможи Хастатова, который взимал с их подвластных пошлины, причинял им «нестерпимые обиды». Кизлярский комендант среагировал на это давление и направил в таможду ордер, где подчеркивалось, что кабардинцы и кумыки государственным указом освобождены от уплаты каких-либо пошлин, как верноподданные России.

Подобные действия таможенных служб далеко не содействовали, а наносили ущерб русско-дагестанским экономическим взаимоотношениям. Иногда в разрез с политикой правительства России, проводимой в регионе, были направлены и действия самой Кизлярской администрации.

Судя по архивным документам, таможенная администрация Кизляра и Астрахани, вопреки государственным указам о невзимании пошлин с российских поданных, злоупотребляла своею властью и требовала их с эндерийцев, аксайцев, костекцев и др., что вызывало справедливое возмущение и жалобы последних в адрес Кизлярского коменданта.

Либерализм, наметившийся в таможенной политике, отразился в тарифе 1782 г. Тариф 1797 г. обложил незначительной пошлиной русские мануфактурные изделия. Как пишет Ю. Г. Кисловский, «таможенная политика в рассматриваемый период характеризуется непоследовательностью и нестабильностью». [14, с. 479] К 1770—1780 г.г. роль Кизляра в торговле России со странами Закавказья и Востока значительно возросла.

В 1791 году шамхал Тарковский обращался с ходатайством к императрице Екатерине II о возвращении на пост директора Кизлярской таможи асессора И. Петрова, которого горцы хорошо знали, он снискал их распоряжение и уважение.

Морская торговля позволила взимать не только пошлину за ввоз и вывоз товаров, но и плату за их провоз (водное мыто) и за проезд самих купцов (посаженное, посиделье), и плата эта была весьма значительной, давая в год доход, перекрывавший стоимость судна. С самого возникновения Кизляр стал местом оживленного внутреннего обмена. Этому способствовало во многом то обстоятельство, что этот город оказался на транзитном пути из Персии, Закавказья и Северо-Восточного Кавказа в внутреннюю Россию еще в 90-е г.г. XVIII века, сухопутная торговля через Кизляр «чуть ли не достигла уровня морской торговли...». [10, с. 30] России на Каспии. В 1793 году она выражалась суммой в 665 тысяч рублей, а оборот морской торговли через Астрахань в 835 тысяч рублей.

Развивающиеся ремесленное производство и хозяйственные потребности в дагестанских владениях испытывали острую нужду в привозном русском железе. Большой спрос приводил к усилению контрабандных поставок железа и к повышению на него цен. Российские власти преследовали контрабандную торговлю железом. Об этом свидетельствует многочисленными

распоряжения кизлярских властей об усилении контроля на таможах и форпостах и целью недопущения пограничного провоза железа, стали и свинца». Кизлярская администрация ловко использовала данное положение с металлом в качестве экономического рычага, разрешая отпуск большого количества металла тому или иному владельцу Дагестана. Лишь в 1798 году был издан указ, разрешавший вывоз металла (кроме военных снарядов), из Астрахани и Кизляра на Кавказ, хотя представителями передовой экономической системы России еще в 1761 году было рекомендовано правительству: «ближайшее средство к получению в государствах денег, а именно: тотчас отныне... Позволить все те здешнего продукта товары за море отпускать, каким-либо образом донныне запрещены были». Они считали особенно выгодным для казны увеличивать экспорт леса и железа. «Политически и экономически крайне нужно увели вывоз железа за границу..., чтоб сей знатной и собой уже полезной торг сделать еще полезнейшими» [11, с. 56], говорится в документе.

Доходы Кизлярской таможни увеличивались с каждым годом. В 1799 году они составили 4801 рублей, в 1800–9105 рублей, а в 1801–25588 рублей. В 1806 году вывоз русских и западноевропейских товаров через Кизляр в Закавказье и Персию составил 274802, а привоз из этих 150 стран в Кизляр — 319594 рублей.

В Кизляр, как и прежде, съезжались все северокавказские жители, в том числе и дагестанцы. На побережье Каспия одновременно существовало несколько пристаней», которые также обслуживали Кизляр: Очинская, Сладкоеричная, Шандруковская и Серебряковская.

Документы по учреждению надзора по береговой морской дороге от Кизляра в Астраханскую губернию собраны в ГААО в отдельный фонд. К Шандруковской пристани ежегодно приставало до 200 судов, отходило с товарами свыше 25. На самой пристани стояла карантинно-таможенная застава, содержание которой обходилось казне в 6000 рублей.

Причем на заставе пошлин с товаров не взимали, ибо морские суда приходили со свидетельствами Астраханской таможни. Именно на начальника Астраханской таможни был возложен контроль за соблюдением тарифов и сбора пошлин. Это особенно видно из анализа отдельных документов Астраханской таможни («О доставке товаров из Персии, Кизляра» «Правила привоза европейских товаров через Кавказский край, в Персию и обратно» (14 июля 1849 г.) Отдельный фонд ГААО посвящен Астраханской таможне, где большое место занимают документы Кизлярской таможни. В частности, «Ведомости ассигнования денежных средств на содержание Кизлярской таможни» (10 апреля 1835–30 апреля 1837), «Годовая ведомость об ассигновании денежных средств на выдачу жалования чиновникам и служителям Кизлярской таможни» (1832 г.), «Предложение начальника Астраханского таможенного округа о доставке портрета императора для Кизлярской таможни» (18 августа 1831 г. — 17 августа 1832 г.) и т. д. [12, с. 286]. В документах по Кизлярской

таможни, мы, в частности, и находим интересный фактический материал по торговле Кизляра. [5]

Другой документ «Донесение в Астраханскую таможню по управлению округом с предоставлением вкладыша о ходе торговле», показывает соотношение экспорта и импорта: «Кизлярская таможня имеет честь представить в оную таможню ведомости о ходе торговли с 1 по 11 февраля 1834 г. — привоз на 23951 р. 25 коп., а отвоз на 28887 р. 20 коп., больше привоза на 4935 р.», и далее: «с 1 по 11 апреля 1834 г., привоз 112159 р. 40 коп., а отвоз — 382378 р.» и т. д. [9, с. 252]

Заметный рост оборота кизлярской торговли происходит в первые десятилетия XIX века. Так, в 1824 году в Кизляр привезли товары на 705961 рублей, отвезли — на 395051 рублей. [7, с. 49] «Кизляр превосходит (30 — е. г. XIX века) прочие города Кавказской области обширностью своей торговли, которую он ведет с губерниями: Астраханской, Нижегородской, Харьковской, Курской с обеими столицами, с горскими и закавказскими народами», — писал современник.

Долгое время Кизляр оставался центром традиционной торговли с Персией и рядом районов Кавказа. Русские и армянские купцы привозили сюда из внутренней России хлопчатобумажные ткани, шерстяные изделия, лес, железо, чугун, свинец и другие товары, которые частью сбывали горцам в обмен на соль, рыбу, икру и предметы ремесла, а частью продавали в Закавказье.

Изучение архивных документов подтверждает тот факт, что царская администрация в Кизляре использовала таможенную политику в качестве экономического рычага для решения некоторых политических вопросов.

Таким образом, будучи действительно заинтересованными в дальнейшем развитии торгово-экономических взаимоотношений с горцами в Дагестане и делая для этого все возможное, царизм старался взять под свой контроль этот процесс и извлечь из этого максимальные выгоды, как политические, так и экономические.

Стараясь завоевать расположение и доверие феодальных владельцев Дагестана, российская администрация в Кизляре проявляла внимание к их просьбам, стремилась удовлетворить их, представляя разного рода льготы, выступая в качестве своего рода третьей стороны, лавируя между сталкивающимися интересами владельцев различных феодальных владений Дагестана.

Озабоченная желанием усилить свое внимание среди них кизлярская администрация использовала самые разнообразные экономические рычаги.

#### Список литературы

1. *Амиров З. Я., Джафаров Н. С.* Таможенные службы России в Дагестане, XVIII–XX вв. / З. Я. Амиров, Н. С. Джафаров. М.: Изд-во ЦПП, 1996. 158с.
2. *Гаджиев В. Г.* Архив Кизлярского коменданта // ИСКНЦ ВШ. Ростов н/Д, 1978. № 2. С. 134–139.
3. *Гарунова Н. Н.* Кизляр в XVIII–XIX вв.: проблемы экономического, политического и культурного развития. Махачкала, 1999. 160 с.
4. *Гарунова Н. Н.* Контрабандный промысел в Низовьях Терека в XVIII — первой половине XIX вв. и совершенствование таможенной политики России на Северо-Вос-

- точном Кавказе // Вестник Дагестанского государственного университета. Серия 2: Гуманитарные науки. 2008. № 3. С. 20–24.
5. Государственный архив Астраханской области (далее ГААО). Ф.681. Д. 3130, 3144, 3140, 3127; Ф. 379. Д. 48, 61.
  6. ГААО // Журнал заседаний Кизлярской пограничной таможни. 1762. № 8.
  7. Джахиев Г. А. Северный Кавказ во взаимоотношениях России с Ираном и Турцией в конце XVIII — первой трети XIX в.: дис... д-ра истор. наук. — Махачкала, 1989. — 306с.
  8. Кавказский календарь на 1853 год: [7-й год]. Тифлис: Гл. упр. Кавказкого наместника, 1852.
  9. Кушева Е. Н. Материалы Астраханской таможни как источник по социально-экономической истории России XVII–XVIII вв. М.: Наука, 1979. 272с.
  10. Кисловский Ю. Г. История таможни государства Российского. — М.: 1995. — 288с.
  11. Курдюков С. Г. Некрасов Е. М. Таможенная хроника Юга Российского. Ростов-на-Дону: Папирус, 2002. 640с.
  12. Марков Л. Н. Очерки по истории таможенной службы. Иркутск: Изд-во Иркут. ун-та, 1987. 156с.
  13. Пилипенко А. Н. Торгово-таможенная политика и таможенная служба России в Северо-Кавказском регионе: 90-е гг. XVIII в., — 60-е гг. XIX в.: Автореф. дис. канд. истор. наук. URL: [https://new-disser.ru/images/1/01002302558\\_1.jpg](https://new-disser.ru/images/1/01002302558_1.jpg) (дата обращения: 01.08.2020).
  14. Россия, Закавказье и международные отношения в XVIII веке / Акад. наук СССР. Ин-т истории. М.: Наука, 1966. 323 с.
  15. Центральный государственный архив Республики Дагестан (далее ЦГА РД.) Ф. 379. Оп. 1. Д. 902.

### N. N. Garunova, Z. G. Imanakhmedova

Dagestan State University  
367001 Russia, Makhachkala, M. Gadzhiev str., 43a

#### TO THE QUESTION ABOUT THE ROLE OF THE CITY-FORTRESS KIZLYAR IN THE CUSTOMS POLICY OF THE GOVERNMENT ON THE SOUTHERN FRONTIERS OF RUSSIA IN THE 18th — FIRST HALF OF THE 19th CENTURIES

The article deals with issues related to the coverage of one of the important components of Russia's economic policy, namely, the government's customs policy on the southern borders of Russia in the 18th — first half of the 19th centuries, which was carried out through the Kizlyar customs.

The activity of the Russian administration on the economic development of the region is analyzed, it is shown that the government paid a large role in the development of the economy to the development of foreign and domestic trade. The attention is focused on the fact that income from customs duties in the budget of Russia occupied an important place.

The activity of the border customs office of Kizlyar is considered on the example of archival materials. The characteristic is given to individual persons.

**Keywords:** North Caucasus, Dagestan, customs, trade, merchants, duties, Caucasian economic policy of Russia.

#### References

1. Amirov Z. Ya., Jafarov N. S. Customs services of Russia in Dagestan, XVIII–XX centuries. M.: Publishing house of TsPP, 1996. 158 p. (in Rus.).
2. Gadzhiev V. G. Archive of the Kizlyar Commandant // ISK-NTS VSh. Rostov n/d, 1978. No. 2, pp. 134–139 (in Rus.).
3. Garunova N. N. Kizlyar in the XVIII–XIX centuries: problems of economic, political and cultural development. Makhachkala, 1999. 160 p. (in Rus.).
4. Garunova N. N. Smuggling in the Lower Terek in the 18th and first half of the 19th centuries and improvement of the customs policy of Russia in the North-Eastern Caucasus // Bulletin of the Dagestan State University. Series 2: Humanities. 2008. No. 3, pp. 20–24 (in Rus.).
5. State Archives of the Astrakhan Region (hereinafter referred to as GAAO). F.681. D. 3130, 3144, 3140, 3127; F. 379. D. 48, 61 (in Rus.).
6. GAAO // Journal of meetings of the Kizlyar border customs. 1762. No. 8 (in Rus.).
7. Jakhiev G. A. North Caucasus in Russia's relations with Iran and Turkey at the end of the 18th — first third of the 19th centuries: Dis. ... Dr. history. sciences — Makhachkala, 1989.-306 p. (in Rus.).
8. Caucasian calendar for 1853. Tiflis, 1852 (in Rus.).
9. Kusheva E. N. Materials of the Astrakhan customs as a source on the socio-economic history of Russia in the 17th-18th centuries. M.: Nauka, 1979. 272p. (in Rus.).
10. Kislovsky Yu. G. The history of the customs of the Russian state. M.: 1995. 288 p. (in Rus.).
11. Kurdyukov S. G. Nekrasov E. M. Customs Chronicle of the South of Russia. Rostov-on-Don: Papyrus. 2002. 640 p. (in Rus.).
12. Markov L. N. Essays on the history of the customs service. Irkutsk: Irkutsk University Publishing House, 1987. 156 p. (in Rus.).
13. Pilipenko A. N. Trade and customs policy and customs service of Russia in the North Caucasus region: 90 g. XVIII century. — 60 g. XIX century / Abstract of the thesis. [Electronic resource] URL: [https://new-disser.ru/images/1/01002302558\\_1.jpg](https://new-disser.ru/images/1/01002302558_1.jpg) (accessed: 01.08.2020) (in Rus.).
14. Russia, Transcaucasia and international relations in the 18th century / Acad. Sciences of the USSR. Institute of History. M.: Nauka, 1966. 323 p. (in Rus.).
15. Central State Archives of the Republic of Dagestan (hereinafter CSA RD.) F. 379. D. 902. (in Rus.).

**Д. В. Логинова**Санкт-Петербургский государственный университет промышленных технологий и дизайна  
191186 РФ, Санкт-Петербург, Большая Морская, 18**РАЗВИТИЕ ДЕТСКОГО И ЮНОШЕСКОГО ОБЩЕСТВЕННОГО ДВИЖЕНИЯ В СССР  
НА ПРИМЕРЕ ОБЩЕСТВА ЮНЫХ ДРУЗЕЙ АВТОДОРА**

© Д. В. Логинова, 2021

В статье на основе опубликованных источников рассматривается развитие Общества содействия автомобильного транспорта и улучшению дорог Автодора через вовлечение в эту организацию подрастающего поколения — юных друзей Автодора (ЮДА). На них организаторы Автодора рассчитывали в части просветительской деятельности среди населения, посильной помощи в автохозяйствах и при строительстве и ремонте дорог. Занимаясь общественно-полезным трудом, предполагалось, что увлеченное юношество свяжет свою жизнь именно с автомобильно-тракторным делом и дорожным строительством. Но эти и другие идеи Автодора оказались малоприменимы в условиях массовой индустриализации страны, поэтому общество закрылось, а вместе с ним прекратилась и работа столь нужной и важной детской организации ЮДА.

