

ISSN 2079-8202

Министерство науки и высшего образования
Российской Федерации

ВЕСТНИК

Санкт-Петербургского государственного
университета технологии и дизайна

научный журнал

Серия 2

ИСКУССТВОВЕДЕНИЕ.
ФИЛОЛОГИЧЕСКИЕ НАУКИ

№ 4

САНКТ-ПЕТЕРБУРГ ■ 2 0 2 1

Вестник

Санкт-Петербургского государственного университета технологии и дизайна
№4. 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

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 – 408895

Подписано в печать 03.09.21. Формат 62×94 1/8. Бумага кн.-журн.

Усл.-печ. л. 18,34. Тираж 1000 экз. Заказ № 29

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

ISSN 2079-8202

Ministry of science and higher education
Russian Federation

VESTNIK

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

scientific journal

Series 2

ART CRITICISM.
PHILOLOGICAL SCIENCES

№ 4

SANKT-PETERBURG ■ 2 0 2 1

Vestnik

Saint-Petersburg State University of Technologies and Design
No. 4. 2021. Series 2. Art criticism. Philological sciences.

Scientific journal

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

Editor-in-Chief

A. V. Demidov

Deputy Editors-in-Chief:

S. M. Vankovich, A. G. Makarov

Members of the editorial board of the series:

R. A. Timofeeva (editor-in-chief), Yu. G. Akimov, V. R. Aronov, V. N. Baryshnikov, N. P. Beschastnov, S. I. Bugashev, L. V. Vyskochkov, Jozef Goretit (Hungary), T. V. Ilyina, V. V. Katermina, E. V. Kirichuk, E. I. Kolesnikova, R. V. Kostyuk, V. D. Kuznetsov, A. N. Lavrent'ev, N. M. Lenyashina, A. Ya. Massov, Angelika Molnar (Hungary), Yu. V. Nazarov, O. L. Nekrasova-Karateeva, N. S. Niyazov, O. A. O. A. Patrikeeva, G. V. Petrova, Olga Syuch (Hungary), O. I. Timanova (Bulgaria), K. I. Sharafadina, D. A. El'yashevich

Executive Secretary

L. V. Nizhelskaya

Editorial office address

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

Website

<http://vestnik.sutd.ru>

Email

vestnikspbgtud@mail.ru

Fax

(812) 3157470

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

Printed in the printing house of FGBOU VPO SPGUTD, 191028 St. Petersburg, Mokhovaya str., 26.
The publication is registered with the Federal Service for Supervision of Communications and Mass Communications. PI certificate No. FS77-40895
Signed to the press on 01.12.21. Format 62 94 1/8. Paper book journal.
conventionally printed sheets 18,34. Circulation of 1000 copies. Order No 29.

ИСКУССТВОВЕДЕНИЕ

УДК 7 (=411.17) (620+567) «19»:316.64

DOI 10.46418/2079–8202_2021_4_1

Аль Шаммари Абу Бакер Салих Махди¹, И. И. Колесник²¹ Санкт-Петербургский государственный университет промышленных технологий и дизайна
191186 РФ, Санкт-Петербург, Большая Морская, 18² Санкт-Петербургский политехнический университет Петра Великого
195251 РФ, Санкт-Петербург, Политехническая, 29АРАБСКОЕ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЕ ИСКУССТВО XX ВЕКА
КАК ОТРАЖЕНИЕ НАЦИОНАЛЬНОГО САМОСОЗНАНИЯ
(НА ПРИМЕРЕ ЕГИПТА И ИРАКА)

© Аль Шаммари Абу Бакер Салих Махди, И. И. Колесник, 2021

Статья посвящена исследованию взаимовлияния национального самосознания и художественной культуры на примере творчества родоначальников нового изобразительного искусства Египта и Ирака XX века Махмуда Мухтара и Джавада Салима. Представлены материалы музея-мемориала Махмуда Мухтара (г. Каир, Египет). Появлению нового изобразительного искусства в Египте и Ираке в первой половине-середине XX века способствовала борьба за независимость данных стран, а также организация обучения арабских художников за границей, прежде всего, в Европе. Выявлены сходства в предпосылках развития изобразительного искусства в исследуемых странах. Произведения искусства, созданные выдающимися художниками М. Мухтаром и Дж. Салимом, стали современными культурными символами получивших независимость Египта и Ирака, повлияли и продолжают оказывать влияние на формирование этнонациональной идентичности граждан данных государств.

Ключевые слова: Египет, Ирак, изобразительное искусство, национальное самосознание, скульптура, монументальная скульптура, музей Махмуда Мухтара.

На современном этапе как среди исследователей, так и у массовой аудитории, а также и у представителей государственных учреждений и служб сохраняется интерес к тем арабским художникам и скульпторам XX века, которые сегодня являются признанными флагманами нового искусства молодых независимых государств Египта и Ирака, чьи произведения остаются культурными символами эпохи формирования национального самосознания народов этих стран.

Арабские страны Египет и Ирак в последние годы отличаются низкой степенью доступности для исследователей. После того, как Египет пережил новую революцию в 2013 г., ситуация внутри государства развивается стабильно. Однако после чудовищной катастрофы — теракта 2016 г. — взрыва над Синайским полуостровом российского самолета, летевшего в Санкт-Петербург, авиасообщение между Россией и Египтом было прекращено, посещение Египта было не рекомендовано, таким образом, доступ российским исследователям был ограничен. Ещё более сложная ситуация в Ираке — уже долгое время он остаётся закрытой для посетителей страной из-за непрекращающихся военных и террористических действий и нестабильной обстановки внутри страны. К примеру, в день проведения фотосъёмки для данной статьи в Багдаде был совершён теракт — атака на резиденцию премьер-министра страны (07.11.2021 г.). Новизна работы заключается в проведении непосредственного исследования на территории данных государств и публи-

кации фотоматериалов 2021 года, которые позволяют детально изучить особенности произведений искусства и составить представление о состоянии описываемых памятников культуры на сегодняшний день.

Целью исследования является анализ взаимовлияния национального самосознания и художественной культуры на примере творческого наследия родоначальников нового изобразительного искусства Египта и Ирака. Здесь следует отметить, что под процессом формирования национального самосознания в работе подразумевается не только период, предшествующий революциям 1952 г. в Египте и 1958 г. в Ираке и следующие этапы становления молодых независимых государств во второй половине XX в., но и потрясения первых двух десятилетий XXI в. в этих странах, потребовавшие еще более отчетливой этнонациональной идентичности для противостояния внешним вызовам.

В связи с данной целью сформулированы следующие задачи: выявить причины сходства процесса формирования нового языка и средств выражения изобразительного искусства в первой половине — середине XX века в Египте и Ираке; охарактеризовать основные виды нового изобразительного искусства — скульптуру и монументальную скульптуру на примере произведений Махмуда Мухтара и Джавада Салима; описать музей Махмуда Мухтара в Каире.

В основе работы лежит системно-комплексный подход, сравнительный и сравнительно-исторический методы, метод наблюдения и анализа.



Ил. 1. Музей Махмуда Мухтара в Каире. Фото авторов, 2021 г.



Ил. 2. Скульптура «Голова Саада Заглула» при входе в музей Махмуда Мухтара в Каире. Фото авторов, 2021 г.

В формировании нового изобразительного искусства в Египте и Ираке в XX в. прослеживается целый ряд схожих черт, несмотря на то, что эти страны находятся на разных континентах, Египет — в Африке, Ирак — на Аравийском полуострове, в Евразии. Но не только этническая (арабы), языковая (арабский) и религиозная (мусульмане) общность стали этому причиной. Прежде всего, необходимо выделить историко-политические предпосылки: обе территории входили в состав Османской империи, после ее распада попали под протекторат Великобритании, а борьба за получение независимости в первой половине XX века сделала похожей историко-культурные судьбы этих стран. Сегодня историческая память граждан Египта связана не только с эпохой пирамид и фараонов, но и с выпавшим на долю нескольких последних поколений сопротивлением британскому влиянию.