**Ключевые слова:** Автодор, ЮДА, кружки, автомобиль, слёт, награждение, значок, древонасаждение, дорожное строительство.

В Советском союзе важнейшим элементом политической системы, открывающим возможность (либо видимость возможности) участия граждан в управлении делами общества, являлись общественные организации. Они были весьма разнообразны по своим направлениям — начиная от профсоюзных и кооперативных объединений и заканчивая культурными, оборонными, спортивными, творческими обществами и т. д. Все они преследовали общую цель — сплочение советских граждан и обеспечение идеологического единства, а задачи ставились исходя из тематической организации общества. Не забывало советское государство и подрастающем поколении. Крупнейшей детской организацией являлась пионерская организация, созданная решением II Всероссийской конференции РКСМ (Российским коммунистическим союзом молодежи) 19 мая 1922 г. Пионерская организация будет основой для создания множества различных детских обществ, главная цель которых была оказание посильной помощи предприятиям в части уборки территорий, посадки деревьев и т. д. Также это была значимая своеобразная профориентационная площадка, позволявшая подрастающему поколению заблаговременно выбрать профессию. Все эти общества, объединявшие детей, начинались со слов «Юные друзья», а далее обозначалась принадлежность организации: Осоавиахима, милиции, природы, пограничников, газеты, здоровья, МОПРа (Международная организация помощи борцам революции), птиц, железнодорожников и т. д. В данной статье рассмотрим деятельность общества «Юные друзья Автодора» (ЮДА).

Выбор темы детского общественного движения в СССР не случаен, поскольку эта тема мало изучена, а если и освещена, то только в контексте исследования общественного движения в целом по стране [5], [8], [13], [28]. Вместе с тем нельзя не отметить ряд исследований, посвященных именно истории детского

и юношеского движения в стране [11], [12], [23]. Однако интересующая нас тема истории общества Юных друзей Автодора в этих исследованиях анализируется также в общем контексте.

Общество содействия развитию автомобилизма и улучшению дорог в СССР было создано в октябре 1927 г. под председательством А. М. Лежавы. Общество изначально решило охватить большой круг направлений: автомобилизацию, тракторизацию, дорожное строительство и ремонт и т. д. Исходя из этого и были созданы специальные секции, курировавшие данные направления.

Ориентируясь на всех трудящихся, Автодор одновременно вел работу по привлечению пионеров и школьников к активному содействию делу автомобилизации, тракторизации и дорожной техники, а также развивал автотехническое любительское дело в детской среде. С этой целью в Центральном совете Автодора создана юношеская секция, а также создан фонд для приобретения материалов для детских модельных работ и автоизобретательства. Автодор организовал курсы инструкторов по работе с детьми. Отметим, что это направление работы Автодора финансировалось по остаточному принципу, а кроме того ощущалась острая нехватка инструкторов по работе с детьми (чаще всего эту функцию выполняли по совместительству в качестве дополнительной общественной нагрузки).

Главный вопрос, который ставил перед собой Автодор, — это политехнизация школ, которая давала возможность широко и прочно организовать автодорское движение среди учащейся молодежи, привлечь к этому делу преподавательский персонал. С этой целью Автодор предлагал Наркомпросу ввести в курс общеобразовательной школы дисциплину «Транспортно-дорожное дело», которое должно было стать обязательным. Делу политехнизации школы посвятила свой доклад Н. К. Крупская, призывая Автодор подключиться

к созданию мастерских при школах, которые были бы тесным образом связаны с производством. К сожалению, это направление так и осталось призывом [10, с. 12–13].

Большое внимание Автодор уделял агитации, имеющей целью привлечь как можно больше детей к проблемам, которые поднимало Общество. В 1931 г. был вполне удачный опыт агитации совместно с железнодорожниками. Для этой цели был организован вагон-клуб, который прицеплялся к проходящему железнодорожному составу. Формы и методы автодоровской работы вагона-клуба заключались в организации митингов и бесед, показе кинофильмов и выставки-уголка Автодора, снабжении автодоровской литературой и материалами по работе, технической консультации по устройству детских автомобилей, проведении совещаний пионервожатых, педагогов и школьных работников, организации живого и кукольного театра, в репертуар которого включался автодоровский материал [20, с. 10]. Вагон-клуб Автодора проехался от Москвы до Дальнего Востока и имел значительный успех. От желающих посетить вагон не было отбоя, поэтому иногда не всегда хватало агитационного материала для раздачи. Но пропагандистская работа среди учащейся молодежи дала свои результаты — желающих записаться в юные друзья Автодора было предостаточно.

А дальше заинтересованное юношество должно было развить и популяризировать среди своих сверстников знания по автомобильному, тракторному и дорожному делу и участвовать в выполнении автотракторной и дорожной пятилетки. Они должны были быть живыми пропагандистами идей Автодора.

В общество «Юные друзья Автодора» принимались дети от 10 до 16 лет включительно. Кружок ЮДА считался созданным при наличии не менее трех желающих путем простой записи. Для руководства работой кружка избирался староста и секретарь из самих детей. ЮДА прикреплялись к коллективам Автодора предприятий, колхозов, МТС и т. д., а общее руководство осуществлялось районным отделением Автодора через сектор по работе с детьми [18, с. 3].

Материальная часть вопроса организации юношества была проработана достаточно слабо. Юный друг Автодора вступительных и членских взносов не платил. Средства на работу кружка составлялись из отчислений на работу кружка от районного совета Автодора, от коллективов Автодора, к которому прикреплен кружок ЮДА, от общих смет всех организаций, при которых создан кружок. Причем финансирование работы с детьми шло всегда по остаточному принципу, что каждый раз отмечалось на собраниях Автодора. Также юдовцы использовали для своей работы имущество организаций, при которых он был организован, а также коллектива Автодора [18, с. 4].

Работа юдовцев делилась на две части: кружковые занятия и общественно-полезная работа. [3, с. 26–27]. Кружковая деятельность подразумевала в основном изучение теории автотракторного дела, дорожного строительства и ремонта, водно-моторных приспособлений, правил уличного движения через просмотр диапозитивов, иллюстраций, чтение соответствующей литературы.

Теоретические познания, полученные в кружках ЮДА подрастающим поколением, подкреплялись на более высоком уровне. Совместно с Наркомпросом Автодор создал детский заочный университет (ДЗУ), где были развернуты автомобильные и тракторные отделения, принявших 10 тыс. слушателей. ДЗУ выпустил курс юного автомобилиста-конструктора и курс юного тракториста [19, с. 16]. Окончание этого «университета» позволяло школьникам в дальнейшем определиться со своей будущей профессией.

Популяризация автотракторного дела проводилась через проведение автодоровского аукциона на различные темы, например «Автомобиль». Задача заключалась в выявлении лучшего рассказчика про автомобиль. За лучший ответ кружковец премировался, а именно занимал место аукциониста. Также проводились игры, например «Сбор трактора». Выбирались 12 человек, каждый из которых являлся деталью трактора (колесом, рулем, мотором, радиатором и т. д.). Желающий должен был «собрать» трактор. И весело, и поучительно... [1, с. 20]. Именно через коллективную игру, викторины, водно-моторные походы Автодор вовлекал в свои ряды новых юных кружковцев.

Общество «Автодор» предлагало не только знакомить ребят с автомобилями, а позволяло им решать практические задачи, например, сцепления колес с дорогой на примере игрушечных автомобилей, приучая ребят делать чертежи, зарисовки и расчеты [7, с. 19–20].

Сочетание теоретического познания и практики среди кружковцев проявилось в моделировании. В этом юным друзьям Автодора помогали их старшие товарищи. Так, инженером С. Галактионовым был сконструирован двухместный автомобиль типа «Спорт», где двигатель, механизм сцепления и трехступенчатая коробка передач располагались позади места для сидения водителя, но система управления мотором, педали сцепления и тормоза и рычаг перемены скоростей располагались так же, как и у настоящих стандартных автомобилей. Подвеска автомобиля была выполнена с помощью двух полуэллиптических рессор. Проект Галактионова был направлен Автодором в НАТИ на консультацию, где они предложили упростить коробку передач до двух скоростей в одном блоке с мотором и цепной передачей на одно заднее колесо, дорогостоящие сложные полуэллиптические рессоры заменить резиновым амортизационным шнуром, применяемым для подвески колес самолетов, а также применить фрикционную передачу и переделать рулевой механизм [9, с. 20].

Бригадой специалистов под руководством инженера Г. В. Зимелева был разработан еще один проект детского автомобиля под названием «Автодор» с мощностью двигателя 3,5 л. с., что обеспечивало скорость до 40 км/ч. Машина была рассчитана на двух пассажиров 12–14 лет или на одного взрослого [6, с. 15]. Эти образцы, а также подробные чертежи моделей автомобиля [26], трактора [24], лодки [25] позволили ребятам создавать собственные модели.

Юдовцы начала 1930-х гг. были увлечены созданием педальных автомобилей. В сентябре 1933 г. на восьми педальных машинах стартовали по маршруту Москва — Ногинск — Москва. Самому младшему

из участников было 10 лет. Путь длиной в 110 км ребята проделали за четыре дня, причем без каких-либо поломок. Затем такие соревнования станут постоянными. Так, следующее ралли педальных автомобилей состоится уже в следующем, в 1934 г. среди московских юдовцев.

Создание собственных моделей позволило принять участие во Всесоюзном слете юных друзей Автодора. Первый Всесоюзный слет юных друзей Автодора в ноябре 1930 г. прошел только в форме выступлений ребят и представителей Автодора. Зато Второй слет с 6 по 11 июля 1935 г. был организован в активной форме: кроме традиционных выступлений с докладами, были предусмотрены конкурсные испытания моделей, созданные руками школьников.

Все представленные модели были поделены на классы.

К классу А относились самодвижущиеся модели автомобилей, тракторов, глассеров, аэросаней, вездеходов и мотолодок, приводимые в движение резиномотором. Указанные модели должны быть выполнены в любом масштабе вплоть до натуральных размеров, иметь управление передними колесами, лыжами или рулем и иметь съемный резиномотор.

В классе Б значились те же самые типы, только приводимые в движение моторчиками: механическими (пружинный механизм), электрическими (батареяного типа), паровыми (паровая турбина), воздушными (приводимыми в движение сжатым воздухом), химическим (действующим в результате сил реакции (реактивными) и внутреннего сгорания). Все модели должны иметь съемный моторчик.

Класс В включал неподвижные модели машин, но своей внешней и конструктивной формой воспроизводящие формы настоящих.

В класс Г охватывал макеты и модели дорожных и дорожно-мостовых сооружений, машин и снарядов.

Действующие модели испытывались на дальность, продолжительность, и грузоподъемность [17, с. 6–7]. Самым примечательным на слете стало то, что впервые были продемонстрированы сразу семь самодельных автомобилей с бензиновым двигателем. Это свидетельствовало о том, что технический уровень юдовцев значительно вырос.

Участие в конкурсных состязаниях на слете отмечали денежными наградами. Так, первый приз имени ЦК ВЛКСМ и Президиума ЦС Автодора составлял 1500 руб.; второй приз имени Второго Всесоюзного Слета так же 1500 руб.; третий приз имени газеты «Правда» и четвертый приз имени газеты «Известия» — по 1000 руб. каждый; пятый приз имени НКП РСФСР — 750 руб.; шестой приз имени газеты «Комсомольская правда», седьмой приз имени «Цудортранс» и восьмой приз имени газеты «Пионерская правда» — по 500 руб. каждая; девятый приз на сумму 500 руб. присуждался решением Президиума ЦС Автодора по докладу жюри одной из организаций, занявшей первое место в скоростных состязаниях на велосипедах. Кроме того, 3000 руб. выделялись для премирования лучших работников сектора ЮДА и автолабораторий [17, с. 10].

От моделирования следующим шагом становилось конструирование простейших механизмов. Особенно эта деятельность была полезна в дорожно-ремонтном деле. Изготавливались простейшие дорожные машины — «утюги» и канавокопатели [16, с. 30; 27].

Особое внимание Автодор уделял экскурсионной работе, позволяющей знакомить ребят с техникой. Автодор всячески поощрял взаимное шефство ребят и работников автотранспорта. Так, водители и механики позволяли выполнять ребятам самые простые поручения, связанные с автоделом, например, прикрытие, чистка и смазка частей, очистка от грязи и т. д. [21, с. 10]. Также ребята в летнее время собирали дождевую воду для радиатора, поскольку дождевая вода свободна от щелочей и в результате не образовывалась накипь [1, с. 19–21].

Общественно-полезная работа заключалась преимущественно в дорожно-строительной работе, в которой в связи с недостаточным количеством средств механизации в строительстве грунтовых дорог в 1930-е гг. широкое участие принимало местное население. В этот период начали получать распространение массовые выходы населения на строительство новых дорог. Почин был положен Чувашской автономной республикой, в которой за первую пятилетку было построено свыше 10 тыс. км, благоустроены дороги с придорожными насаждениями, в том числе более 300 км с простейшими твердыми дорожными одеждами. За это Чувашия в 1935 г. была награждена орденом Ленина [2, с. 168]. Автодор призывал юдовцев взять под шефство участок дороги либо мост и производить простейшие работы по содержанию этого участка, а именно: следить за канавами, проверять стоки воды, засыпать ямы и колеи, убирать упавшие деревья, производить малый ремонт настила моста [16, с. 32].

Одновременно с этим Автодор призывал юдовцев взять полностью на себя обязанность древонасаждения вдоль дорог. Для этого следовало создать питомники для выращивания деревьев и кустарников, которые уже произрастают в данной местности. Например, для лесных областей следовало выращивать ель, пихту, осину, кедр, можжевельник [22, с. 15].

Большую ответственность на юдовцев возлагал Автодор и при проведении розыгрышей лотерейных билетов, которые должны были агитировать своих сверстников приобретать билеты и участвовать в розыгрыше. Распространение билетов в школах и отрядах происходило путем коллективно-групповой закупки, исходя из установки на 10 школьников — 1 билет. Дополнительно юдовцы должны были агитировать на приобретение билетов и среди родителей школьников. Выигрышный фонд создавался специально под детские запросы, а именно: покупка детских автомобилей из числа 25-ти выписываемых из-за границы, детские рабочие комнаты, наборы инструментов, учебные пособия по автодорожному делу и т. д. Премировались пионерские организации, лучше выполнившие контрольные задания [14, с. 63–64].

Конечно, работа юных друзей Автодора должна быть вознаграждена. Обществом «Автодор» был учрежден нагрудный значок «Юный друг Автодора», представлявший собой бронзовый круг диаметром 27 мм

с рельефным изображением: в верхней части знака — школьника в пионерском галстуке из красной эмали, на его фуражке — защитные очки шофера; ниже в правой части значка — передней части автомашины; по кругу значка — надписи «Юный друг Автодора» [4, с. 137]. Правда, отметим одну особенность: значок «Юный друг Автодора» имел несколько расцветок. Эмаль круга была не только белой, но и зеленой, синей, голубой, желтой. Фон тоже был разных цветов. К сожалению, объяснить данную цветовую дифференциацию не представляется возможным. Награждали юдовцев за овладение техническим минимумом по одному из разделов (автотракторному, вездеходно-водно-моторному, дорожному или моделированию), за активность в общественно-полезной работе. Значок выдавался бесплатно советом пионерского отряда совместно с ячейкой ВЛКСМ и коллективом или сектором ЮДА райсовета Автодора.

23 октября 1935 г. Постановлением ЦИК СССР Общество «Автодор» было ликвидировано. Вместо этого создавались автомобильные секции при Высшем совете физической культуры СССР (ФСВК). На исполкомы возлагалась ответственность по созданию кружков по изучению автомобилей в колхозах. Главной причиной ликвидации общества, а вместе с тем и детской организации, стало то, что Автодор не справлялся возросшими объемами работы и прибегал к нездоровой коммерческой деятельности [15, с. 7]. Отметим также, что при всем размахе организации детского общества имело место отсутствие программно-методического руководства, технических материалов, литературы, инструкторов, знающих толк в работе с детьми.

Таким образом, организация «Юные друзья Автодора», созданная в помощь основному обществу, позволила вовлечь в свои ряды тысячи школьников, которые с большим рвением начали изучать автотракторное дело, заниматься моделированием и конструированием, деятельной помощью в ремонте дорог и мостов и озеленении придорожной полосы. Многим ЮДА показало путь в дальнейшем профессиональном развитии. Однозначно это была благая цель, которая найдет свое отражение в других обществах «юных друзей», созданных позднее.

### Список литературы

1. Автоторовская работа среди детей: сб. практич. материалов / сост. Центр. автоторовской лабораторией Моск. обл. совета о-ва Автодор СССР. М.: Ред.-изд. сектор Мособлисполкома, 1934. 55 с.
2. Бабков В. Ф. Развитие техники дорожного строительства. М.: Транспорт, 1988. 269 с.
3. Брайнин Х. Обмениваемся опытом работы «Юных друзей Автодора» // За рулем. 1931. № 7.
4. Гладков Н. Н. История государства Российского в наградах и знаках. В 2 т. Т. 2. Санкт-Петербург: Полигон, 2004. 349 с.
5. Данченко Н. И. Общественные организации СССР в условиях развитого социализма. Киев: Наук. думка, 1978. 235 с.
6. Детский моторный автомобиль «Автодор» // За рулем. 1935. № 8.
7. Драчев А. Что делать кружкам «Юных друзей» // За рулем. 1930. № 6.

8. Камилев К. К. Советы и общественные организации масс. Ташкент: Госиздат УзССР, 1963. 48 с.
9. Келлер С. Построим «настоящий» детский автомобиль // За рулем. 1933. № 6.
10. Крупская Н. К. Лицом к политехнизации школы // За рулем. 1930. № 18.
11. Кудинов В. А. К История детского и юношеского движения в России: учеб. пособие / отв. ред. Л. И. Тимонина. Кострома: Изд-во Костром. гос. ун-та, 2017. 289 с.
12. Кудряшов Ю. В. Общественно-политические организации и детское коммунистическое движение в 1917–1932 гг.: Автореф. канд. истор. наук. М.: Моск. пед. гос. ун-т им. В. И. Ленина, 1992. 19 с.
13. Лукьянов А. И., Лазарев Б. М. Советское государство и общественные организации. М.: Госюриздат, 1960. 232 с.
14. Материалы и инструкция по проведению 2-й Всесоюзной лотереи Автодора. М.: Центральный совет Автодора, 1930. 78 с.
15. О ликвидации общества Автодор // За рулем. 1935. № 21.
16. Пионеры и Автодор: К Всесоюзному слету пионеров. М.: О-во содействия развитию автомобилизма и улучшению дорог «Автодор», 1929. 40 с.
17. Положение о II Всесоюзном слете юных друзей Автодора / Центр. совет Союза об-в Автодор СССР. М.: Б. и., 1935. 11 с.
18. Положение о юных друзьях Союза обществ Автодор СССР / О-во содействия развитию автотракторного транспорта, тракторного и дор. дела в СССР. М.: Тип. Пролет. Мысль, 1933. 4 с.
19. Работа Автодора среди детей и подростков // За рулем. 1931. № 23–24.
20. Русанов Е. Автоторовскую работу в детские вагоны-клубы! // За рулем. 1931. № 2.
21. Русанов Е. За мотор и дорогу. Как проводить детский поход Автодора. 1931.
22. Сарватских П. И. Озеленим дороги: [Дорожное древо-насаждение] / Центр. совет Союза об-в Автодор СССР. М.-Л.: Гострансиздат, 28 с.
23. Титова Е. В. Невыученные уроки детского движения: к 95-летию основания пионерской организации // Непрерывное образование: XXI век. 2017. Вып. 2 (18). URL: <https://11121.petrstu.ru/journal/article.php?id=3508> (дата обращения 12.01.2021).
24. Юный автоторовец-конструктор: (Чертежи и описание устройства модели трактора) / под ред. А. Водяницкого. Центр. совет Союза об-в Автодор СССР. Центр. автоторовская лаборатория. М.: Типо-стекл. Баум. комбината м. пр., 1935. 4 с.
25. Юный автоторовец-конструктор: (Чертежи и описание устройства модели моторной лодки) / под ред. А. Водяницкого. Центр. совет Союза об-в Автодор СССР. Центр. автоторовская лаборатория. М.: Типо-стекл. Баум. комбината м. пр., [1935]. 4 с.
26. Юный автоторовец-конструктор: (Чертежи и описание устройства модели автомобиля) / под ред. А. Водяницкого. Центр. совет Союза об-в Автодор СССР. Центр. автоторовская лаборатория. М.: Типо-стекл. Баум. комбината м. пр., 1935. 8 с.
27. Юный автоторовец-конструктор: Чертежи и описание устройства модели канавокопателя) / под ред. А. Водяницкого. Центр. совет Союза об-в Автодор СССР. Центр. автоторовская лаборатория. М.: Типо-стеклогр. Промкомб. м. п. Баум. р., 1935. 5 с.
28. Ямпольская Ц. А. Общественные организации и развитие советской социалистической государственности. М.: Юрид. лит., 1965. 197 с.

## D. V. Loginova

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

### DEVELOPING THE CHILDREN'S AND YOUTH'S PUBLIC MOVEMENT IN THE USSR BY THE EXAMPLE OF THE COMMUNITY OF YOUNG FRIENDS OF SOCIETY FOR THE PROMOTION OF MOTORING AND ROAD IMPROVEMENT

Based on published sources, the article examines the development of the Society for the Promotion of Road Transport and Road Construction (Avtodor) through the involvement of the younger generation in this organization — the young friends of Avtodor (UDA). Avtodor set their great hopes on them in terms of educational activities among the population, feasible assistance in motor vehicle fleets and in the construction and repair of roads. Engaging in socially useful work, it was assumed that the enthusiastic youth would get precisely into the automobile and tractor business and road construction. But the Avtodor's ideas were of little use in the conditions of the mass industrialization of the country, and closure of the society ceased the activity of this children's community which was so much needed and important.

**Keywords:** Avtodor, Community of Young Friends of Society for the Promotion of Motoring and Road Improvement, society, vehicle, rally, rewarding, badge, tree planting, road construction.

#### References

1. Avtodor work among children: Sat.practical materials / comp. Centre. Avtodorov laboratory Mosk.region Council of the Avtodor Island of the USSR. M.: Ed.-ed.sector of the Mosob-Lispolkoma, 1934.55 p. (in Rus.).
2. Babkov V. F. Development of road construction technology. M.: Transport, 1988. 269 p.
3. Brainin H. Sharing the experience of the Young Friends of Avtodor // Behind the wheel. 1931. No. 7 (in Rus.).
4. Gladkov N. N. History of the Russian state in awards and signs. In 2 vol. Vol. 2. St. Petersburg: Polygon, 2004. 349 p. (in Rus.).
5. Danchenko N. I. Social organizations of the USSR in the conditions of developed socialism. Kiev: Nauk. Dumka, 1978. 235 p. (in Rus.).
6. Children's motor car "Avtodor" // Behind the wheel. 1935. No. 8 (in Rus.).
7. Drachev A. What to do for the "Young Friends" circles // Behind the wheel. 1930. No. 6 (in Rus.).
8. Kamilov K. K. Soviets and public organizations of the masses. Tashkent: State Publishing House of the UzSSR, 1963. 48 p. (in Rus.).
9. Keller S. Let's build a "real" children's car // Behind the wheel. 1933. No. 6 (in Rus.).
10. Krupskaya N. K. Face to the polytechnization of the school // Behind the wheel. 1930. No. 18 (in Rus.).
11. Kudinov V. A. To History of children's and youth movement in Russia: textbook. / Ed. L. I. Timonina. Kostroma: Publishing house Kostroma State University, 2017. 289 p. (in Rus.).
12. Kudryashov Yu. V. Social and political organizations and the children's communist movement in 1917–1932: Avtoref. Cand.history.sciences M: Moscow V. I. Lenin ped.state un-t V. I. Lenin, 1992.19 p. (in Rus.).
13. Lukyanov A. I., Lazarev B. M. Soviet state and public organizations. M.: Gosyurizdat, 1960. 232 p. (in Rus.).
14. Materials and instructions for the 2nd All-Union Lottery of Avtodor. M.: Avtodor Central Council, 1930.78 p. (in Rus.).
15. On the liquidation of the Avtodor society // Behind the wheel. 1935. No. 21 (in Rus.).
16. Pioneers and Avtodor: For the All-Union Meeting of Pioneers. M.: Society of assistance to the development of motorism and improvement of roads "Avtodor", 1929. 40 p. (in Rus.).
17. Regulations on the II All-Union Meeting of Young Friends of Avtodor / Center. Council of the Union of the USSR Avtodor Society. M: B.inf., 1935.11 p. (in Rus.).
18. Regulations on young friends of the Union of Societies Avtodor of the USSR / Society of assistance to the development of motor transport, tractor and road.affairs in the USSR. M.: Type. Span. Thought, 1933. 4 p. (in Rus.).
19. The work of Avtodor among children and adolescents // Behind the wheel. 1931. No. 23–24 (in Rus.).
20. Rusanov E. Avtodor work in the children's carriages-clubs! // Behind the wheel. 1931. No. 2 (in Rus.).
21. Rusanov E. For the motor and the road. How to carry out a children's trip Avtodor. 1931 (in Rus.).
22. Sarsatskikh P. I. Greening roads: [Road arbor] / Center. Council of the Union of Avtodor of the USSR. M.-L.: State Transizdat, 28 p. (in Rus.).
23. Titova E. V. Unlearned lessons of children's movement: to the 95th anniversary of the founding of the pioneer organization // Continuous education: XXI century. 2017. Issue. 2 (18). URL: <https://i1121.petrsu.ru/journal/article.php?id=3508> (accessed: 01.12.2021) (in Rus.).
24. Young Avtodor designer: (Drawings and description of the device of the tractor model) / Ed. A. Vodyanitsky. Centre. Council of the Union of the USSR Avtodor Society. Centre. Avtodorovskaya laboratory. M.: Print-collotype Baum.local industrial complex, 1935. 4 p. (in Rus.).
25. Young Avtodor designer: (Drawings and description of the device of a motor boat model) / ed. A. Vodyanitsky. Centre. Council of the Union of the USSR Avtodor Society. Centre. Avtodorovskaya laboratory. M.: Print-collotype Baum.local industrial complex 1935. 4 p. (in Rus.).
26. Young Avtodor designer: (Drawings and description of the device of the car model) / Ed. A. Vodyanitsky. Centre. Council of the Union of the USSR Avtodor Society. Centre.auto-door laboratory. M.: Print-collotype Baum.local industrial complex., 1935.p. (in Rus.).
27. Young Avtodor designer: Drawings and description of the device of the model of the trencher) / Ed. A. Vodyanitsky. Centre. Council of the Union of the USSR Avtodor Society. Centre. Avtodorovskaya laboratory. M.: Print-collotype of industrial complex Baum.region of local ind., 1935. 5 p. (in Rus.).
28. Yampolskaya Ts. A. Public organizations and the development of Soviet socialist statehood. M.: Jurid.lit., 1965. 197 p. (in Rus.).

А. С. Минин

Санкт-Петербургский государственный университет промышленных технологий и дизайна  
191186 РФ, Санкт-Петербург, Большая Морская, 18**БЛЕСК МУНДИРА: ОРДЕНА И ПОЧЕТНЫЕ ЗВАНИЯ МИНИСТРОВ НИКОЛАЯ I**

© А. С. Минин, 2021

В данной статье высшие ордена и почетные звания (гражданские, придворные, военно-придворные) рассматриваются как непреходящий атрибут правящей элиты Николая I. Министры николаевской России, независимо от направления деятельности и реальных успехов, обладали одинаковым комплектом высших орденов империи и несколькими почетными званиями. Последние, кроме внешнего престижа, предоставляли ценную в самодержавной монархии возможность непосредственного общения с императором. В глазах императора перенос военных и придворных традиций на сферу государственного управления превращал высшую бюрократию в агентов личной власти государя. Корпоративное устройство высшей бюрократии позволяло последней отстаивать свои эгоистические интересы перед короной. В целом данная ситуация говорит об архаических, феодально-абсолютистских чертах в государственном устройстве дореформенной Российской империи.

**Ключевые слова:** Российская империя, Николай I, министр, ордена, сенатор, камергер, генерал-адъютант.

«У нас (во Франции — А. М.) балы обезображены унылыми фраками мужчин, тогда как петербургским салонам особенный блеск придают разнообразные и ослепительные мундиры русских офицеров. В России великолепие женских украшений сочетается с золотом военного платья, и кавалеры не кажутся подручными аптекаря или писарями, служащими у адвокатов своих дам» [1, с. 196]. Так французский путешественник, маркиз Астольф де Кюстин, в 1839 г. описал внешнее отличие российского светского общества от высшего света буржуазной Франции. Действительно, государственная элита эпохи Николая I, истинного апогея самодержавия, даже на портретах поражает безупречной военной выправкой, блестящими генеральскими мундирами, орденами звездами и лентами. Она «символизирует ценные Николаем I военные добродетели гражданской службы», с помощью которых император пытался сделать более эффективным военно-феодальный государственный аппарат [2, с. 533]. Так как практически все николаевские министры были затянuty в военный или гражданский мундир чина 2 или 3-го класса (в Российской империи соблюдалось соответствие чинов и должностей), то в качестве особых отличий, свидетельств близости к императору можно рассмотреть ордена и почетные звания. Кавалер ордена, генерал-адъютант Свиты, сенатор — это еще и члены особой корпорации с определенным общественным статусом. Данное явление отмечают и зарубежные исследователи: «Независимо от того, были ли социальные определения официальными, общественными или личными, они были социально значимыми только по отношению к кому-то или чему-то... Даже если юридически определенные категории не были интернализированы как общественное сознание, они оставались основополагающими для жизненных шансов индивидов и коллективов на протяжении всего имперского периода» [3, с. 31].