Еще одной причиной сходства в развитии нового изобразительного искусства стала мощная культурная предыстория в обоих государствах. Теперь это арабские мусульманские страны; а тысячи лет назад, располагаясь в зонах схожих природно-климатических условий, землях «плодородного полумесяца» и долины Нила, эти области стали очагами зарождения древнейших в мире цивилизаций. В Египте начинается история мировой архитектуры. Пирамиды

до сих пор остаются одними из крупнейших сооружений, когда-либо построенных человеком. Большой Сфинкс в Гизе — древнейшая сохранившаяся монументальная скульптура. Современный Египет — наследник цивилизации Древнего Египта, «вечный Египет» (как его называет советский искусствовед О. В. Ковтунович [1]), что нашло отражение как в новом изобразительном искусстве, так и, к примеру, в нынешнем названии министерства культуры Египта: «Министерство культуры и древностей». Территория современного Ирака — родина древнейшей шумеро-ассирийско-вавилонско-месопотамской цивилизации. Здесь была изобретена письменность. На современной карте мира далеко не все народы и государства имеют столь длительную и богатую историю, культуру и искусство. Более того, в данном случае речь идёт о двух крупнейших цивилизациях мира, с истории которых начинаются все учебники, также как и вся новая «цивилизованная» мировая культура, «эпоха мегамашин» [2]), или «мегакультур», радикально противостоящая первобытно-общинной племенной культуре. Эти древнейшие цивилизации сформировались на территориях современных Ирака и Египта задолго до прихода туда арабов. Интерес к прошлому породил возникновение египтологии и шумерологии. Египет и Ирак с конца XIX в. становятся объектами претензий и пристального внимания западных стран не только по геополитическим причинам, как источники ресурсов и полезных ископаемых, но и как территории, на которых сохранились самые древние памятники культуры и предметы искусства.

Итак, основными факторами формирования этнонациональной идентичности являются история, язык и культура. История Египта и Ирака является куда более древней, чем история Европы или Америки. Именно эти две древние цивилизации породили многие открытия, которые распространились по всему миру. Также и в Египте, и в Ираке в ходе колонизации родным остался единственный собственный язык (иракский и египетский диалекты арабского языка), а не английский, французский или испанский, как во многих других государствах. Арабские страны в двадцатом веке прошли путь выхода из колониальной зависимости. Очевидно, что национальный дух, получивший воплощение как в борьбе за полную политическую независимость, так и в новом искусстве, берет своё начало в определенной самоидентификации. Если некоторые народы прошли трудный путь поисков своих корней и долгое время задавались вопросами «Кто мы?» и «Откуда мы?», то народы Ирака и Египта осознавали себя потомками древнейших цивилизаций и богатейших культур, тайны которых не раскрыты даже в век высочайших научных и компьютерных технологий.

Почитание своего древнего наследия создаёт особое отношение современных египтян ко всему, что связано с искусством. В Египте в XX веке были созданы не только музеи древностей, но и музеи современного искусства. В 1952 году в Каире был открыт музей Махмуда Мухтара.

Махмуд Мухтар (1891–1934) является родоначальником современного египетского изобразительного искусства. С одной стороны его творческая судьба стала отражением эпохи и происходящих изменений в сфере образования, культуры и искусства. В предыдущие столетия мусульманская религия запрещала изображение человека, что явилось главной причиной орнаментально-декоративной направленности арабского искусства, а также отсутствия контактов и проникновения европейской школы изобразительного искусства в Египет. Первое художественное учреждение — «Школа изящных искусств» — открылось в Каире в 1908 г. Были приглашены преподаватели из Франции и Италии. Египетские студенты продолжали свое обучение за границей. Так сформировалось старшее поколение новых деятелей искусства Египта, среди которых был Махмуд Мухтар. С другой стороны, он навсегда останется первопроходцем в истории нового египетского искусства. Особенностью его творчества стало то, что оно пришлось на период дореволюционный. И Махмуд Мухтар предвосхитил ключевые темы, образы и сюжеты дальнейшего арабского искусства. В XIX веке Франция и Великобритания усиливают свое влияние в Египте, стремясь установить экономический контроль; в конце XIX в. Египет оказывается в полном подчинении Британии. В 1882 г. английские войска вступают в Каир. После этого были закрыты многие школы, взяты под контроль средства массовой информации. Национальная культура оказалась под угрозой. Антибританское движение вызвало огромный интерес к своей истории и культуре. Начался процесс, получивший название «Возрождение» — возвращение к традициям своей древней цивилизации, традиционным формам древнего искусства. Освободительное движение — сопротивление — боролось за свободу не только с помощью военно-политических действий, но и с помощью литературы и искусства.

Самым известным памятником, созданным Махмудом Мухтаром, является «Пробуждение Египта» (1919–1928, гранит), установленный у входа в Каирский университет. Монумент с символическим названием является результатом долгой работы скульптора; с одной стороны — итогом его обучения в Париже, с другой — длительными совместными с государством и гражданами Египта поисками возможностей для воплощения идеи, сбором средств, финансированием, прерывавшимся и растянувшимся на годы, препятствиями и, наконец, открытием памятника. Мухтар решил создать монументальную скульптуру, которая отразила бы характер и черты современного Египта. Фигуры сфинкса, олицетворяющего древнюю историю страны, и египетской крестьянки — матери борцов за независимость государства, соединенные вместе, стали символом надежды нации на обретение свободы. Кроме этого, Мухтаром было создано еще несколько монументов и большое количество скульптурных произведений, сегодня представленных в музее Махмуда Мухтара — первом музее в Египте, посвящённом творчеству одного современного художников [3].

Первоначально музей был открыт при каирском музее современного искусства (в 1952 г.), а в 1962 г. в честь десятой годовщины революции переехал в специально построенное для него здание в районе Гезира на улице Тахрир (улице Свободы) рядом с одноименным парком Тахрир (ил. 1). На нижнем этаже музея находится место захоронения Махмуда Мухтара; некрополь представляет собой небольшую комнату с мраморной могилой, которая сегодня открыта для посещения наряду со всеми залами музея. Музей охраняется и поддерживается государством, в нем хранятся восемьдесят пять скульптур из бронзы, камня, базальта, мрамора, гранита и гипса. В 2003 году там были проведены ремонтные работы, и сегодня музей является не только местом хранения скульптур выдающегося египетского творца и знакомства современного поколения с его творчеством, но и памятником автору.

У входа в музей Махмуда Мухтара выставлена работа скульптора «Голова Саада Заглула» (бронза, 1930) (ил. 2), что показывает важнейшую роль личности политика в творчестве мастера. Саад Заглул (1859–1927) — премьер-министр Египта (1924 г.), борец за полную независимость своей страны от Великобритании. Две монументальные статуи Саада Заглула, выполненные М. Мухтаром, были установлены на площадях в Каире и Александрии. После революции 1952 г. центральная площадь Каира Исмаилия (в честь Исмаила-паши) была переименована в площадь Тахрир («площадь Свободы»). Главный каирский мост через Нил — мост Тахрир («мост Свободы») или Каср эль Нил («дворец на Ниле») с четырьмя величественными скульптурами львов — соединяет площадь Тахрир, на которой расположен Египетский музей (самый большой в мире музей египетских древностей), с островом Гезира, район Замалек. Это самая уважаемая часть Каира, которая с середины девятнадцатого века развивалась не только как богатый и престижный жилой район, но и как культурный центр столицы: в нем находятся посольства и представительства других государств, значимые культурные объекты Каира, такие как Национальный культурный центр, опера, дворец Исмаила-Паши, телебашня, музей Египетской цивилизации, музей Махмуда Мухтара и многие другие. Мост опирается в площадь Оперы, доминантой которой является монументальный памятник Сааду Заглулу (бронза, гранит, 1930–1933) (ил. 3). Политик изображен с поднятой вверх рукой, фигура возвышается на постаменте из четырёх древнеегипетских папирусовидных колонн. Следует заметить, что одна из улиц, отходящих от площади Оперы, носит имя Махмуда Мухтара. Второй похожий монумент Сааду Заглулу в исполнении Мухтара украшает центральную площадь в Александрии с одноимённым названием — площадь Саада Заглула. В зале музея, посвящённом Сааду Заглулу, находятся макеты обоих памятников, выполненные из гипса, а также макеты деталей памятника. Макет каирского памятника (ил. 4) создан в 1930 г.