Согласно статье 1086 «Устава о службе гражданской» 1842 года пожалования в чины генеральских рангов (1–4 кл.) высшими орденами, придворными званиями, орденами и землями производились только по Высочайшему благоусмотрению [4].

Российская орденская система окончательно сформировалась к 1831 году и состояла из 7 орденов: Св. Апостола Андрея Первозванного (с 1698 г.), представляющего исключительную по значимости награду, Св. Александра Невского (с 1725 г.), жалуемого за воинские заслуги Военного ордена Св. Великомученика и Победоносца Георгия (с 1769 г., подразделялся на 4 класса), его аналога для штатских чиновников, ордена Св. Равноапостольного князя Владимира (с 1782 г., 4 степени), голштинского ордена Св. Анны (в России с 1797 г., 3 степени; с 1815 г. — 4 степени), польских орденов Белого Орла и Св. Станислава (оба в России с 1831 г. как «императорские и царские ордена»); орден Св. Станислава подразделялся на 3 степени). В 1797–1803 годах в Российской империи производились пожалования орденом Св. Иоанна Иерусалимского, иначе называемого Мальтийским. В 1797 г. в качестве формы отличия появились алмазные знаки орденов Св. Андрея Первозванного и Св. Александра Невского, в начале XIX в. — Св. Анны высших степеней, которые жаловались после награждения одноименными орденами без алмазов, повышая статус награды. Кроме того, знак ордена могли украшать бантом (Св. Владимир 4 ст. за подвиги на поле боя, для отличия от одноименного ордена за «мирную» службу), императорскою короной (Св. Анны 1 и 2 ст.) или мечами (с 1855 г.), что означало повышение ранга ордена в пределах той же степени.

Орденская иерархия от ордена Св. Станислава 3 ст. до Св. Андрея Первозванного с алмазами соответствовала иерархии чинов. Л. Е. Шепелев на основании практики награждения орденом и чинов пришел к выводу, что высшие ордена (Св. Александра Невского,

Св. Владимира 1 ст. и Св. Андрея Первозванного) были предназначены для чиновников 1–3 классов, ордена Белого Орла, Св. Владимира 2 ст. и Св. Анны 1 ст. — не ниже 4 кл., при этом награждение орденом сокращало срок выслуги следующего чина, что позволяет говорить о тесной взаимосвязи двух наградных систем. Сама практика «привязки» некоего комплекта орденов к определенному чину говорит о повышении количества награждений и девальвации ценности самих орденов: как и чины, ордена жалуют за простую выслугу лет, и они превратились в очередную «ступеньку» в череде наград. Согласно Л. Е. Шепелеву, чину 3-го класса соответствовали ордена Белого Орла, Св. Александра Невского (с алмазами), а 2-го класса — ордена Св. Владимира 1 ст. и Св. Андрея Первозванного (с алмазами) [5, с. 347].

«Внеочередное» награждение старшим орденом можно расценить как свидетельство особых заслуг сановника или личного расположения к нему государя. Об этом свидетельствовали и особо почетные формы награждения орденами высших сановников: «1. Собственноручным возложением оных Императорским Величеством, 2. Высочайшим Рескриптом или Грамотами, данными за собственноручным подписанием ЕИВ на имя того лица, кому орден жалуются». Подобные грамоты или Рескрипты давались только при награждении орденами Св. Андрея Первозванного, Св. Александра Невского, Св. Георгия 1 и 2 кл., Св. Владимира 1 и 2 ст. и Св. Анны 1 ст.

Статуты высших орденов Св. Андрея Первозванного и Св. Александра Невского не определяли «особенных» подвигов, необходимых для завоевания права на столь высокую награду: «Удостоение оным зависит единственно от Монаршего внимания к службе и отличиям высших чиновников Государственных».

Кавалер ордена Св. Андрея Первозванного, «хотя бы прежде не имел других Российских Орденов, сим единым пожалованием», автоматически становился кавалером «младших орденов» Св. Александра Невского, Св. Анны и ордена Белого Орла [6, с. 165–166]. Впрочем, при Николае I бюрократический порядок последовательного награждения строго соблюдался.

На основе формулярных списков министров Николая I, занимающих посты столь высокого ранга не менее 10 лет, можно проследить порядок награждения высшими орденами близких к императору сановников 3–2 класса (табл.).

А. Ф. Орлов всеми высшими орденами Российской империи был удостоен еще до назначения на должность министерского ранга. Несмотря на различия в карьере или происхождении (аристократ, среднепоместный дворянин, иностранец), все рассмотренные персонажи к завершению министерской деятельности обладали одинаковыми комплектами высших орденов: ордена Св. Александр Невского (с алмазами), Св. Владимира 1 ст., Св. Андрея Первозванного, часто с алмазами. Голубая андреевская лента стала своеобразным символом вельможи высшего бюрократического ранга, входившего в ближайшее окружение императора.

В формулярных списках только у П. Д. Киселева и В. Н. Панина награждение высшим орденом мотивировано результатами деятельности этих сановников на министерских постах (формирование МГИ и реформа государственных крестьян у первого, подготовка реформы 1861 г. у второго). Пожалование высшими орденами, Св. Александра Невского, Св. Владимира 1 ст. и Св. Андрея Первозванного, проводилось строго в порядке «постепенности», когда сановник находился уже в чине 3 (Св. Александра Невского) или 2 класса. Ни один из рассматриваемых министров не был награжден орденом Св. Андрея в экстраординарном порядке. Все, кроме В. Н. Панина, Л. А. Перовского и С. С. Уварова, были пожалованы и алмазными знаками Св. Андрея Первозванного (обычно чрез 2 года после награждения орденом, как очередная награда), а за исключением Д. Н. Блудова и Л. А. Перовского — и алмазными знаками Св. Александра Невского. Вскоре после назначения на министерский пост следовала очередная награда, необходимая для того, чтобы «ободрить» нового министра, заверив его в неизменном монаршем благорасположении и поддержке.

Кроме системы классных чинов и орденов, в Российской империи существовала и система почетных званий; гражданских (статс-секретарь Его Величества, член Государственного совета, сенатор), свитских (флигель — и генерал-адъютант, Свиты ЕИВ генерал-майор или контр-адмирал, генерал, состоящий при особе ЕВ) и придворных (чаще всего — камер-юнкер и камергер Двора ЕИВ, гофмейстер, гофмаршал и т. д.). Пожалование почетных званий, которые обычно сохранялись и после выхода в отставку, следует рассматривать как особое отличие, «вводящее» сановника в узкий круг избранных особ, так как все эти звания несли важную привилегию — облегчали доступ к непосредственному носителю высшей власти — императору.

Все министры и главноуправляющие являлись членами Государственного совета — высшего законосовещательного органа Российской империи, объединяющего деятельную высшую бюрократию. Членство в Государственном совете, пускай и чисто формальное, нередко сохранялось и после увольнения с министерского поста. Например, П. Д. Киселев 11 июля 1856 г. был назначен «чрезвычайным и Полномочным Послом при Его Величестве Императоре Французов, с оставлением членом Государственного совета», хотя, очевидно, не мог принимать участия в его заседаниях [6, с. 169].

Почетное звание статс-секретаря Его Величества произошло от потерявшей определенное функциональное назначение должности статс-секретаря при императрице. Обязанности носителей этого почетного звания четко не определялись, привилегии и статус были сравнимы с привилегиями и статусом звания генерал-адъютанта (личный доклад царю, объявление его словесных распоряжений). Можно предположить, что при Николае I это звание считалось недостаточно престижным для награждения министра, так как из 14 рассматриваемых сановников его получили только двое, причем оба до назначения на министерский пост: Д. Н. Блудов, 11 июля 1826 г. [16], и граф

Таблица. Высшие ордена министров.

	Высшие ордена, полученные к моменту вступления на министерскую должность	Высшие ордена, полученные во время нахождения на министерской должности
1. А. Ф. Орлов (главноуправляющий III Отделением СЕИВК) с 1844 г.	Св. Анна 1 ст. с алмазами. 22.08.1826. (4 кл.) Св. Александр Н. 22.09.1829. (3 кл.) Св. Владимир 1 ст. 22.08.1831. (3 кл.) Св. Александр Н. с алмазами. 1.07.1832. (3 кл.) Св. Андрей П. 26.03.1839. (2 кл.) Св. Андрей П. с алмазами. 16.04.1841. [7]	
2. П. М. Волконский (министр императорского двора) с 1826 г.	Св. Анна 1 ст. 11.09.1803. (4 кл.) Св. Александр Н. 6.10.1813. (3 кл.) Св. Владимир 1 ст. 19.03.1814. (3 кл.) Св. Александр Н. с алмазами. 1.01.1817. (3 кл.) Белого Орла. 14.03.1818. (2 кл.) Св. Андрей П. 12.12.1823. (2 кл.)	Св. Андрей П. с алмазами. 27.03.1828. через 1,5 года «за управление МИДв». [8]
3. П. Д. Киселев (министр государственных имуществ) с 1837 г.	Св. Анна 1 ст. 3.06.1821. (4 кл.) Св. Александр Н. 29.09.1829. (3 кл.) Св. Владимир 1 ст. 10.04.1832. (3 кл.) Св. Александр Н. с алмазами. 6.12.1833. (3 кл.)	Св. Андрей П. 16.04.1841. (2 кл.) за устройство МГИ (одновременно и орден Белого Орла). Св. Андрей П. с алмазами. 15.04.1845. (2 кл.) [9]
4. П. А. Клейнмихель (главноуправляющий путями сообщения) с 1842 г.	Св. Анна 1 ст. 17.06.1823. (4 кл.) Св. Анна 1 ст. с алмазами. 14.07.1825. (4 кл.) Белого Орла. 10.04.1832. (3 кл.) Св. Александр Н. 22.04.1834. (3 кл.) Св. Александр Н. с алмазами. 29.03.1836. (3 кл.) Св. Владимир 1 ст. 3.04.1838. (3 кл.)	Св. Андрей П. 22.08.1849. (2 кл.) Св. Андрей П. с алмазами. 5.12.1850. (2 кл.) за Благовещенский мост, Нов. Эрмитаж и Николаевскую ж/д. [10]
5. А. С. Меншиков (морской министр) с 1836 г.	Св. Станислав 1 ст. 14.03.1817. (4 кл.) Св. Анна 1 ст. 20.07.1819. (4 кл.) Св. Анна 1 ст. с алмазами. 1.10.1826. (4 кл.) Св. Александр Н. 27.08.1828. (3 кл.) Св. Александр Н. с алмазами. 10.04.1832. (3 кл.) Св. Владимир 1 ст. 21.04.1833. (3 кл.)	Св. Андрей П. 25.03.1839. (2 кл.) Св. Андрей П. с алмазами. 16.04.1841. [11]
6. А. Х. Бенкендорф (главноуправляющий III Отделением СЕИВК) с 1826 г.	Св. Анна 1 ст. 1813. (4 кл.) Св. Александр Н. 25.12.1825. (3 кл.)	Св. Александр Н. с алмазами. 2.10.1827. (3 кл.) Св. Владимир 1 ст. 1828 г. (3 кл.) Белого Орла. 1830 г. (2 кл.) Св. Андрей П. 22.04.1834 г. (2 кл.) Св. Андрей П. с алмазами. 16.04.1841 г. (2 кл.) [12]
7. А. И. Чернышев (военный министр) с 1827 г.	Св. Анна 1 ст. 8.03.1813. (4 кл.) Св. Анна 1 ст. с алмазами 21.03.1813. (4 кл.) Св. Александр Н. 25.07.1820. (3 кл.) Св. Александр Н. с алмазами. 21.04.1832. (3 кл.) Св. Андрей П. 26.03.1839. (2 кл.) Св. Андрей П. с алмазами. 16.04.1841.	Св. Владимир 1 ст. 6.12.1828. (2 кл.) за снабжение армии. Белого Орла. 17.07.1830. (2 кл.) Св. Андрей П. 31.12.1831. (2 кл.) за улучшения в военном м-ве. Св. Андрей П. с алмазами. 22.04.1834 г. [13]
8. Е. Ф. Канкрин (министр финансов) с 1823 г.	Св. Анна 1 ст. 1813. (4 кл.)	Св. Александр Н. 1.01.1824. (3 кл.) Св. Владимир 1 ст. 1826. (3 кл.) Св. Александр Н. с алмазами. 24.07.1829. (2 кл.) Св. Андрей П. 1.01.1832. (2 кл.) Св. Андрей П. с алмазами. 22.04.1834. (2 кл.) [14]
9. К. В. Нессельроде (министр иностранных дел) с 1816 г.	Св. Александр Н. 29.03.1814. (3 кл.)	Белого Орла. 1817. (3 кл.) Св. Александр Н. с алмазами. 24.03.1817. (3 кл.) Св. Владимир 1 ст. 27.09.1818. (3 кл.) Св. Андрей П. 22.09.1829. (2 кл.) (согласно Статуту, получил и о. Св. Анны 1 ст.) Св. Андрей П. с алмазами. 23.04.1834. (2 кл.) [15]
10. Д. Н. Блудов (министр внутренних дел) с 1828 г.	Св. Анна 1 ст. с алмазами. 25.06.1826. (4 кл.)	Св. Анна с короной. 5.12.1830. (3 кл.) Белого Орла. 6.01.1832. (3 кл.) Св. Александр Н. 31.12.1832. (3 кл.) Св. Владимир 1 ст. 16.04.1841. (2 кл.) Св. Андрей П. 15.04.1845. (2 кл.) Св. Андрей П. с алмазами. 6.12.1847. (2 кл.) [16]
11. В. Н. Панин (министр юстиции) с 1840 г.	Св. Анна 1 ст. 31.12.1834. (4 кл.)	Белого Орла. 1.01.1843. (3 кл.) Св. Александра Н. 31.12.1846 (3 кл.) Св. Александра Н. с алмазами. 8.09.1859. (2 кл.) Св. Андрей П. 23.04.1861. (2 кл.) за труды в деле освобождения крестьян. Св. Владимир 1 ст. 1.01.1865. (2 кл.) [17]
12. Л. А. Перовский (министр внутренних дел) с 1841 г.	Св. Анна 1 ст. 31.12.1828. (4 кл.) Белого Орла. 21.04.1834. (4 кл.) Св. Александр Н. 6.04.1835. (3 кл.) Св. Александр Н. с алмазами 25.03.1835. (3 кл.)	Св. Владимир 1 ст. 30.06.1846. (2 кл.) Св. Андрей П. 6.12.1852. (2 кл.) [18]
13. С. С. Уваров (министр народного просвещения) с 1834 г.	Св. Анна 1 ст. 21.04.1826. (3 кл.) Св. Анна 1 ст. с алмазами 13.12.1827. (3 кл.) Св. Анна 1 ст. с короной 13.09.1831. (3 кл.)	Белого Орла. 21.04.1834. (3 кл.) Св. Александр Н. 7.04.1835. (3 кл.) Св. Владимир 1 ст. 16.04.1841. (2 кл.) Св. Александр Н. с алмазами. 25.03.1844. (2 кл.) в отставке — Св. Андрей П. 5.12.1850. (2 кл.) [19]
14. А. З. Хитрово (государственный контролер) с 1827 г.	Св. Анна 1 ст. январь 1811. (4 кл.) Св. Анна 1 ст. с алмазами 21.04.1826. (3 кл.)	Св. Александр Н. 21.04.1829. (3 кл.) Св. Владимир 1 ст. 31.12.1832. (2 кл.) за отличные труды по гос. контролю Св. Александр Н. с алмазами. 2.04.1838. (2 кл.) Св. Андрей П. 15.04.1845. (2 кл.) Св. Андрей П. с алмазами. 8.04.1851. (2 кл.) Св. Андрей П. с алмазами. 4.01.1854. (2 кл.) <sup>1*</sup> [20]

\* Повторное пожалование можно объяснить тем, что другой, равной по статусу, награды для отличия столь заслуженного сановника, не было.

В. Н. Панин, 31 декабря 1832 г. [17]. После увольнения от министерских должностей они сохранили звание статс-секретарей ЕВ.

С конца XVIII в. существовало звание сенатора или члена Правительствующего Сената, приравненное к 3 классу «Табели о рангах» и потому менее почетное, чем звание члена Государственного совета (как правило, 2 кл.). Звание сенатора являлось пожизненным и не обременяло своего обладателя непосильными трудами. Из формулярных списков следует, что для министра звание сенатора было одной из возможных наград, и подобное пожалование обычно предшествовало назначению на министерский пост. П. А. Клейнмихель [10], Л. А. Перовский [18], С. С. Уваров [19], А. З. Хитрово [20] и А. И. Чернышев [13] были пожалованы званием сенатора до назначения на министерскую должность и уже в чине 3-го класса, например, А. З. Хитрово — за 14 лет до назначения гос. контролером, 6 июля 1813 г., одновременно с производством в тайные советники (3 кл.), а А. И. Чернышев — за 7 с небольшим месяцев до назначения управляющим военным министерством, 6 декабря 1826 года. Только в случае с А. Х. Бенкендорфом мы видим исключение из этого правила: он был назначен главным начальником III Отделения и шефом жандармов 26 июня 1826 г., а пожалован в сенаторы 6 декабря 1826 г. [12].

Впрочем, обладание почетным гражданским званием не было простой формальностью. Соединение в одну корпорацию чиновников различной значимости, от действительно работающих статс-секретарей и колесящих по стране с ревизиями сенаторов до приближенных к императору сановников, позволяло бюрократии эффективно отстаивать перед престолом свои эгоистические интересы. Например, сенаторы смогли купировать попытку Николая I навести в этом органе строгую дисциплину. 10 августа 1827 г. император без предупреждения посетил Сенат в 10 час. утра и, застав лишь сенатора П. Г. Дивова, поручил ему передать сенаторам, что он был у них с визитом, но никого не застал. Следствием этого было высочайшее повеление сенаторам являться на службу в часы, предусмотренные петровским регламентом. В ответ на замечание императора статс-секретарем Н. Н. Муравьевым была составлена всеподданнейшая записка, в которой сообщалось, что, хотя по регламенту сенаторам следовало являться в 6 или 8 час., Александр I разрешил им съезжаться на службу между 10 и 11 часами. Этот эпизод свидетельствовал о том, что сенаторы, в какой-то мере представляя служивое дворянство, давали понять императору, что он должен считаться со сложившимися традициями, что его распоряжения могут и оспариваться». Николай I был вынужден отступить [21, с. 239–240].

Придворные почетные звания камергер и камер-юнкер трансформировались из соответственных придворных чинов (с 1809 г. они не предоставляли обладателю классный чин). Обязанности камергеров и камер-юнкеров сводились к дежурству при императорской особе, но, как замечает Л. Е. Шепелев, многие фактически были освобождены даже от дежурства

во дворце [5, с. 406]. Из приведенного списка придворным званием камергера обладали К. В. Нессельроде [15], А. З. Хитрово [20], Л. А. Перовский (еще и гофмейстер) [18] и В. Н. Панин [17].

Все министры в генеральских мундирах (кроме министра финансов Е. Ф. Канкрин, для которого перевод с гражданского чина в военный был наградой за обеспечение армии во время кампаний 1812–1814 гг.) состояли в императорской Свите в звании генерал-адъютанта. Свита составляла непосредственное военно-придворное окружение императора, но, кроме дежурств при государе и участия в придворных церемониях, генералы и офицеры Свиты выполняли особые поручения императора, часто контрольного характера, выступая как агенты личной власти самодержца, наделенные особым доверием и полномочиями. Например, губернские казначейства были обязаны отпускать деньги генерал-адъютанту, сопровождающему императора, без согласования с министерством финансов. Назначение в Свиту предшествовало вхождению молодого офицера или генерала в узкий круг приближенных к императору и являлось важной вехой на пути к министерской должности [6, с. 75–80].

Следует отметить, что обладание орденом и почетным званием могло способствовать получению добавочного жалования в виде командорственных доходов за ордена или других выплат. Правда, комплект командоров высших орденов был ограничен (Св. Андрей Первозванный — 12 чел., Св. Александр Невский — 24 чел. и т. д.), добавочное жалование за почетные звания назначалось произвольно. Из 14 министров командорственные доходы за высшие ордена получали только А. И. Чернышев (800 руб. серебром за орден Св. Андрея Первозванного и 200 руб. с. за орден Св. Георгия 3 кл.) [13], Д. Н. Блудов (800 руб. с. за орден Св. Андрея Первозванного) [16], и К. В. Нессельроде (800 руб. с. за орден Св. Андрея Первозванного и 600 руб. с. за орден Св. Владимира 1 ст.) [15]. Добавочное жалование за почетное звание генерал-адъютанта получал только А. С. Меншиков (1401 руб. с.) [11]. Д. Н. Блудов получал 560 руб. 40 коп. с. за звание статс-секретаря [16], а К. В. Нессельроде 424 руб. 35 коп. с. за звание камергера [15]. Для сравнения, министерский оклад составлял 12 000 руб. с. в год.

Несмотря на различные сферы деятельности, заслуги, происхождение и другие различия, министерская бюрократия Николая I представляла социально сплоченную группу. Блестящий мундир чина 2 кл., голубая андреевская лента, аксельбант генерал-адъютанта или гражданское почетное звание превратились в обязательный атрибут, отличающий политическую элиту Российской империи. Производя впечатление на парадном портрете сановника, они в тоже время указывают на некоторую архаичность государственного строя дореформенной России, отсылая к уходящим временам феодальных монархий.

#### Список литературы

1. *Кюстин А.* де Россия в 1839 году: в 2-х т. Пер. с фр. Под ред. В. Мильчиной; коммент. В. Мильчиной и А. Оспо-

- вата. Т. I / Пер. В. Мильчиной и И. Стаф. М.: Изд-во им. Сабашниковых, 1996. 528 с.
2. Минин А. С. Парадные портреты министров Николая I // Актуальные проблемы монументального искусства: сб. науч. тр. / под ред. Д. О. Антипиной. СПб.: СПбГУПТД, 2020. С. 528–533.
  3. *Wirtschaftler E. K. Social identity in Imperial Russia* — 2015. 271 p.
  4. Уставы о службе гражданской // Свод учреждений государственных и губернских. Ч. III. СПб., 1842. Ст. 1086.
  5. *Шепелев Л. Е. Чиновный мир России: XVIII — начало XIX в.* СПб.: Искусство-СПб, 1999. 479 с.
  6. Минин А. С. *Граф П. Д. Киселев: портрет министра как зеркало эпохи: монография.* СПб.: СПГУТД, 2012. 238 с.
  7. Дело о службе Члена Государственного совета графа А. Ф. Орлова. РГИА. Ф. 1162. Оп. 6. Д. 386. Л. 107–134.
  8. Дело о службе Члена Государственного совета князя П. М. Волконского. РГИА. Ф. 1162. Оп. 6. Д. 83. Л. 43–57.
  9. Дело о службе Члена Государственного совета графа П. Д. Киселева. РГИА. Ф. 1162. Оп. 6. Д. 231. Л. 68–99.
  10. Дело о службе Члена Государственного совета графа П. А. Клейнмихеля. РГИА. Ф. 1162. Оп. 6. Д. 232. Л. 95–110.
  11. Дело о службе Члена Государственного совета князя А. С. Меншикова. РГИА. Ф. 1162. Оп. 6. Д. 331. Л. 34–45.
  12. Дело о службе Члена Государственного совета графа А. Х. Бенкендорфа. РГИА. Ф. 1162. Оп. 6. Д. 35. Л. об. — 32.
  13. Дело о службе Члена Государственного совета князя А. И. Чернышева. Л. РГИА. Ф. 1162. Оп. 6. Д. 598. Л. 63–68.
  14. Дело о службе Члена Государственного совета графа Е. Ф. Канкрин. РГИА. Ф. 1162. Оп. 6. Д. 224. Л. 40–51.
  15. Дело о службе Члена Государственного совета графа К. В. Нессельроде. РГИА. Ф. 1162. Оп. 6. Д. 360. Л. 38–92.
  16. Дело о службе Члена Государственного совета графа Д. Н. Блудова. РГИА. Ф. 1162. Оп. 6. Д. 42. Л. 38–49.
  17. Дело о службе Члена Государственного совета графа В. Н. Панина. РГИА. Ф. 1162. Оп. 6. Д. 399. Л. 41–193.
  18. Дело о службе Члена Государственного совета графа Л. А. Перовского. РГИА. Ф. 1162. Оп. 6. Д. 408. Л. 33–69.
  19. Дело о службе Члена Государственного совета графа С. С. Уварова. РГИА. Ф. 1162. Оп. 6. Д. 567. Л. 74–88.
  20. Дело о службе Члена Государственного совета А. З. Хитрово. РГИА. Ф. 1162. Оп. 6. Д. 586. Л. 78–108.
  21. *Власть и реформы. От самодержавной к Советской России.* М.: ОЛМА-ПРЕСС Экслибрис, 2006. 734 с.

## A. S. Minin

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

### THE SPLENDOR OF THE UNIFORM: ORDERS AND HONORARY TITLES OF THE MINISTERS OF NICHOLAS I

In this article, the highest orders and honorary titles (civil, court, military-court) are considered as an indispensable attribute of the ruling elite of Nicholas I. The ministers of Nicholas Russia, regardless of the direction of activity and real success, had the same set of the highest orders of the empire and several honorary titles. The latter, in addition to external prestige, provided a valuable opportunity in an autocratic monarchy to communicate directly with the emperor. In the eyes of the emperor, the transfer of military and court traditions to the sphere of state administration turned the highest bureaucracy into agents of the personal power of the sovereign. The corporate structure of the higher bureaucracy allowed the latter to defend its selfish interests before the crown. In general, this situation speaks of archaic, feudal-absolutist features in the state structure of the pre-reform Russian Empire.

**Key words:** Russian Empire, Nicholas I, Minister, order, senator, Chamberlain, Adjutant General.

## References

1. Kjustin A. de Rossija v 1839 godu: v 2-h t. [Russia in 1839: in 2 vols.] Per.s fr. Pod red. V. Mil'chinoj; komment. V. Mil'chinoj i A. Ospovata. T. I / Per. V. Mil'chinoj i I. Staf. — М.: Izd-vo im. Sabashnikovyh, 1996. 528 p. (in Rus.).
2. Minin A. S. Paradne portrety ministrov Nikolaja I. [Ceremonial portraits of the Ministers of Nicholas I] // Aktual'nye problemy monumental'nogo iskusstva: sb.nauch.tr. [Actual problems of monumental art: collection of scientific tr.]. / pod red. D. O. Antipinoj. SPb.: SPbGUPTD, 2020.pp. 528–533 (in Rus.).
3. *Wirtschaftler E. K. Social identity in Imperial Russia*, 2015. 271 p. (in Rus.).
4. *Ustavy o sluzhbe grazhdanskoj* [Statutes of the Civil Service] // *Svod uchrezhdenij gosudarstvennyh i gubernskih.* [Summary of state and provincial institutions]. Ch. III. SPb., 1842. St. 1086 (in Rus.).
5. *Shepelev L. E. Chinovnyj mir Rossii: XVIII — nachalo XIX v.* [The official world of Russia: XVIII — the beginning of the XIX century]. SPb.: Iskusstvo-SPb, 1999. 479 p. (in Rus.).
6. Minin A. S. Graf P. D. Kiselev: portret ministra kak zerkalo jepohi [Count P. D. Kiselev: portrait of the minister as a mirror of the era]: monograph. SPb.: SPbGUTD, 2012. 238 p. (in Rus.).
7. Delo o sluzhbe Chlena Gosudarstvennogo soveta grafa A. F. Orlova [The case of the service of a Member of the State Council, Count A. F. Orlov]. L. RGIA. [Russian State Historical Archive] F. 1162. Op. 6. D. 386. L. 107–134 (in Rus.).
8. Delo o sluzhbe Chlena Gosudarstvennogo soveta knjazja P. M. Volkonskogo [The case of the service of a Member of the State Council of Prince P. M. Volkonsky]. RGIA. [Russian State Historical Archive] F. 1162. Op. 6. D. 83. 43–57 (in Rus.).
9. Delo o sluzhbe Chlena Gosudarstvennogo soveta grafa P. D. Kiseleva [The case of the service of a Member of the State Council, Count P. D. Kiselev]. RGIA. F. 1162. Op. 6. D. 231. L. 68–99 (in Rus.).
10. Delo o sluzhbe Chlena Gosudarstvennogo soveta grafa P. A. Klejnmihelja. [The case of the service of a Member of the State Council, Count P. A. Kleinmichel]. RGIA. F. 1162. Op. 6. D. 232. L. 95–110 (in Rus.).
11. Delo o sluzhbe Chlena Gosudarstvennogo soveta knjazja A. S. Menshikova [The case of the service of a Member of