В отдельном зале музея Мухтара — зале рельефов представлены ещё две композиции, изображающие

лидера революционного движения. Первый рельеф «Саад Заглул предъявляет требования британскому министру» (гипс, 139*250) (ил. 5) привлекает к себе внимание необычностью сюжета — это реалистичное изображение исторически задокументированной сцены передачи требований египетской делегацией во главе с Заглулом министру иностранных дел Великобритании лорду Кёрзону в 1918 г. Композиция отражает превосходство духа египетской стороны — фигуры слева изображены в движении и объеме (в отличие от схематичного рисунка застывших солдат-британцев, являющихся фоном сидящего министра (ил. 6), Саад Заглул с гордо поднятой головой уверенно направляется к министру, который сидит за столом в напряженной позе с наклонённой вперёд спиной. Фигура Заглула возвышается над сидящим Кёрзоном, который отгорожен от делегации столом и как будто защищается им, с другой стороны, стол и стул Кёрзона изображены на рельефе так, что министр выглядит словно заключённый в тюрьме, в прямом и переносном смысле «загнанным в угол». Свобода персонажей слева противопоставляется безысходности и неизбежности поражения фигур справа. Между этими двумя группами изображена карта Египта, на которую показывает руку Заглул (ил. 7).

Второй рельеф «Солдаты несут на руках Саада Заглула» (гипс, 1930–1933, 135–249) (ил. 8) изображает множество солдат, несущих на плечах Саада Заглула. Несмотря на то, что полная свобода Египта была достигнута больше, чем через двадцать лет после смерти Заглула, именно его деятельность стала переломным этапом в ходе антибританского противостояния. Среди всех достижений политика по освобождению от британского влияния следует отметить, что, будучи министром образования Египта, он переводит школы на родной арабский язык обучения.

Итак, Махмуд Мухтар работал в то время, когда творчество многих арабских деятелей культуры и искусства являлось отражением борьбы за независимость своих государств и воплотило в себе дух свободы, вдохновляя целые поколения. Историческая судьба связала имена политического лидера национально-освободительного движения Египта Саада Заглула и выдающегося египетского скульптора Махмуда Мухтара не только как соратников в главной партии того времени Вадф (делегация), но и соединила их в новом искусстве. Также примечательно, что в память о великом революционере Заглуле в Каире построен мавзолей, который сегодня является также и музеем; а музей Махмуда Мухтара был одновременно и местом погребения скульптора. При переезде в новое здание в 1962 г. также было перевезено и захоронение Мухтара. Таким образом, сегодня память об обоих исторических деятелях увековечена в персональных музеях-мавзолеях.

Творческую судьбу Махмуда Мухтара определили несколько факторов: культурное наследие Древнего Египта, архитектурные, живописные и скульптурные формы; участие в борьбе за независимость Египта и, следовательно, за самобытность и развитие на-



Ил. 3. Памятник Сааду Заглулу (скульптор Махмуд Мухтар) в Каире. Фото авторов, 2021 г.



Ил. 4. Макет памятника Сааду Заглулу в музее Махмуда Мухтара в Каире. Фото авторов, 2021 г.



Ил. 5. Рельеф «Саад Заглул вручает требования министру Британии» в музее Махмуда Мухтара в Каире. Фото авторов, 2021 г.



Ил. 6. Деталь рельефа «Саад Заглул вручает требования министру Британии» в музее Махмуда Мухтара в Каире. Фото авторов, 2021 г.



Ил. 7. Деталь рельефа «Саад Заглул вручает требования министру Британии» в музее Махмуда Мухтара в Каире. Фото авторов, 2021 г.



Ил. 8. Деталь рельефа «Солдаты качают на руках Саада Заглула» в музее Махмуда Мухтара в Каире. Фото авторов, 2021 г.



Ил. 9. Монумент Свободы (скульптор Джавад Салим) в Багдаде. Фото авторов, 2021 г.

циональной культуры и учеба в Школе изящных искусств в Париже. Начав в 1908 г. свое обучение одним из первых учеников Школы изящных искусств, только открытой в Каире, в 1911 он получает стипендию на продолжительное обучение во Франции. Исследователи отмечают, что поездка в Париж была первой большой победой молодого египетского художника: «Пожалуй, впервые в истории современного Египта сын феллаха получил официальное признание своего таланта и был послан за границу» [4]. В творчестве Мухтара прослеживается влияние французских скульпторов Антуана Бурделя, Аристиды Майоля и Огюста Родена. Махмуд Мухтар считал своим наставником мастера изображения человеческого тела в движении Родена [5]. Один из самых выдающихся скульпторов за всю историю мирового изобразительного искусства Огюст Роден (1840–1917) оставил огромное наследие и завещал его государству при условии открытия музея в его доме-мастерской. В 1919 г. в Париже во дворце-отеле Бирона был основан музей Родена, который с момента открытия посещало огромное количество людей, в последние десятилетия цифра достигает 700 000 человек ежегодно. Необходимо отметить, что в европейских странах традиция музеев была уже устойчивой к тому времени; создание музеев в совершенно разных сферах науки и искусства находилось в рамках общего развития научного мышления, исторического сознания, коллекционирования и систематизации знаний. В арабских странах такой традиции не было. Музейная деятельность до сих пор остается сферой культуры, не получившей должного развития в арабских и азиатских государствах; она не достигла европейских и российских масштабов ни в Египте, ни в Ираке, несмотря на то, что эти страны являются сокровищницами мировой культуры и искусства. Можно с сожалением констатировать, что музейная культура — как производителей, так и адресатов, ценителей и почитателей музеев — это особенность западного мировоззрения. В восточных странах люди



Ил. 10. Монумент Свободы (скульптор Джавад Салим) в Багдаде (деталь). Фото авторов, 2021 г.

с удивлением узнают о той роли, которую играют музеи в социокультурной сфере в Европе, Америке и России — как в общественном, так и в индивидуальном сознании. Также отсутствие законодательной базы по охране памятников культуры и искусства привело к тому, что значительные объемы культурных ценностей были вывезены из Египта и Ирака; причём началось это в XIX в., продолжалось на протяжении XX и первых двух десятилетий нынешнего столетия. Тем большую ценность представляет создание персонального музея-мемориала выдающегося египетского скульптора нового времени Махмуда Мухтара. Побывав в обоих музеях — Родена в Париже и Мухтара в Каире, можно ощутить созвучие творческого голоса скульпторов и запечатленную ими красоту и внутреннюю силу человека, застывшую в камне. Дворец-музей Огюста Родена является логическим продолжением пространства — исторического района Парижа с его

утонченностью и во всем отражающемся романтизме — и времени — долгой традиции изображения человеческого тела, начиная с античной скульптуры, живописи Ренессанса, реализма и импрессионизма XIX века. Музей Мухтара также построен в стиле, продолжающем традиции архитектуры Древнего Египта — проект современного здания с элементами храма фараона (колоннами и прямоугольной крышей) в память о скульптурах, навеянных образами фараонов, был создан архитектором, имя которого Рамзес Виза Вассеф (1911–1974). Музей Махмуда Мухтара контрастирует с общим ощущением древней истории и атмосферы столицы Египта. Находящийся на острове посреди Нила, берега которого теперь застроены внушительными современными многоэтажными зданиями банков и отелей; в сердце Каира — с его сухим воздухом, палящим солнцем, пальмами и редкой растительностью, огромным количеством старых построек всех времен и народов: от культовых комплексов пяти тысячелетней давности, коптских кварталов, средневековых крепостей, рынков, мечетей и кладбищ до новомодных вычурных дворцов англичан начала XX века — являющегося не «каменными джунглями», а застроенным продолжением пустыни, соседствующей с пирамидами и Сфинксом, музей как будто прячет и скрывает в себе дыхание нового времени. Действительно, скульптурные произведения Мухтара предвосхитили дальнейшее направление и формы развития арабского искусства. Являясь первой попыткой синтеза египетского культурного наследия и европейского видения человека, новой стилистики и техники вааяния, образы, созданные автором, поражают своей лаконичностью и изяществом, выразительностью и глубиной, сюжетами и деталями. Махмуд Мухтар изобразил мифологических персонажей и исторических, древнеегипетских и современных, политиков и крестьян, больных и здоровых, женщин и мужчин, стариков и детей. Музей был создан группой друзей Махмуда Мухтара, ценителей его творчества, и членами семьи скульптора. Уже почти столетие музей охраняется государством и поддерживается работниками музея. (Авторы выражают благодарность сотруднику музея Махмуда Мухтара искусствоведу г-же Хибе за представление музея и рассказ с подробными комментариями, подтолкнувший на написание этой статьи).

Творчество Махмуда Мухтара оказало и продолжает оказывать огромное влияние на формирование национального самосознания и этнокультурной идентичности египетского народа.