- the State Council of Prince A. S. Menshikov]. RGIA. F. 1162. Op. 6. D. 331. L. 34–45 (in Rus.).
12. Delo o sluzhbe Chlena Gosudarstvennogo soveta grafa A. H. Benkendorfa [The case of the service of a Member of the State Council, Count A. H. Benckendorf]. RGIA. F. 1162. Op. 6. D. 35. 8ob. L. 32 (in Rus.).
  13. Delo o sluzhbe Chlena Gosudarstvennogo soveta knjazja A. I. Chernysheva [The case of the service of a Member of the State Council of Prince A. I. Chernyshev]. RGIA. F. 1162. Op. 6. D. 598. L. RGIA. F. 1162. Op. 6. D. 598. L. 63–68 (in Rus.).
  14. Delo o sluzhbe Chlena Gosudarstvennogo soveta grafa E. F. Kankrina. [The case of the service of a Member of the State Council, Count E. F. Kankrin]. RGIA. F. 1162. Op. 6. D. 224. L. 40–51 (in Rus.).
  15. Delo o sluzhbe Chlena Gosudarstvennogo soveta grafa K. V. Nessel'rode. [The case of the service of a Member of the State Council, Count K. V. Nesselrode]. RGIA. F. 1162. Op. 6. D. 360. L. 38–92 (in Rus.).
  16. Delo o sluzhbe Chlena Gosudarstvennogo soveta grafa D. N. Bludova. [The case of the service of a Member of the State Council, Count D. N. Bludov]. RGIA. F. 1162. Op. 6. D. 42. L. 38–49 (in Rus.).
  17. Delo o sluzhbe Chlena Gosudarstvennogo soveta grafa V. N. Panina. [The case of the service of a Member of the State Council, Count V. N. Panin]. RGIA. F. 1162. Op. 6. D. 399. L. 41–193 (in Rus.).
  18. Delo o sluzhbe Chlena Gosudarstvennogo soveta grafa L. A. Perovskogo [The case of the service of a Member of the State Council, Count L. A. Perovsky]. RGIA. F. 1162. Op. 6. D. 408. L. 33–69 (in Rus.).
  19. Delo o sluzhbe Chlena Gosudarstvennogo soveta grafa S. S. Uvarova. [The case of the service of a Member of the State Council, Count S. S. Uvarov]. RGIA. F. 1162. Op. 6. D. 567. L. 74–88 (in Rus.).
  20. Ibid. Delo o sluzhbe Chlena Gosudarstvennogo soveta A. Z. Hitrovo. [The case of the service of a Member of the State Council A. Z. Khitrovo]. F. 1162. Op. 6. D. 586. L. 78–108 (in Rus.).
  21. Vlast' i reformy. Ot samodержавnoj k Sovetskoj Rossii [Power and reforms. From autocratic to Soviet Russia]. М.: OLMA-PRESS Jekslibris, 2006. 734 p. (in Rus.).

Н. Ш. Мугутдинова, И. А. Суздальцева

Дагестанский государственный педагогический университет  
367003 РФ, Республика Дагестан, г. Махачкала, М. Ярагского, 57**ТРУДОВОЕ ОБУЧЕНИЕ И ВОСПИТАНИЕ ШКОЛЬНИКОВ ДАГЕСТАНА  
В ГОДЫ ВЕЛИКОЙ ОТЕЧЕСТВЕННОЙ ВОЙНЫ**

© Н. Ш. Мугутдинова, И. А. Суздальцева, 2021

В годы Великой Отечественной войны советская школа особое внимание уделяла вопросам трудового воспитания и обучения учащихся, укреплению их связи с производством. В связи с этим в школах Дагестана началось проведение производственной практики и была развернута широкая общественно-полезная работа. В военное время многие старшеклассники включились в производственную деятельность на заводах и фабриках, работали на сельскохозяйственных предприятиях и пришкольных участках, участвовали в строительстве оборонительных сооружений и помогали госпиталям, собирали металлолом и лекарственные растения, создавали «тимуровские команды» и оказывали помощь нуждающемуся населению.

**Ключевые слова:** учебные планы, старшеклассники, сельское хозяйство, рабочие специальности, оборонительные работы, госпитали, тимуровские команды, общественно-полезный труд, эвакуированное население.

В 2020 г. Россия торжественно празднует 75-ю годовщину победы над фашистской Германией. Великая Отечественная война радикально изменила жизнь и быт всех советских граждан, особенно детей, многие из которых оказались сиротами, вынуждены были быстро повзрослеть и со школьной скамьи начать трудовую жизнь. Годы войны негативно повлияли на работу школы, которая вынуждена была трансформироваться в новых условиях: нашла много новых форм связи с жизнью, испытала много разных методов и средств, обеспечивающих подготовку учащихся к будущей производственной деятельности. Организованное и настойчивое проведение различных видов общественно-полезной работы значительно расширило кругозор школьников, содействовало осуществлению связи обучения с окружающей жизнью, воспитывало у детей сознательное отношение к труду, дисциплину, дружбу и товарищество, закалило их волю и характер. Педагоги, участвовавшие вместе с учащимися в общем труде, всеми доступными способами поощряли их трудовую деятельность. В наше время, к сожалению, в молодежной среде мало востребованными стали ценности добросовестного отношения к труду. В связи с этим изучение и популяризация опыта трудового воспитания и обучения школьников представляются актуальными и социально-значимыми.

Трудности военного времени, связанные с уменьшением финансирования, сокращением педагогических кадров, нехваткой помещений и т. д., привели к сокращению сети городских школ республики. Особенно тяжелая обстановка в этом плане сложилась в 1942 г., когда враг оказался в непосредственной близости от границ Дагестана. Органы власти вынуждены были закрыть часть школ, передать освободившиеся помещения под госпитали и другие нужды военных ведомств [6]. Так, по данным Г. Ш. Каймаразова, в первом полугодии 1942–1943 учебного года в Ха-

савюртовском районе временно прекратили работу 17 школ, Бабаюртовском — 7, Кумторкалинском — 6 [7. С. 195]. На 6 школ, по сравнению с 1940 г., стало меньше в г. Кизляре. Вне школ осталось 35 тыс. детей, из них около 23 тыс. — ученики 1–4 классов [14]. В начале 1943 г. в 27 районах Дагестана не хватало 413 учителей для 5–7 классов. В некоторых районах республики не хватало по 30–40 учителей, поэтому в старших классах иногда все предметы вели 1–2 человека [8. С. 18].

С началом войны многие школьники — подростки в связи с мобилизацией взрослых мужчин в действующую армию вынуждены были отказаться от учебы в школе и включиться в производственную деятельность. Это привело к сокращению численности учащихся общеобразовательных школ. Так, если в начале 1941–1942 учебного года в 8–10 классах городских школ республики обучалось 1612 человек, то в начале 1943–1944 учебного года — всего 1079 [9. Л. 30]. По всем школам Дагестана численность учащихся 8–10 классов сократилась по сравнению с началом 1941/1942 учебного года почти в 2,2 раза [14]. Так, в Согратлинской средней школе в связи с уходом многих учителей в армию старшие ученики, продолжая еще учиться сами, стали преподавать в начальных классах. Директор школы Магомед Махатиллов писал: «Помню, как удачно работали Махатиллов Магомед-Гаджи, Агаева Патимат, Алиева Патимат, которым оказывали помощь опытные учителя Муртазалиев Магомед-Гаджи, Марусич Е. П., Уварова Н. М. и другие» [3. С. 463].

С учетом тяжелой обстановки, складывавшейся на фронтах Отечественной войны и острой нехватки квалифицированных кадров массовых профессий в сельском хозяйстве, правительство принимало меры по улучшению связи школы с производством. В соответствии с решением СНК СССР и ЦК ВКП(б) от 17 ноября 1941 г. с 10 декабря того же года было

введено обучение школьников сельскохозяйственным работам. В учебные планы 7–10 классов общеобразовательных школ вводилось 2 дополнительных часа в неделю и устанавливалась двухнедельная производственная практика на МТС, в колхозах и совхозах. Для обучения учащихся сельскохозяйственным работам и управлению сельскохозяйственными машинами к учебным заведениям прикреплялись квалифицированные специалисты: агрономы, механизаторы машинно-тракторных станций и совхозов [7. С. 196].

Трудовое воспитание школьников в годы войны приобрело особо важное значение. Постановления СНК ДАССР и бюро обкома ВКП(б) от 8 декабря 1941 г. и 1 июля 1942 г. вводили обучение учащихся 9–10 классов «умению работать на сельхозмашинах, управлению трактором или автомобилем» [2. С. 111]. В результате в городских и сельских школах Дагестана была развернута работа по обучению учащихся старших классов сельскохозяйственным профессиям и правилам агротехники. Так, в г. Дербенте в 1941–1942 учебном году сельскохозяйственным работам обучалось 543 учащихся 7–10 классов, из которых на работе на тракторе — 53 учащихся, автомобиле — 21, комбайне — 18 [1. С. 30]. На конец 1941 г. обучением сельскохозяйственным профессиям в городских школах был охвачен 1921 человек [5]. Аналогичная работа по оказанию помощи колхозному и совхозному производству была развернута в учебных заведениях г. Махачкалы, Дербента, Буйнакска, Кизляра. Всего же по республике в 1941–1942 учебном году работе в сфере сельскохозяйственного производства было обучено 8530 старшеклассников, из них работе на тракторе — 565, на комбайне — 179, а вождению других машин — 213 человек [7. С. 196; 11. Л. 93].

Война отразилась не только на учебно-воспитательном процессе в школах, но и привела к изменениям всей повседневной жизни учителей и учащихся. Так, учитель физики Кумухской средней школы Шапи Гасанбеков вспоминал: «Война сразу отразилась на школьной жизни. Ребята очень остро воспринимали текущие события, жадно интересовались последними известиями, сводками Совинформбюро. Жизнь в школе стала напряженной. Ушел в армию директор школы Мирзоев, ушел принявший у него должность директора Гасан Чарандаев, оба они погибли на фронте. Ушли некоторые учителя и ученики старших классов» [3. С. 460].

В годы войны в школах не хватало самого необходимого, но работники и ученики находили выход из положения. Так, М. Махатиллов вспоминал, что «чернила, например, изготавливали сами, мел учителя нашли в горах. Ремонтировать школу помогали родители школьников...» [3. С. 463]. В годы войны нечем было отапливать школьные помещения, поэтому приходилось заготавливать дрова самостоятельно. Ш. Гасанбеков вспоминал, что он предложил «идти самим в лес за дровами. ... Ребята бурно приветствовали предложение и дополнили его тем, чтобы просить у родителей ишаков в качестве транспорта. ... Таким путем мы заготовили себе дрова на всю зиму. Мы по-

вторяли несколько раз эти походы за дровами. Экономя детские силы, я брал ребят, начиная с 8-го класса. Но идти в лес хотели решительно все» [3. С. 460].

Руководство страны рассчитывало на помощь школьников сельскому хозяйству, особенно в период сбора урожая. Все военные годы тысячи школьников Дагестана во главе с учителями самоотверженно трудились на полях колхозов и совхозов. Так, по данным Р. Ю. Юсуфова, в 1941 г. в свободное от учебы время в колхозах и совхозах Хасавюртовского района работало 1250 школьников из 39 школ. Юные труженики убрали урожай кукурузы с площади 124 га, собрали 25 центнеров хлопка, свыше 88 тонн помидоров, лука и винограда. Только в течение декабря 1941 г. они собрали урожай риса с 20 га, 14 тонн хлопка и 68 центнеров картофеля, очистили 120 тонн кукурузы. Отличились школьники совхоза «Аксай», которые собрали около 3 тыс. кг хлопка [17. С. 164]. В 1942 г. в республике в сельскохозяйственных работах участвовало 32400 школьников и 1600 учителей, выработавших более 1,5 млн трудодней [12. Л. 53].

Зимой 1943 г. школьники Левашинского района организовали слет ударников, где отчитывались о том, что они сделали для фронта, и намечали планы работ. Участники слета взяли обязательство очистить для колхозов 3600 тонн местных удобрений, вырастить и сохранить 4 тыс. голов овец и коз, 150 голов телят, 150 голов крупного рогатого скота, а весной посадить 9000 плодовых деревьев [18. С. 78].

Городские школьники работали в пригородных хозяйствах. Так, уже в 1941 г. ученики старших классов школы № 1 г. Махачкалы «во главе с преподавателями А. А. Медведевым и Г. В. Шичалиным помогали колхозникам бывшего Кумторкалинского района в обмолоте хлеба. ... В 1942 и 1943 годах бригады школьников во главе с учителями ходили на прополку и уборку овощей в с. Тарки. Летом 1943 г. они работали на прополке овощей в пригородном хозяйстве горторга» [3. С. 447].

Во многих школах республики пришкольные участки были засеяны зерновыми и овощными культурами. Их называли «оборонными гектарами». На них школьники под руководством учителей занимались выращиванием и уборкой зерновых и овощных культур. Весь урожай, собранный с этих участков, передавался в фонд помощи фронту и детям воинов Советской Армии.

В годы войны в дагестанских школах значительно изменилось содержание внеклассной и внешкольной работы с учащимися. Много внимания уделялось использованию свободного от учебы времени для общественно-полезного труда и оказания помощи нуждающемуся населению.

Значительный вклад школьные коллективы Дагестана внесли в построение оборонных сооружений. Эти работы начались осенью 1941 г. Активное участие в строительстве оборонительных рубежей принимали учащиеся старших классов. Например, от школы № 1 г. Махачкалы на работы было привлечено 1442 ученика [3. С. 449]. Директор школы С. М. Омаров вспоминал:

«В течение 1941, 1942, 1943 годов работники школы отпусками не пользовались, летом и в выходные дни зимой вместе с рабочими и служащими города строили оборонительные укрепления на подступах к Махачкале, часто работали вместе с учащимися старших классов и в рабочие дни: первая смена — после окончания уроков, вторая — до начала занятий. Все работали ломом и лопатой, начиная от директора, кончая ночным сторожем» [3. С. 447]. Многие школьники были награждены почетными грамотами, ценными подарками и медалями. Так, М. Махатилов вспоминал: «Следуя... благородному зову, десятки учащихся нашей школы добровольно отправились на сооружение оборонительных рубежей. За образцовое выполнение заданий командования на оборонительном строительстве ученица восьмиклассница Касумова Хадижат была награждена Почетной грамотой обкома ВЛКСМ, а многие ученики получили медаль «За оборону Кавказа» [3. С. 463].

В Махачкале старшеклассники помогали госпиталям и организовали бригады для разгрузки санитарных поездов, прибывавших в город. Многие старшеклассники после школы работали санитарками. Так, 14-летняя ученица школы № 1 г. Махачкалы Зоя Георгианц с 1941 г. работала в госпитале, за что была награждена медалями «За оборону Кавказа» и «За доблестный труд в Великой Отечественной войне 1941–1945 гг.». Зимой работники и учителя школ выходили на расчистку канала им. Октябрьской революции [3. С. 447].

Широкое распространение в дагестанских школах получили кружки по вязанию перчаток, носков и шарфов, шитью и вышивке кисетов, носовых платков для красноармейцев. Так, в Хивском районе учащиеся Кугской неполной средней школы в 1942/1943 учебном году связали 8 310 пар носков [16. Л. 17].

В годы войны школьники Дагестана объединялись в «тимуровские команды» и помогали семьям фронтовиков, одиноким старикам и т. д. В 1941 г. «Учительская газета» опубликовала обращение к пионерам страны, которое призывало организовать помощь семьям красноармейцев. В Согратлинской школе инициатором тимуровского движения стал учитель Нурмагомед Абигасанов. М. Махатилов вспоминал: «Это было очень хорошее с воспитательной точки зрения начинание. Мне запомнились такие усердные тимуровцы, как Патах Патахов, Али Гаджиев и некоторые другие школьники. Тимуровская команда помогала семьям инвалидов и участников войны, выполняя мелкие хозяйственные дела, проявляя о них заботу» [3. С. 465]. Тимуровцы из 1-й школы г. Махачкалы взяли на себя заботу о детях-сиротах и семьях фронтовиков, собирали деньги и вещи, помогали ухаживать за детьми, выполняли различные домашние работы [3. С. 446]. В 10-й махачкалинской школе тимуровскую команду организовал ученик 4 класса Ю. Щербатов. Она активно участвовала в сборе металлолома и денежных средств: тимуровцы собрали 9 тонн лома и 1800 руб. [15. Л. 142].

Школы пытались оказывать всяческую помощь эвакуированному населению, так как прибывавшие в Дагестан люди нуждались буквально во всем. Так,

С. М. Омаров вспоминал, «как осенью 1941 года на станцию прибыл эшелон эвакуированных детей, потерявших родителей. Было уже холодно, а дети были разуты и раздеты. По всем 39 классам был передан призыв — помочь этим детям. В тот же день школьники принесли из дому детскую обувь и одежду. Все это было сдано в горком комсомола. Все мы помогли также горкому союза одеть и обувь эвакуировавшихся с Украины учителей, наши учителя дежурили на эвакупунктах, помогали регистрировать эвакуированных» [3. С. 446].

Учащиеся дагестанских школ в военные годы собирали металлолом и лекарственные растения, теплые вещи и белье для воинов Красной Армии. Газета «Дагестанская правда» сообщала, что в первой декаде августа 1941 г. школьники Махачкалы собрали около 187 тонн черного металла. По архивным данным в 1941–1942 учебном году школьники 18 районов ДАССР собрали 562 218 кг. шиповника, 1 612 кг шерсти, 1 653 овчин, 17 319 штук теплых вещей и белья для воинов Красной Армии [11. Л. 232]. Современники военных событий вспоминали, что «по примеру колхозников, учителя и учащиеся школ отправляли на фронт десятки посылок с лекарственными растениями, табаком, папиросами, продуктами питания, теплой одеждой [3. С. 464]. По словам М. Махатилова, «в 1942 году, по указанию райкома партии, дирекция школы мобилизовала всех учащихся на сбор лекарственных растений. Ребята взялись за это с энтузиазмом. Они собрали более 250 кг шиповника, высушили его на школьном чердаке и сдали заготовительным организациям» [3. С. 464]. В Кумухской школе в годы войны школьники «собирали металлический лом и бутылки для поджога танков (собрали 2500 штук), теплые вещи, подарки бойцам. Комсомольская организация прикрепляла отдельных школьников к семьям фронтовиков. На школьном участке, который выделил им колхоз, сеяли ячмень, сажали картофель и овощи. Урожай сдавали интернату, куда в то время принимали исключительно детей фронтовиков. Некоторые наши посылки с подарками попали фронтовикам-дагестанцам. Фронтовики посылали нам письма с благодарностями, письма зачитывались на школьных собраниях, завязывалась переписка. Дети очень гордились, когда у них появлялись персональные друзья-фронтовики» [3. С. 461]. Учащиеся 1-й школы г. Махачкалы собрали 1 200 килограммов золы для удобрения полей, 1 405 килограммов металлолома, 4 850 бутылок, 180 килограммов обтирочного материала для транспорта [3. С. 449].

Архивные материалы содержат сведения о работе дагестанских школьников на промышленных предприятиях. В свободное от учебы время, особенно в период каникул, подростки пытались заменить отца или старшего брата, ушедшего на фронт. Так, на Махачкалинском ремонтно-механическом заводе 15-летний подросток Колабийцев стал за токарный станок вместо своего старшего брата [10. Л. 92]. Некоторым школьникам удалось не только осваивать рабочую специальность, но и достигать значительных

трудовых успехов. Так, братья Лаврентьевы ежедневно выдавали не менее трех норм, а «В. Васильев, пришедший в токарный цех со школьной скамьи, за 2 месяца, отлично овладев токарным делом, стал сам обучать новичков» [7. С. 197].

В конце 1942 г. учащиеся железнодорожной школы № 13 в Махачкале обратились ко всем школьникам Дагестана с призывом собрать средства на постройку поезда-прачечной «Пионер Дагестана». Эту инициативу подхватили учащиеся многих школ, в короткий срок собравшие десятки тысяч рублей. Комсомольцы и молодежь собрали 56 тыс. руб. на строительство авиаэскадрильи «Юный пионер Дагестана. В числе внесших наибольшую сумму (21 000 руб.) была комсомольская организация средней школы сел. Нижнее Казанище [4]. Учащиеся Чохской средней школы Гунибского района и комсомольцы сел. Гели Карабудахкентского района выступили с инициативой сбора средств на восстановление школ освобожденных районов страны. По архивным данным, для этой цели в 30 районах Дагестана к апрелю 1944 г. было собрано 1 008 869 рублей [13. Л. 10].

Таким образом, Великая Отечественная война объединила взрослых и детей, которые повзрослели в одночасье, встали рядом со старшими в учебе и труде. Мероприятия по трудовому воспитанию, проводимые в школах, прививали учащимся чувство коллективизма, ответственность за порученное дело, дисциплину и порядок. Одной из форм активного трудового воспитания школьников стала работа тимуровских команд. Вся деятельность школьных организаций Дагестана в военные годы была подчинена общей цели — сильному участию в деле разгрома врага. Школьники городов и аулов Дагестана осваивали рабочие и сельскохозяйственные специальности, работали на полях колхозов и совхозов, участвовали в строительстве оборонительных сооружений, трудились на промыш-

ленных предприятиях и животноводческих фермах, собирали металлолом, лекарственные растения и средства на постройку боевых машин, заботились о семьях фронтовиков и помогали госпиталям, готовили подарки бойцам и писали им письма.

#### Список литературы

1. *Гафуров И. А.* Научно-технический прогресс и формирование квалифицированных рабочих. Махачкала, 1990. 108 с.
2. Дагестан в годы Великой Отечественной войны (1941–1945 гг.). (Документы и материалы). Махачкала, 1995.
3. Дагестан в годы Великой Отечественной войны. Воспоминания участников событий. Махачкала, 1962. 496 с.
4. Дагестанская правда. 1943, 26 января.
5. Дагестанская правда. 1987, 7 августа.
6. Дагестанская правда. 1992, 18 февраля.
7. *Каймарзов Г. Ш.* Образование и наука в Дагестане в XX веке. Махачкала, 2007. 464 с.
8. *Мугутдинова Н. Ш.* Подготовка кадров высшего звена в Дагестане в 1941–1945 гг. // Россия и мир в новое и новейшее время — из прошлого в будущее: материалы XXV юбилейной ежегодной международной научной конференции. В 4 т. /Под ред. В. М. Доброштан, С. И. Бугашева, А. С. Минина, Т. В. Рабуш. Т. 2. СПб., 2019. С. 17–22.
9. Центральный государственный архив Республики Дагестан (ЦГА РД). Ф. 1-п. Оп. 2. Д. 6096.
10. ЦГА РД. Ф. 1-п. Оп. 23. Д. 83.
11. ЦГА РД. Ф. 1-п. Оп. 23. Д. 323.
12. ЦГА РД. Ф. 1-п. Оп. 24. Д. 1.
13. ЦГА РД. Ф. 1-п. Оп. 26. Д. 389.
14. ЦГА РД. Ф. 1-п. Оп. 28. Д. 371.
15. ЦГА РД. Ф. 34 р. Оп. 18. Д. 65.
16. ЦГА РД. Ф. 716-р. Оп. 6. Д. 24.
17. *Юсуфов Р. Ю.* Из истории детского коммунистического движения в Дагестане. Махачкала, 1971.
18. *Юсуфов Р. Ю.* Пионерия Дагестана. Махачкала, 1963. 160 с.

**N. Sh. Mugutdinova, I. A. Suzdaltseva**

Dagestan State Pedagogical University  
367003 Republic of Dagestan, Makhachkala, M. Yaragsky str., 57

**LABOR TRAINING AND EDUCATION OF SCHOOLCHILDREN OF DAGESTAN  
IN THE YEARS OF THE GREAT PATRIOTIC WAR**

During the Great Patriotic War, the Soviet school paid special attention to the issues of labor education and training of students, strengthening their connection with production. In this regard, in the schools of Dagestan, practical training began and a wide socially useful work was launched. In wartime, many high school students became involved in production at factories and factories, worked in agricultural enterprises and school districts, participated in the construction of defensive structures and helped hospitals, collected scrap metal and medicinal plants, created “Timurov teams” and provided assistance to people in need.

**Keywords:** curricula, high school students, agriculture, working specialties, defensive work, hospitals, Timur teams, community service, evacuated population.

**References**

1. Gafurov I. A. Scientific and technological progress and the formation of skilled workers. Makhachkala, 1990. 108 p. (in Rus.).
2. Dagestan during the Great Patriotic War (1941–1945). (Documents and materials). Makhachkala, 1995 (in Rus.).
3. Dagestan during the Great Patriotic War. Memoirs of participants in the events. Makhachkala, 1962. 496 p. (in Rus.).
4. Dagestan truth. 1943, January 26 (in Rus.).
5. Dagestan truth. 1987, August 7 (in Rus.).
6. Dagestan truth. 1992, February 18 (in Rus.).
7. Kaymarazov G. Sh. Education and science in Dagestan in the XX century. Makhachkala, 2007. 464 p. (in Rus.).
8. Mugutdinova N. Sh. Top-level personnel training in Dagestan in 1941–1945 // Russia and the world in modern and new times — from the past to the future: materials of the XXV anniversary annual international scientific conference. In 4 v. Ed. V. M. Dobroshtan, S. I. Bugashev, A. S. Minin, T. V. Rabush. V. 2. SPb., 2019. pp. 17–22 (in Rus.).
9. The Central State Archive of the Republic of Dagestan (TsGA RD). F. 1-p. Op. 2. D. 6096 (in Rus.).
10. TsGA RD. F. 1-p. Op. 23. D. 83 (in Rus.).
11. TsGA RD. F. 1-p. Op. 23. D. 323 (in Rus.).
12. TsGA RD. F. 1-p. Op. 24. D. 1 (in Rus.).
13. TsGA RD. F. 1-p. Op. 26. D. 389 (in Rus.).
14. TsGA RD. F. 1-p. Op. 28. D. 371 (in Rus.).
15. TsGA RD. F. 34 p. Op. 18. D. 65 (in Rus.).
16. TsGA RD. F. 716-p. Op. 6. D. 24 (in Rus.).
17. Yusufov R. Yu. From the history of the children’s communist movement in Dagestan. Makhachkala, 1971 (in Rus.).
18. Yusufov R. Yu. Pioneer of Dagestan. Makhachkala, 1963. 160 p. (in Rus.).

## СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ

**Абдуразакова Салихат Магомедовна** — канд. истор. наук, доцент кафедры социогуманитарных дисциплин Дагестанского педагогического университета. E-mail: salixat.abdurazakova@mail.ru

**Алиханова Сакинат Арсланалиевна** — канд. полит. наук, доцент кафедры социогуманитарных дисциплин Дагестанского педагогического университета

**Бойчук Дарья Викторовна** — студент Российского государственного гидрометеорологического университета

**Ванькович Светлана Михайловна** — канд. искусств., профессор, творческий директор института дизайна и искусств, зав. кафедрой истории и теории искусства СПбГУПТД. E-mail: smvan2000@gmail.com

**Ван Юйжун** — аспирант Санкт-Петербургской государственной художественно-промышленной академии имени А. Л. Штиглица

**Гарунова Нина Нурмагомедовна** — д-р истор. наук, профессор кафедры истории России Дагестанского государственного университета. E-mail: garunovanina@mail.ru

**Горбовская Светлана Глебовна** — канд. филол. наук, доцент кафедры французского языка СПбГУ. E-mail: vard\_05@mail.ru

**Дараджи Халид Факир Абдуллах** — аспирант кафедры истории и теории искусства СПбГУПТД. E-mail: kitiart@mail.ru

**Денисова Ольга Евгеньевна** — аспирант кафедры истории и теории искусства СПбГУПТД. E-mail: kitiart@mail.ru

**Жабрева Анна Эрнестовна** — канд. пед. наук, научный сотрудник Библиотеки Российской академии наук, преподаватель кафедры мастерства художника кино и телевидения Факультета искусств СПбГУ, член Санкт-Петербургского Союза художников. E-mail: annazhabreva@mail.ru

**Жиденко Надежда Викторовна** — аспирант кафедры истории и теории искусства СПбГУПТД. E-mail: nadya.zhidenko@bk.ru

**Иманахмедова Зульфия Гаджимурадовна** — аспирант кафедры истории России Дагестанского государственного университета.

**Ковалева Наталия Ивановна** — заведующая отделом народного искусства, хранитель фондов текстиля и костюма Государственного Русского музея. E-mail: kovaljova\_n\_i@mail.ru

**Ковалева Татьяна Вячеславовна** — канд. искусств., профессор Санкт-Петербургской государственной художественно-промышленной академии имени А. Л. Штиглица. E-mail: tvk158@mail.ru

**Колесникова Елена Ивановна** — д-р филол. наук, профессор, ведущий научный сотрудник Отдела новейшей литературы Института русской литературы РАН. E-mail: ekolesn@mail.ru.