Аналогичной фигурой в иракском искусстве становится крупнейший художник Джавад Салим (1919–1961). Новое художественное движение Ирака возникло благодаря этому автору, который способствовал слиянию традиций с современными идеями и приёмами, соединению иракского искусства с мировым [6]. Арабское национальное движение, возникшее в последние десятилетия XIX в., охватило и Месопотамию. Антитурецкое движение Ирака помогло англичанам захватить страну. Установление мандатного режима вызвало ряд восстаний, первое из которых произо-

шло в октябре 1917 г. в Неджефе. В 1935 г. восстание перерастает в широкое народное движение рабочих и крестьян. Во время Второй мировой войны положение народа резко ухудшается, и национально-освободительное движение разворачивается с новой силой. Кроме этого, тогда же начинаются первые учебные поездки молодых иракских художников за границу, в Европу, США, позднее — в СССР, что порождает проникновение западных художественных традиций и технологических новаций в искусство Ирака. Появляются научные и образовательные организации, способствующие созданию новых школ и направлений в иракском искусстве.

Главное произведение Джавада Салима — «Монумент Революции» («Монумент Свободы») на центральной площади Тахрир в Багдаде (ил. 9) [7]. Памятник был установлен в 1958 г. До сих пор площадь Тахрир с монументом являются местом сбора людей на протестные акции. Монумент выполнен в виде огромной арки длиной 50 метров. Наверху расположена плита, украшенная несколькими группами рельефов, связанных между собой по смыслу. Читать их следует слева направо, так же, как и арабский текст. Двенадцать фигур делятся по содержанию на три группы: справа и посередине изображена борьба за освобождение страны, слева результат — мирный созидательный труд. Центральная группа фигур изображает борца, разрывающего решетку (ил. 10). Джавад Салим посвятил проектированию и созданию этого монумента последние годы своей жизни, это итог его размышлений и поисков, в котором ему удалось совместить черты арабо-иракского искусства с современными тенденциями. Д. Салим стал символом нового искусства молодого Ирака [8], [9].

Итак, в течение XX века в Египте и в Ираке мощное развитие получило новое изобразительное искусство. Это связано, прежде всего, с формированием национального самосознания в процессе борьбы за независимость в первой половине XX века и революциями (в Египте в 1952 г., в Ираке в 1958 г.). Трудно переоценить значение родоначальников нового изобразительного искусства как для этапа становления национального самосознания граждан Египта и Ирака в процессе борьбы за независимость, так и для современного (первые два десятилетия XXI века) периода новых политических потрясений и необходимости укрепления этнокультурного единства для сохранения государственной независимости и территориальной целостности. Для современного этнонационального самосознания египтян фигура скульптора Мухтара играет особую роль, также как и для иракцев — личность Джавада Салима; монументы, созданные этими авторами, украшают центральные площади столиц и других городов на протяжении уже многих десятилетий, они изображаются на денежных купюрах и памятных сувенирах, что говорит о неизменности оценки значения их творческой деятельности в сознании арабского народа. Именем Махмуда Мухтара названа одна из центральных улиц Каира, в честь его памяти, а также для сохранения его произведений

создан единственный в Каире персональный музей-некрополь современного художника.

Также следует подчеркнуть, что новое арабское изобразительное искусство стало отражением национального самосознания иракцев и египтян, что проявилось как в скульптуре военно-политической тематики, так и в создании галереи образов мирного народа, представленной как в музее Махмуда Мухтара, так и в творчестве Салима, в том числе в цикле работ «Багдадиада». В свою очередь, новое искусство повлияло и продолжает влиять на формирование этнонациональной идентичности граждан Ирака и Египта [10].

Список литературы

1. *Ковтунович О. В.* Вечный Египет. Очерки прошлого и настоящего долины Нила. М., 1989. 152 с.
2. *Колесник И. И.* Развенчание «мифа машины» в культурфилософии Льюиса Мамфорда / Международные отношения и диалог культур. International relations and dialogue of cultures: сборник научных статей. № 8 Ежегодное издание / Под ред. С. Н. Погодина. СПб.: ПОЛИТЕХ-ПРЕСС, 2020. С. 211–220.
3. Официальный сайт правительства Египта: раздел изобразительного искусства. музей Махмуда Мухтара. URL: <http://www.fineart.gov.eg/default.aspx?Pagek=3&ID=4> (дата обращения 02.11.2021)
4. *Ковтунович О. В.* Махмуд Мухтар. М., 1971. 56 с.
5. *Богданов А. А.* Становление и развитие арабского изобразительного искусства новейшего времени: (Египет, Ирак, Ливан, Сирия, Палестина): автореферат дис. доктора искусств.: 17.00.04. Ленинград, 1990. 52 с.
6. *Богданов А. А.* Современное искусство Ирака (1900–1970-е годы). Л. «Искусство», 1982. 184 с.
7. *Аль Шаммари Абу Бакер Салих Махди, Колесник И. И.* Памятник Джавада Салима «Монумент Революции» как символ свободы иракского народа // Неделя науки СПбПУ: материалы научной конференции с международным участием. Гуманитарный институт. СПб.: Изд-во Политехн. ун-та 2018. С. 251–253.
8. *Аль Шаммари Абу Бакер Салих Махди, Калашикова Н. М.* Зарождение нового искусства в Ираке (XX век) // Вестник Санкт-Петербургского государственного университета технологии и дизайна. Серия 2. Искусствоведение. Филологические науки. 2017. № 3. С. 3–9.
9. *Аль Шаммари Абу Бакер Салих Махди, Колесник И. И.* Изобразительное искусство Ирака XX века (по материалам Государственного музея Востока (Москва)) // Вестник Санкт-Петербургского государственного университета технологии и дизайна. Серия 2 Искусствоведение. Филологические науки. 2018. № 2. С. 3–10.
10. *Al Shammari A. B. S. M., Kolesnik I.,* Cultural Cooperation Between Russia and Iraq in the Context of the Common National Identity Problem of Iraqi People / ed. Bolgov R., Atnashev V., Gladkiy Y., Leete A., Tsyb A., Pogodin S. // Proceedings of Topical Issues in International Political Geography. Springer Geography. 2021. Springer, Cham. URL: https://doi.org/10.1007/978-3-030-58263-0_32. pp. 357–367

Al Shammari Abu Baker Salih Mahdi¹, I. I. Kolesnik²

¹ St. Petersburg State University of Industrial Technology and Design
191186 Russia, Saint-Petersburg, Bolshaya Morskaya str., 18

² St. Petersburg Polytechnic University of Peter the Great
195251 Russia, St. Petersburg, Polytechnic str., 29

**ARABIC FINE ART OF THE TWENTIETH CENTURY AS A REFLECTION OF NATIONAL IDENTITY
(ON THE EXAMPLE OF EGYPT AND IRAQ)**

The article is devoted to the study of the mutual influence of national identity and artistic culture on the example of creativity of the founders of the new visual arts of Egypt and Iraq of the twentieth century, Mahmud Mukhtar and Javad Salim. The materials of the Mahmud Mukhtar Museum-Memorial (Cairo, Egypt) are presented. The emergence of new fine art in Egypt and Iraq in the first half to mid-twentieth century was facilitated by the struggle for the independence of these countries, as well as the organization of training for Arab artists abroad, primarily in Europe. Revealed the similarities in the prerequisites for the development of fine arts in the studied countries. The works of art created by the outstanding artists M. Mukhtar and J. Salim have become modern cultural symbols of the independent Egypt and Iraq, influenced and continue to influence the formation of the ethno-national identity of the citizens of these states.

Keywords: Egypt, Iraq, fine arts, national identity, sculpture, monumental sculpture, Mahmoud Mukhtar Museum.

References

1. Kovtunovich O. V. *Eternal Egypt. Essays on the past and present of the Nile Valley*. M., 1989. 152 p. (in Rus.).
2. Kolesnik I. I. Debunking the «myth of the machine» in Lewis Mumford’s cultural philosophy / *International Relations and dialogue of cultures. International relations and the dialogue of cultures: a collection of scientific articles*. No. 8 Annual Edition / Ed. S. N. Pogodin. St. Petersburg: POLYTECH-PRESS, 2020. pp. 211–220 (in Rus.).
3. Official website of the Government of Egypt: section of fine arts. The Mahmoud Mukhtar Museum. URL: [http://www.fineart.gov.eg/default.aspx?Page=3 and ID=4](http://www.fineart.gov.eg/default.aspx?Page=3&ID=4) (accessed: 02.11.2021)
4. Kovtunovich O. V. Mahmud Mukhtar. M., 1971. 56 p. (in Rus.).
5. Bogdanov A. A. Formation and development of Arabic fine art of modern times: (Egypt, Iraq, Lebanon, Syria, Palestine): abstract of the Doctor of Arts. L., 1990. 52 p. (in Rus.).
6. Bogdanov A. A. *Contemporary art of Iraq (1900s — 1970s)*. L.: Art, 1982. 184 p. (in Rus.).
7. Al Shammari Abu Baker Salih Mahdi, Kolesnik I. I. Monument of Javad Salim «Monument of Revolution» as a symbol of freedom of the Iraqi people // *SPbPU Science Week: materials of a scientific conference with international participation*. Humanitarian Institute. St. Petersburg: Publishing House of the Polytechnic University, 2018. pp. 251–253 (in Rus.).
8. Al Shammari Abu Baker Salih Mahdi, Kalashnikova N. M. The birth of a new art in Iraq (XX century) // *Bulletin of the St. Petersburg State University of Technology and Design. Series 2. Art history. Philological sciences*. 2017. No. 3. pp. 3–9 (in Rus.).
9. Al Shammari Abu Baker Salih Mahdi, Kolesnik I. I. Fine art of Iraq of the twentieth century (based on the materials of the State Museum of the East (Moscow)) // *Bulletin of the St. Petersburg State University of Technology and Design. Series 2 Art Criticism. Philological sciences*. 2018. No. 2. pp. 3–10 (in Rus.).
10. Al-Shammari A. B. S. M., Kolesnik I. Cultural cooperation between Russia and Iraq in the context of the problem of the common national identity of the Iraqi people / ed. by A. B. Shammari, Bolgov R., Atnashev V., Gladkiy Yu., Lite A., Tsyb A., Pogodin S. // *Actual problems of international political geography*. Springer’s Geography, 2021. Springer, Cham. URL: https://doi.org/10.1007/978-3-030-58263-0_32. pp. 357–367

УДК 738+ 7.017.9

DOI 10.46418/2079–8202_2021_4_2

Э. Р. Гиниятуллина

Санкт-Петербургская государственная художественно-промышленная академия им. А. Л. Штиглица
191187 Россия, Санкт-Петербург, Соляной переулок, 13**ОП-АРТ. ЭФФЕКТЫ ПРОСТРАНСТВЕННЫХ ПРЕВРАЩЕНИЙ
В РОСПИСИ КЕРАМИЧЕСКИХ ПРОИЗВЕДЕНИЙ**

© Э. Р. Гиниятуллина, 2021

Художники на протяжении многих веков интересовались природой восприятия, оптическими эффектами и иллюзиями. Однако в 1950-х годах увлечения теми или иными возможностями визуального воздействия, связанные с новыми интересами в области психологии, философии, с эпохой развития промышленных технологий, тиражирования и репродуцирования, нашли свое отражение в практике художников оп-арта. Целью исследования является выявление роли теоретических концепций оп-арта и их влияния на искусство керамики XX–XXI вв. Это определяет одну из главных задач статьи — анализ ключевых керамических произведений, в которых художники разрабатывают проблему движения, ставшую одной из центральных в творчестве таких пионеров оп-арта, как Виктор Вазарели и Бриджет Райли. Актуальное звучание представленной статье добавляет и то, что 2021 год является знаковым для истории оп-арта. 115-летний юбилей со дня рождения Виктора Вазарели и 90-летний со дня рождения Бриджет Райли является поводом для более детального изучения вопроса наследия творческих принципов данного направления художниками-керамистами.

Ключевые слова: оп-арт, оптические иллюзии, визуальное восприятие, влияние, заимствование, керамическое искусство.

Как известно, природа восприятия человеком окружающего мира, материальных объектов и предметов действительности, приемы создания иллюзий и различного рода оптических эффектов интересовали художников на протяжении истории развития искусства. Однако события в области психологии, современной философии, а также технологического развития, произошедшие в XX столетии, ставят эти проблемы в центр художественных и научных интересов многих деятелей культуры и искусства, которые начинают использовать уникальную способность зрительной системы человека «творить ошибки» для создания ярких художественных образов в своих произведениях. Поэтому неудивительно, что искусство оп-арта¹ поставило под сомнение реальность и возможности визуального восприятия, ставшие центральными вопросам в практике художников с момента его появления.

Оп-арт поднимает некоторые из наиболее важных вопросов в современном искусстве. Возможно, это утверждение может звучать как преувеличение, но дело в том, что оп-артисты задаются одним из фундаментальных вопросов в художественной практике, а именно — вопросом исследования **визуального восприятия человека** и возникающих в этом процессе зрительных иллюзий.

Для оп-артистов изображение начинает существовать не только на холсте, но в действительности и в глазах, и в голове зрителя. Художники совершают своеобразный фокус, волшебным образом создавая при помощи абстрактных линейных форм и цветных пятен «новые фигуры», вовлекая зрителя в увлекательную и тонкую продуманную игру, в которой важно само визуальное эстетическое наслаждение от момента «узнавания», что перед ним искусная иллюзия, выполненная по существу простейшими приемами. Однако

за внешне простыми комбинациями элементарных частиц — растров и линий скрывалась более глубокая и свободная от материального воплощения концептуальная художественная идея.

«Группа исследований визуального искусства» (объединение художников оптического и кинетического искусства; ориг. — «Groupe de Recherche d'Art Visuel», сокр. «G. R. A. V») писала в своем программном манифесте оп-арта 1963-го года «Довольно мистификаций» (ориг. — «Assez de mystifications») следующее: «Больше не должно быть произведений исключительно для: культурного глаза, чувствительного глаза, интеллектуального глаза, эстетского глаза, любительского глаза. Человеческий глаз² является нашей исходной точкой» [13].

Иллюзии, возникающие в процессе восприятия произведений оп-арта, создающие конфликт между фактической формой и формой видимой, оказываются принципиально новыми по своей природе, отличные от любых других: они (иллюзии) имеют всеобщий характер и не зависят от индивидуального сознания, культуры, убеждений и вкусов личности. В этом смысле они становятся общедоступны, а художники видят в возможности вызывать чувственный эксперимент у всех и каждого свой особый демократизм³. Демократизм, который мыслился Хулио Ле Парком, одним из основателей G. R. A. V, как результат «тесной связи между движением зрителя и множественностью визуальных ситуаций, которые от этого возникают» [15]. Подобное обстоятельство во многом объясняет проникновение идей оп-арта во многие художественные сферы современной жизни, в том числе и в искусство керамики.

Однако прежде чем говорить о формообразовании и особенностях живописных решений керамических произведений в контексте оп-арта, необходимо сказать

несколько слов об истории нового направления и о его основных творческих принципах.

Впервые оп-арт заявил о себе как о новом направлении в искусстве на выставке «Движение» в парижской галерее Рене Дениз в 1955 году, «в которой приняли участие мастера, ставшие вскоре ведущими фигурами оп-арта и кинетического искусства: Виктор Вазарели, Яков Агам, Жан Тэнгли, Хесус-Рафаэль Сото, Поль Бьри, Роберт Якобсен» [5, с. 427]. Ключевую роль в становлении оп-арта принято отводить Виктору Вазарели, проявившему несколькими десятилетиями ранее интерес к научному анализу человеческого зрения и воплотившему к тому времени свои исследования в работах 1930-х годов. Произведения художника, сочетающие в себе геометрические узоры, привлекали своей способностью к передаче ощущения «энергии движения» через двумерную поверхность, по сути «воспроизводя» движение с помощью изобразительных средств «без самого движения» [7, с. 144].

Оптические иллюзии, созданные в соответствии с принципами гештальт-психологии, выдвигаемые ею «принципы восприятия фигуры и фона», согласно которым глаз всегда стремится организовать разбросанные пятна в самую простую и самую полную для восприятия фигуру (гештальт), «теорию константности восприятия» (константность формы; константность размера; константность яркости), художники сознательно располагают композицию из геометрических элементов так, чтобы дезориентировать человека, не допустить становления целостной структуры, осмысленной и утвержденной.

Подобная композиционная игра «создавала особую эстетическую среду калейдоскопических визуальных эффектов, построенных на причудливых, нередко изобретательных сочетаниях как абстрактных, так и предметных геометрических форм (зеркал, наборов оптических стекол и т. п.), опирающихся на определенные психологические особенности человеческого восприятия и возникающие при этом оптические иллюзии движения, перемещения, слияния форм, удаления или приближения планов и др.» [7, с. 144].