**Курушкин Сергей Васильевич** — канд. полит. наук, старший преподаватель Санкт-Петербургского государственного университета. E-mail: s.kurushkin@spbu.ru

**Лаптев Владимир Владимирович** — д-р искусств., профессор кафедры дизайна рекламы Института графического дизайна СПбГУПТД. E-mail: laptevsee@yandex.ru

**Марченко Александр Николаевич** — канд. филол. наук, старший преподаватель Санкт-Петербургского государственного университета. E-mail: a.marchenko@spbu.ru

**Минин Александр Сергеевич** — канд. истор. наук, доцент кафедры общественных наук СПбГУПТД. E-mail: minin175@mail.ru

**Мугутдинова Наида Шамильевна** — канд. истор. наук, доцент Дагестанского государственного педагогического университета. E-mail: mugutdinova.n@mail.ru

**Овсянников Максим Юрьевич** — аспирант Российского Государственного Гуманитарного Университета. E-mail: petronius90@gmail.com

**Сафронова Елена Михайловна** — заведующая отделом Центрального государственного архива кинофотофонодокументов Санкт-Петербурга, соискатель Санкт-Петербургского государственного академического института живописи, скульптуры и архитектуры имени И. Е. Репина при Российской академии художеств (Санкт-Петербург). E-mail: vymele@yandex.ru

**Сошникова Ирина Анатольевна** — аспирант кафедры истории и теории искусства СПбГУПТД.

**Суздальцева Ирина Анатольевна** — канд. истор. наук, доцент Дагестанского государственного педагогического университета. E-mail: s.iren.a2010@mail.ru

**Тимофеева Римма Александровна** — канд. искусств., доцент кафедры истории и теории искусства СПбГУПТД. E-mail: rimma.a.timofeeva@gmail.com

**Федяева Татьяна Анатольевна** — д-р филол. наук, профессор Санкт-Петербургского государственного аграрного университета. E-mail: fedjaew58@mail.ru

**Цветкова Наталия Николаевна** — канд. искусств., доцент Санкт-Петербургской государственной художественно-промышленной академии имени А. Л. Штиглица. E-mail: ts\_natali@mail.ru

**Шарафадина Клара Ивановна** — д-р филол. наук, профессор, заместитель заведующего кафедрой журналистики Санкт-Петербургского гуманитарного университета профсоюзов. E-mail: belkaklara@mail.ru

## ИНФОРМАЦИЯ ДЛЯ АВТОРОВ

1. Редакция принимает в печать статьи аспирантов, работников вузов, НИИ, РАН, промышленности, содержащие новые, нигде не публиковавшиеся ранее результаты научно-исследовательских работ, обзоры проблемного характера по следующим разделам:

- искусствоведение;
- литературоведение.

Плата с аспирантов за публикацию рукописей не взимается. Редколлегия журнала просит авторов при подготовке рукописей руководствоваться приведенными ниже правилами.

**2. Объем статьи** не должен превышать 9 страниц машинописного текста, общее количество рисунков, включая а, б, с и т. д., — не более 7. Объем обзорной статьи не должен превышать 12 страниц, общее количество рисунков — не более 9.

**3. Текст статьи** должен быть представлен в формате .doc или rtf. Страницы должны быть пронумерованы. Поля страницы — 25 мм. Материал статьи должен быть изложен в следующей последовательности:

**УДК** — **Bold Times New Roman 12pt.**

**ФИО авторов** — **Bold Times New Roman 12pt.**

Организация — Regular Times New Roman 12pt.

Почтовый адрес организации — Regular Times New Roman 12pt.

**Название статьи** — **Bold Times New Roman 12pt.**

*Аннотация* — *Курсив Times New Roman 12pt.*

Ключевые слова — Regular Times New Roman 12pt.

**Название статьи (англ.)** — **Bold Times New Roman 12pt.**

**ФИО авторов (англ.)** — **Bold Times New Roman 12pt.**

Организация (англ.) — Regular Times New Roman 12pt.

*Аннотация (англ.)* — *Курсив Times New Roman 12pt.*

Ключевые слова (англ.) — Regular Times New Roman 12pt.

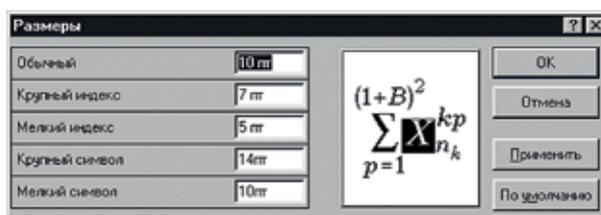
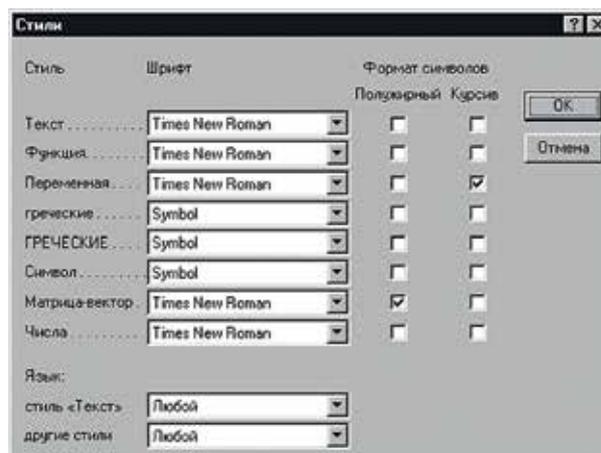
Текст статьи — Regular Times New Roman 12pt.

**4. Математические формулы.** При наборе формул рекомендуется использовать редактор MathType.

**Кегли шрифтов:** основной — 10; крупный индекс — 7; мелкий индекс — 5.

**Гарнитура шрифта** Times New Roman. Для набора математических формул используют буквы **латинского** алфавита (*курсив*), греческого алфавита (прямой шрифт) и готический шрифт (прямой шрифт). Индексы формул, обозначенные буквами латинского алфавита, набирают курсивом ( $m_i$  — масса  $i$ -го элемента), а обозначенные буквами **русского алфавита** **заменить на латинские** — курсив ( $l_p$  — длина разбега  $\rightarrow l_r$  — длина разбега;  $V_{\text{нос}} \rightarrow V_{\text{pos}}$ ). Сокращенные обозначения

физических величин и единиц измерения (кВт, Ф/м, W/m) — прямым без точек. Числа и дроби в формулах должны быть набраны прямым шрифтом. Прямым шрифтом набирают также некоторые математические обозначения (sin, tg; max, min; const; log, det, exp и т. д.). Векторные величины следует обозначать **жирным курсивом**, а не надсимвольной чертой: **e** не  $\vec{e}$ . Перенос в формулах допускается делать в первую очередь на знаках (=, », <, > и др.), во вторую очередь — на отточии (...), на знаках сложения и вычитания (+, -), в последнюю — на знаке умножения в виде косоугольного креста ( $\times$ ). Перенос на знаке деления не допускается. Математический знак, на котором разрывается формула при переносе, обязательно должен быть повторен в начале второй строки. При переносе формул нельзя отделять выражения, содержащиеся под знаком интеграла, логарифма, суммы, произведения, от самих знаков. Небольшие формулы, не имеющие самостоятельного значения, набираются внутри строк текста. Наиболее важные формулы, все нумерованные формулы, а также длинные и громоздкие формулы, содержащие знаки суммирования, произведения и т. п., набирают отдельными строками. Формулы выравниваются по центру, их номера в скобках — по правому краю. Отдельные элементы математических формул, вынесенные в текст, набираются по приведенным выше правилам (**прямой шрифт в формуле — прямой шрифт в тексте, курсив в формуле — курсив в тексте**).



**5. Таблицы и рисунки.** Все рисунки и таблицы в статье должны быть пронумерованы и снабжены подписями; в тексте статьи должны иметься четкие ссылки на каждый рисунок и таблицу. Все рисунки и таблицы располагаются только в книжной ориентации страницы. Растровая и векторная графика (BMP, JPEG, TIFF, EPS) с разрешением не менее 300 dpi. Все рисунки должны быть выполнены черно-белыми либо в градациях серого, цветные рисунки и фотографии не принимаются (о полноцветных выпусках будет сообщаться отдельно). Рисунки должны быть ясными и четкими, с хорошо проработанными деталями. Вместо подписей на рисунках следует использовать цифровые или буквенные обозначения, которые должны разъясняться в подписи под рисунком или в тексте. Нужно следить за тем, чтобы обозначения на рисунках соответствовали обозначениям в тексте и имели такое же начертание. Рисунки в тексте должны иметь сквозную нумерацию. Помимо размещения в тексте **все рисунки должны быть представлены отдельными файлами** (один рисунок — один файл) соответствующего формата. Подрисуночные надписи печатаются в текстовом редакторе (не на самом рисунке).

**6. Список литературы.** Каждая статья должна быть снабжена списком использованной литературы, который составляется по ходу ее упоминания в тексте. Примеры оформления ссылок: [1], [1]–[5], [3, с. 20]. Оформление пристатейного списка литературы должно соответствовать ГОСТ Р 7.0.5. — 2008.

**7. К статье прилагаются:** сопроводительные документы, в соответствии с Порядком рассмотрения и рецензирования статей; заявка, содержащая сведения обо всех авторах (фамилия, имя, отчество, должность, полное название и почтовый адрес организации, рабочий телефон, e-mail) с указанием, с кем вести переписку.

**8.** Статья вместе с сопроводительными документами высылается **электронной почтой** (e-mail: [vestnikspbautd@mail.ru](mailto:vestnikspbautd@mail.ru)) и/или обычным почтовым отправлением с вложением бумажного варианта. Поступившие в редакцию статьи проходят рецензирование и рассматриваются на заседании редколлегии.

## СОДЕРЖАНИЕ

### ИСКУССТВОВЕДЕНИЕ

**С. М. Ванькович, О. Е. Денисова**

Первый опыт создания советской моделирующей организации в Ленинграде (1930–1940-е гг.) . . . . . 3

**Ван Юйжун**

Творчество Лан Шинина в свидетельствах современников и художественной критике: интерпретация образа «тощей лошади» . . . . . 13

**Дараджи Халид Факир Абдуллах**

Супрематический код города: Витебск 1920-х годов в художественной оптике мастеров «УНОВИС» . . 17

**А. Э. Жабрева**

Отражение эволюции европейского костюма XIII — начала XVI вв. в миниатюрах иллюминированных рукописей «Романа о Розе» . . . . . 24

**Н. В. Жиденко, Р. А. Тимофеева**

Английский гравёр Альберт Генри Пейн (1812–1902) и его работы в коллекции А. К. Гомулина . . . . . 34

**Н. И. Ковалева**

«Барановские» ситцы: к вопросу об истоках технологии производства и художественной традиции . . . 40

**Т. В. Ковалева**

История интерьерера в рисунках Мариэтты Эрнестовны Гизе . . . . . 54

**В. В. Лаптев**

Информационная графика в агитационной открытке России XX столетия . . . . . 65

**М. Ю. Овсянников**

Эволюция религиозных образов в живописи Жана Дельвиля в контексте теософских идей Э. Шюре . . . 70

**Е. М. Сафронова**

«Сияющие люстры». Техника восстановительного обжига на примере работ П. К. Ваулина . . . . . 79

**И. А. Сошникова**

Стилизация балетных образов в современной моде . . . . . 84

**Н. Н. Цветкова**

Традиционные текстильные техники в искусстве «пластического взрыва» второй половины XX в. . . . . 90

### ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЕ

**Т. А. Федяева**

Специфика религиозного дискурса в творчестве австрийского драматурга Феликса Миттерера (начало 2000-х г.) . . . . . 95

**С. Г. Горбовская, Д. В. Бойчук**

Поэтика метаморфоз в образе Альбертины Симоне в цикле романов М. Пруста «В поисках утраченного времени» . . . . . 102

**С. В. Курушкин, А. Н. Марченко**

Динамика ненависти в сетевых сообществах России: от фобий к коммуникативным агрессиям . . . . . 106

### ИСТОРИЧЕСКИЕ НАУКИ

**С. М. Абдуразакова, С. А. Алиханова**

Деятельность общественных организаций в 30 годы XX века в Дагестане . . . . . 111

**Н. Н. Гарунова, З. Г. Иманахмедова**

К вопросу о роли города-крепости Кизляр в таможенной политике правительства  
на южных рубежах России в XVIII — первой половине XIX вв. . . . . 116

**Д. В. Логинова**

Развитие детского и юношеского общественного движения в СССР  
на примере общества юных друзей Автодора . . . . . 122

**А. С. Минин**

Блеск мундира: ордена и почетные звания министров Николая I . . . . . 127

**Н. Ш. Мугутдинова, И. А. Суздальцева**

Трудовое обучение и воспитание школьников Дагестана  
в годы Великой Отечественной войны . . . . . 133

Сведения об авторах . . . . . 138

Информация для авторов . . . . . 140

## TABLE OF CONTENTS

### ART CRITIQUE

**S. M. Vankovich, O. E. Denisova**

The first experience of creating a Soviet modeling organization in Leningrad (1930s –1940s). . . . . 3

**Wang Yurong**

Lan Shinin’s work in contemporary testimonies and art criticism:  
interpretation of the image of “a skinny horse” . . . . . 13

**Darraji Khalid Fakhir Abdullah**

Suprematist area code: Vitebsk of the 1920s in the artistic optics of the UNOVIS masters. . . . . 17

**A. E. Zhabreva**

Reflection of the evolution of the European 13th — early 16th centuries costume in miniatures of illuminated manuscripts of the “Romance of the Rose” . . . . . 24

**N. V. Zhidenko, R. A. Timofeeva**

English engraver Albert Henry Payne (1812–1902) and his works in the collection of A. K. Gomulin (The State Museum of the History of Religion, St. Petersburg) . . . . . 34

**N. I. Kovaleva**

“Baranovskie” calico: on the question of the origins of production technology and artistic tradition . . . . . 40

**T. V. Kovaleva**

The history of the interior in the drawings of Marietta Ernestovna Giese . . . . . 54

**V. V. Laptev**

Information graphics in the Russian agitational postcard of the XX century . . . . . 65

**M. Yu. Ovsianikov**

Evolution of religious images in works by Jean Delville within the context of E. Schuré’s theosophical ideas . . . . . 70

**E. M. Safronova**

Lustre in ceramics. The technique of restorative firing on the example of Peter Vaulin’s works . . . . . 79

**I.A. Soshnikova**

Stylization of ballet images in modern fashion. . . . . 84

**N. N. Tsvetkova**

Traditional textile techniques in the art of “plastic explosion” of the second half of the twentieth century . . . . 90

### LITERATURE SCIENCES

**T. A. Fedyaeva**

The specifics of religious discourse in the works of the austrian playwright Felix Mitterer (the beginning of 2000-ies) . . . . . 95

**S. G. Gorbovskaia, D. V. Boychuk**

The poetics of metamorphosis of the image of Albertina Simone in the cycle of novels by M. Prust “In search of lost time”. . . . . 102

**S. V. Kurushkin, A. N. Marchenko**

The dynamics of hatred in the russian online communities: from phobias to communicative aggression. . . . 106

**HISTORICAL SCIENCES**

**S. M. Abdurazakova, S. A. Alikhanova**

Activities of public organizations in the 30 years of 20th century in Dagestan . . . . . 111

**N. N. Garunova, Z. G. Imanakhmedova**

To the question about the role of the city-fortress Kizlyar in the customs policy of the government on the southern frontiers of Russia in the 18th — first half of the 19th centuries . . . . . 116

**D. V. Loginova**

Development of the children's and youth's public movement in the USSR by the example of the community of young friends of society for the promotion of motoring and road improvement . . . . . 122

**A. S. Minin**

The splendor of the uniform: orders and honorary titles of the ministers of Nicholas I. . . . . 127

**N. Sh. Mugutdinova, I. A. Suzdaltseva**

Labor training and education of schoolchildren of Dagestan in the years of the Great Patriotic war . . . . . 133

Authors list . . . . . 138

Information for authors . . . . . 140