Художниками сознательно используется прием ярко выраженного контраста элементов паттерна, с целью еще больше «запутать» человеческий глаз: при восприятии которых возникает проблема совмещения полученной информации в процессе перевода этих элементов образа в статус предметного содержания, предметной формы, человек изо всех сил пытается различить, какой элемент композиции находится на переднем плане, а какой — на заднем. Таким образом, в глазах зрителя обычно кажется, что композиция росписи на самом деле является движущимся изображением — передний план постоянно меняется, вызывая иллюзию в восприятии зрителя.

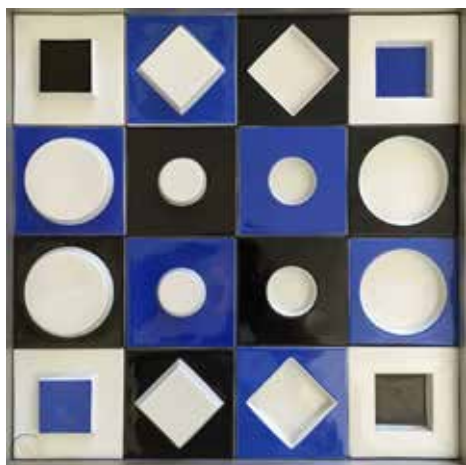
Если говорить о художественных истоках становления оп-арта как направления в искусстве, то предшественниками оп-арта, с точки зрения исследования возможности графических и цветовых эффектов воздействовать на восприятие человека, называют художников кубизма, супрематизма, неопластицизма, футуризма и конструктивизма [17]. Возникнув в результате воз-

действия авангардных движений, оп-арт связал поиски своего особого художественного языка с геометрической абстракцией, открывшей для художников «пути создания искусства в соответствии с логикой научного познания» [4, с. 293], в особенности, в области изучения механизмов зрительного восприятия. В известной степени произведения оп-арта, как и произведения геометрического абстракционизма, отрешены от форм самой жизни и воплощают субъективные впечатления и фантазии художника. Здесь же и упомянутый ранее интерес со стороны художников к психофизиологическим процессам восприятия человеком зрительных иллюзий. Однако если геометрическая абстракция освобождает живопись от чувственной формы, отказываясь от фигуративности, трехмерности художественного пространства, перспективы изображения, оттенков цвета, светотени, то задачи художников оп-арта оказываются прямо противоположными. Используя внешне рационалистические средства при создании «многомерного пространства», оп-арт ориентируется на достижение, безусловно, чувственных эффектов, возникающих при восприятии зрительных иллюзий. Так, Виктор Вазарели говорил: «Мы делаем ставку не на сердце, а на сетчатку; изодранные данные субъекта включаются в психологический эксперимент. Резкие черно-белые контрасты, невыносимая вибрация дополнительных цветов, мерцание ритмических сеток меняющихся структур, оптический кинетизм пластических компонентов — все физические явления наличествуют в наших работах; отныне их роль — не творить чудо, не погружать нас в сладостную меланхолию, а стимулировать, возбуждать в нас дикое веселье» [11, р. 148].

В оп-арте нет сюжета и темы в привычном понимании, на первое место в нем выходит визуальный эффект. Зрение и его новые возможности созерцания становятся новым объектом в искусстве оп-арта.

Творческие эксперименты Вазарели, который в своих произведениях «вытолкнул плоскости в пространство и привел их в движение» [6, с. 451] исключительно работой зрительного аппарата привлекли множество последователей в различных странах мира. Особый интерес к движению начался с 1965 года, когда в стенах Музея современного искусства в Нью-Йорке прошла выставка «Отзывчивый глаз» (*вспомним манифест «Довольно мистификаций»*; ориг. — «The Responsive Eye»), на которой были представлены картины и скульптуры художников, работавших в этом направлении.

Оп-арт находит отклик и утверждается как в изобразительном и прикладном искусстве, так и в промышленном дизайне. Универсальные пластические явления, демонстрируемые в произведениях оп-арта и отражающие новые эстетические нормы, теперь могли создаваться и распространяться в безграничном количестве, что не могло не воодушевить художников. Вследствие элементарности формы и дешевизны материалов (бумага, различные виды пластмасс, керамика) оптические иллюзии не теряли свои эстетические и художественные особенности при тиражировании и копировании. Возникнув в эпоху репродуцирования,



Ил. 1. Вазарели, В. Серия «Фарфоровый квадратный рельеф» (1973). Мануфактура «Розенталь», Зельб, Германия. Фарфор, роспись эмалью; сталь. Размеры (общ.): 40x5x40 см. С обратной стороны имеется маркировка (тираж 43/100) и подпись автора. Частное собрание.



Ил. 2. Кофейник из сервиза «Manipur». Форма — Амброджио Поцци, 1968 г. Декор — Виктор Вазарели, 1978 г. Мануфактура «Розенталь», Зельб, Германия. Фарфор, роспись эмалью, позолота. Высота: 21 см. Британский музей, Лондон, Великобритания (инв. номер 1981, 1105,5).

утраты произведением своей ауры (вспоминая статью Вальтера Беньямина [1]), произведения приобретали возможность быть воспринимаемыми вне социального контекста национальности, образования и художественного вкуса, быть доступными и понятными каждому. В современных исследованиях, посвященных искусству оп-арта, отмечается, что «почтение перед оригиналом Вазарели считал всего лишь предрассудком, утратившим всякий смысл в век массового производства и открывшихся перед художником возможностей исполнять работы фабричными способами и тиражировать их. Оригинал, в его понимании, — лишь зачаток произведения, замысел, который может быть воплощен в любом материале» [6, с. 438]. Виктор Вазарели, руководствуясь своими идеями, одним из первых начал сотрудничать с керамическим производством. Будучи «специалистом по созданию пластических форм», художник применял свои фантастические геометрические узоры (сочетания многогранников, эллипсов и других геометрических фигур), исследуя их динамические свойства, ко всему — от создания новых скульптурных форм до росписи сервизов для мануфактуры «Розенталь»⁴ с 1964 года. Одним из знаковых произведений, созданных в данный период сотрудничества, является «Фарфоровый квадратный рельеф», выпущенный очень ограниченным тиражом в 100 экземпляров (ил. 1). Произведения отличает строгая, рационально выверенная форма, которая создает парадоксальное ощущение толстой, углубленной плоскости. Геометрические ансамбли, которые создает Вазарели, видятся в другой плоскости, находятся в том самом «многомерном пространстве», потому что «регулярный фон задает точку отсчета, норму их расположения; любые отклонения, перебой равномерного ритма в континуальном поле снимают его (фона — прим.) геометрию, вызывая иллюзию движения» [6, с. 444]. Подобное характерно и для росписей сервизных форм (ил. 2). Нейтральная белоснежная поверхность фарфора мыслится худож-

ником как порождающая матрица, которая способна «выгалькивать, а потом снова втягивать» «подвижные» элементы росписи.

Оптические эффекты, вызывающие впечатление внутреннего движения формы и изменяемой пространственной глубины, с разной степенью успешности стали использоваться многими художниками-керамистами, в частности, представляя свое воплощение в искусстве таких художников, как Элизабет Фрич (Elizabeth Fritsch, 1940 г. р.), Бите Андерсен (Beate Andersen, 1942 г. р. (ил. 3), Джонатана Миддлмисса (Jonathan Middlemiss, 1949 г. р. (ил. 4), Роберта Доусона (Robert Dawson, 1953 г. р.) и Грега Пэйса (Greg Pause, 1956 г. р.). Оставим в качестве темы для дальнейшего исследования творческий вклад в развитие керамического искусства каждого из названных художников-керамистов, тем не менее, отметим те произведения, которые приобретают особую значимость в контексте изучения вопроса влияния творческих принципов ведущих художников оп-арта на искусство современной керамики.

Характерными внешними свойствами, отличающими керамику оп-арта, становятся изначально заданная художниками в росписях своих произведениях «элементарность состава: паттерны иллюзий, как правило, состоят из простых элементов — линий, контуров, пятен различной яркости и цвета» [10, с. 30], которые могут влиять на иллюзорный эффект объема и движения, создавать ощущение многообразия и живой изменчивости формы. Так, представитель этого направления Элизабет Фрич в 1970–1980-х годах создала целую серию керамических произведений, получившей название «Оптические вазы» (ил. 5). Так же, как и пионер оп-арта Бриджет Райли (Bridget Riley, 1931 г. р.), Элизабет Фрич использует кривые линии как пример оптической иллюзии. В своих работах художница создала удивительную иллюзию формы, усиливая данный эффект при помощи роспи-



Ил. 3. Андерсен, Б. Ваза / шкатулка (1995). Копенгаген, Дания. Керамогранит; роспись надглазурная, матовая глазурь. Размер (общ.): 14x12 см. Аукционный дом Маак, Лондон, Великобритания (инв. номер 135).



Ил. 4. Миддлмисс, Д. Ваза «Оптический куб» (1980). Лондон, Великобритания. Керамогранит; роспись надглазурная, матовая глазурь. Аукционный дом BONHAMS. Эстимейт: 1500–2000 \$. Дата торгов: 04.06.2020 г. Лос-Анджелес, США (инв. номер С. 13–1981).



Ил. 5. Фрич, Э. Ваза «Оптическая» (1980). Лондон, Великобритания. Керамогранит; роспись надглазурная, матовая глазурь. Музей Виктории и Альберта, Лондон, Великобритания (инв. номер С. 13–1981).



Ил. 6. Фрич, Э. Ваза «Оптическая» (1992). Лондон, Великобритания. Керамогранит, роспись надглазурная, матовая глазурь. Музей Фицуильяма, Кембридж, Великобритания (инв. номер С. 107–1992).

си, определенные графические элементы которой, расположенные на всей поверхности произведения, «разрушают» форму произведения, ее плоскость, создавая в предмете новую реальность. Элизабет Фрич меняет форму и расположение этих фигур на плоскости, добиваясь иллюзии «движения», изменения цвета и формы вазы. Таким образом, зритель находится в постоянном ощущении «открытии» самой формы фактического объекта, он чувствует и отмечает метаморфозы пространственных превращений живописной формы от двухмерного модуля к модулю трехмерному. Впоследствии Элизабет Фрич создала множество вариаций этих ваз, экспериментируя как с точки зрения их плоской формы, так и с точки зрения декора (ил. 6).

Уже упомянутое отношение к оригиналу в идеях Виктора Вазарели находит свое отражение в керамике Бите Андерсон (ил. 3). «...Оригинал, который в работе служит тем же, чем зерно для хлеба, в действительно-

сти является лишь потенциальной вещью. Однажды, будучи завершением, теперь он становится исходной точкой для создания заново с видением новой функции» [14, р. 36]. Геометрические узоры, вызывающие к жизни новое иллюзорное пространство, порождающие целую череду образов, оказываются связанными с творческими поисками самой художницы в традиционном искусстве Непала и Тибета.

Важно принимать во внимание то, что многие открытия в области керамического искусства связаны с завоеваниями авангарда и модернизма в области пластики, которые не могли не сказаться и на искусстве керамики, однако несколько позже, ознаменовав новое отношение художников-керамистов к возможностям древнейшего материала, сформировавшееся к середине XX столетия. Развитие технологий производства в ходе различных экспериментов, относительно высокая техническая оснащенность позволили художникам



Ил. 7. Доусон, Р. Тарелка из серии «Ива в перспективе» (1996). Лондон, Великобритания. Фарфор, фотопечать. Диаметр: 27 см. Фото (автор). Ограниченный тираж (100 экз.) Представлена в следующих собраниях: Музей изобразительных искусств, Бостон, США; Музей Виктории и Альберта, Лондон, Великобритания; Коллекция произведений искусства Британского совета, Лондон, Великобритания.



Ил. 8. Доусон, Р. Тарелка из серии «Вращение» (2010). Лондон, Великобритания. Фарфор, фотопечать. Диаметр: 27 см. Фото (автор). Ограниченный тираж (100 экз.). Представлена в следующих собраниях: Музей изобразительных искусств, Бостон, США; The Röhsska Museum, Гетебург, Швеция; Permanenten Vestlandske Kunstindustrimuseum, Берген, Норвегия; RIAN Design Museum, Фалькенберг, Швеция.

сделать керамический материал главным действующим лицом экспериментального творчества, направленного на исследование «генезиса ее формы» и, как следствие, повлекшее за собой смещение «прикладных правил игры» керамики и тяготение ее в сторону станковизма, «превращая» ранее утилитарное в изобразительное. Период с 60-х годов по 80-е годы ознаменовался сложным процессом «вхождения» керамики в область скульптуры и обретение ею ранее не свойственных выразительных приемов — пластики и формы.

Происходит решительный отказ от функционального назначения керамики и от привычного отношения к ее предметной форме [9]. И к концу XX столетия «пластическое» мыслится отправной точкой в изучении сути творчества и способности произведения к саморазвития и самодвижению» [8, с. 21], керамика приобретает черты самостоятельного концептуального арт-объекта, «произведения, сбивающего привычный масштаб в материальной окружающей среде и привычные ориентиры в смысловом, символическом и реальном пространстве, привносящего в него черты цитатности, массовой культуры или детской игры» [4, с. 8], что особенно становится характерным для художников эпохи постмодернизма. Цель, взаимодействие, методы и эстетические поиски современной керамики оказываются тесно связаны с проблемами художественного восприятия, взаимоотношения между произведением искусства и человеческим глазом.

Словно руководствуясь цитируемом ранее манифесте оп-артистов, считавших «движение важным элементом визуального явления» [16], художники-исследователи и по сей день продолжают, вслед за пионерами оп-арта, разрабатывать проблему движения.

Интересный пример трактовки движения как способа активации восприятия зрителя может быть обнаружен в творчестве Роберта Доусона. В своем стремлении к созданию по-настоящему интерактивных произведений, применяя передовые методы фотопечати, художник предлагает взглянуть «под другим углом» на традиционные декоративные мотивы. В 90-е годы Роберт Доусон создает ограниченную серию из 100 экземпляров «Ива в перспективе» (ориг. — «In Perspective Willow» (ил. 7)). Обращение к классическому мотиву росписи здесь не является случайным. Данный декоративный мотив, возникший в росписи английской керамики конца XVIII века вследствие распространения шинуазри в Европе, являлся одним из первых примеров росписи, произведенной в серийном производстве на мануфактуре в Сток-он-Тренте с использованием механизированной технологии «переводной картинки», деколирования, а не традиционным ручным способом. Подобное обстоятельство сделало роспись необычайно популярной и массово тиражируемой и по сей день. Так возникает корреляция с идеями оп-артистов, которые видят в использовании новых технологий в век массового производства практически безграничные возможности исполнения оригинальных произведений («исходный прототип» по выражению Виктора Вазарели) фабричными способами. Роберт Доусон в своей работе словно собирает новое произведение из готового, ранее разработанного исторического комплекта стандартных элементов, искажает и деформирует плоскость керамической тарелки при помощи одного из самых узнаваемых декоративных мотивов, подчеркивая визуальную и концептуальную сложность, уже в духе постмодернистской эстетики. Использо-

ние живописных мотивов и орнаментальных декоров «с историей», вписывающихся в художественную практику постмодерна (свободное использование различных исторических стилей, принципов «цитирования», иронии, игры с применением современных технологий), становится характерным не только для творчества рассматриваемого керамиста, но для других представителей искусства данного периода.

Схожий прием можно заметить и в более поздней керамической серии Роберта Доусона под названием «Вращение» (ориг. — «Spin» (ил. 8), созданной в 2010 году и состоящей из шести тарелок тонкого костяного фарфора. Каждая тарелка декорирована при помощи фотопечати подглазурной кобальтовой росписью на уже знакомый сюжет с элементами авторской доработки. Художник адаптирует мотив ивового дерева к созданию визуальных эффектов, наделяет его новой пространственной характеристикой, последовательно создавая иллюзию вращения, которая усиливается с каждой отдельной тарелкой. Провоцируя человеческий глаз совершать неосознанное движение там, где его нет, Роберт Доусон тем самым предполагал «непреднамеренно активное участие» о стороны зрителя.

Наряду с плоскостными изображениями, художники оп-арта используют также широко известные иллюзии, разработанные гештальт-психологией, которые они (художники-керамисты) теперь переносят в трехмерное пространство, создавая двойную «игру в реальность». Одним из первых художников, кто обратился к такому художественному решению, стал Грэг Пэйс, который привнес в формы своих керамических ваз (ил. 9) известную иллюзию «Ваза Рубина»⁵, являющаяся визуальной демонстрацией одного из ярких принципов восприятия — «целое не есть сумма отдельных частей». Иллюзия «Ваза Рубина», согласно исследованиям Ричарда Грегори [12], представляет собой иллюзию класса «двусмысленность» и относится к тому его типу, который «переключает» сознание человека из одного в другое. Так, на основе



Ил. 9. Пэйс, Г. Композиция «Обычаи и дух народов» («Occident») (2011). Калгари, Канада. Фарфор; матовые глазури. Высота: 47 см. Фото (автор). Частное собрание.

представленных контуров мы способны воспринимать их либо как белую вазу, либо как профили двух лиц. Подобный эффект, демонстрирующий специфику соотношения целого и его частей, Грэг Пэйс активно использует. Его работы доказывают, что негативное пространство в физическом мире можно предвидеть и сформировать в процессе проектирования, наделять его динамичным характером. Вместо полых пустот, созданных двумерной плоскостью графического листа Пэйса приобретает активное и самостоятельное значение. Фактически такой прием заставляет зрителя переходить от одной точки зрения к другой, наблюдая за иллюзионистическим эффектом, который материализуется и дематериализуется завораживающим образом. Интересным является то, что в своих творческих поисках художник создает и третий уровень иллюзии: при помощи особенной фото- и видео-техники он создает фотографии со «стробоскопическим эффектом» (путем соединения нескольких изображений объекта, снятого во время движения на вращающемся постаменте с постепенным изменением угла съемки) так, что фигуры кажутся движущимися. Подобные поиски оказываются созвучными разработкам Вазарели, связанным с исследованием проблемы фона и предмета. Возникающие при их восприятии оптические иллюзии художник определял как «иллюзорный вечный двигатель». Также Вазарели экспериментировал и с оптическими возможностями фотографии, которые были в его арсенале к тому времени, «накладывая позитивы и негативы и добываясь в итоге создания изображения, которое начинало меняться и терять свою плоскостность при изменении ракурса зрения» [5, с. 272].

Таким образом, в качестве вывода не будет ложным суждение, что при использовании оптических иллюзий движения и связанных с ними пространственных превращений художники-керамисты не только следуют достижениям ведущих фигур оп-арта, но и значительно расширяют представления об отображении подвижности окружающего мира.

Иллюзионистические приемы, используемые художниками, намеренно обостряют проблему их восприятия, противодействуют нормам человеческой перцепции, когда изображение колеблется от плоскостных образов к пространственным и обратно, а иногда и снова обратно. «Подобно тому, как в культурном сознании обозначается ощущение нестабильности, децентричности, утрачивается прежняя устойчивость и определенность, в художественном пространстве рождается и воплощается идея произведения с ускользающей формой, основанного на процессуальности, зависящего от условий восприятия. Оп-артисты наделяют эстетическим смыслом не произведение в его традиционном понимании, а те виртуальные феномены, оптические иллюзии, которые возникают в результате активизации зрительского восприятия и обогащают индивидуальный эмоциональный опыт. Произведение искусства не репрезентирует, а в постмодернистском смысле симулирует реальность, оказывается частью коммуникативного процесса» [4, с. 296]. Наследие

оп-арта 60-х годов обретает новую жизнь и новые интерпретации в искусстве керамики, хотя цель остается та же, что и раньше — «обмануть глаз», спровоцировать его на «ложную» реакцию, однако задачей теперь становится создать «несуществующий» зыбкий образ.

Примечания

1. Оп-арт (англ. op art, сокращ. от optical art — «оптическое искусство») — *авангардистское течение в западноевропейском искусстве 1950–1960-х гг. Композиции оп-арта основывалась на игре «фигуры и фона», эффектах «обмана зрения», использовании прозрачных материалов — пластика, стекла, движущихся конструкций с меняющимся освещением* [3, с. 459].
2. Имеется в виду сам процесс восприятия, на основе которого возникают иллюзии.
3. Подразумевается «демократизм» в значении *свойства по знач. прил. демократический* (к примеру, демократизм в образе жизни; демократизм воззрений).
4. Мануфактура была основана в Зельбе, Германия, в 1879 году Филиппом Розенталем как семейное производство. В первые годы XX века на мануфактуре были созданы такие знаковые сервизы эпохи модерна, как «Боттичелли» (1902 г.) и «Донателло» (1905 г.). В 1934 году Филипп Розенталь, из-за своего еврейского происхождения, был вынужден покинуть компанию, и его смерть в 1937 году привела к окончательному прекращению участия семьи в развитии фирмы. Лишь в 1950 году Филипп Розенталь-младший вернулся из изгнания и сыграл новаторскую роль в создании современного дизайна. «Rosenthal Studio Haus (Line)» как бренд открылся в 1960 году и стал активно сотрудничать с известными дизайнерами и художниками: Раймондом Лоуи, Тапио Вирккала, Тимо Сарпаневой, Вальтером Гропиусом, Луиджи Колани и др. И по сей день компания продолжает привлекать художников, дизайнеров, архитекторов участвовать в создании работ под общим брендом.
5. Иллюзия «Ваза Рубина» (ориг. — «Rubin's vase») была создана Эдгаром Рубиным в 1915 году.

Список литературы

1. *Беньямин В.* Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости: Избр. эссе / Вальтер Беньямин / Предисл., сост., пер. и примеч. С. А. Ромашко. Немецкий культурный центр им. Гете. М.: МЕДИУМ, 1996. 240 с.
2. *Васильев Н. Ю.* Коллаж в дизайне и в архитектуре. Каждый видит по-своему. Екатеринбург: TATLIN, 2018. 132 с.
3. *Власов В. Г.* Новый энциклопедический словарь изобразительного искусства / в 10 т. Т. 6: Н — О. СПб.: Азбука-классика, 2004. 590 с.
4. *Захарченко И. Н.* Художественные стратегии оп-арта в интеллектуальной истории XX века // Преподаватель XXI век. 2015. № 3. С. 290–301.
5. *Калимова Е. В.* Оп-арт и оптические иллюзии в искусстве // Научные труды Санкт-Петербургского государственного академического института живописи, скульптуры и архитектуры им. И. Е. Репина. 2016. № 37. С. 268–281.
6. *Крючкова В. А.* Виктор Вазарели: путь к оп-арту // Искусствознание. М.: Государственный институт искусствознания. 2009. № 1–2. С. 427–453.
7. *Липов А. Н.* Оптико-кинетическое искусство. Поиски новых типов формообразования // Эстетика: Вчера. Сегодня. 2006. № 2. С. 144–8. *Малова Т. В.* Природа пластического чувства: опыт искусствоведения и эстетики // Художественная культура. 2018. № 3. С. 14–36.
9. *Малолетков В. А.* Тенденции развития мировой декоративной керамики последней трети XX–10. *Меньшикова Г. Я.* Зрительные иллюзии: психологические механизмы и модели: дис....д-ра психол. наук. — М., 2013. — 265 с.
11. *Barrett C.* Op art. London, GB: Studio Vista, 1970. 192 p.
12. *Gregory R. L.* Seeing Through Illusions. Oxford, GB: Oxford University Press, 2009. 253 p.
13. Groupe de Recherche d'Art Visuel. Assez de mystifications, Paris France, October 1963. [Оцифрованная копия с оригинала из архива Хулио Ли Парка, Кашан, Франция]. URL: <https://icaa.mfah.org/s/en/item/773146#c=&m=&s=&cv=&xywh=-626%2C-1%2C4551%2C2550> (дата обращения: 16.02.2021).
14. *Joray M. and V. VASARELY.* Plastic Arts of the 20th Century. Neuchatel, CH: Édition Du Griffon Neuchâtel, 1965. 194 p.
15. *Parc J. Le.* Concerning the Art-Spectacle, Active Spectator, Instability and programming in visual art, 1962. URL: <http://www.julioleparc.org/art-spectacle.html> (дата обращения: 13.02.2021).
16. *Parc J. Le.* Demystifying Art. Opus International 8 (October 1968). URL: <http://julioleparc.org/d%C3%A9mystifier-l-art.html> (дата обращения: 13.02.2021).
17. *Wade N.* Visual Allusions: Pictures of Perception. London, UK: Routledge, 2017. 296 p.

E. R. Giniyatullina

Saint Petersburg Stieglitz State Academy of Art and Design
191187 Russia, Saint Petersburg, Solyanoj line, 13

OP-ART. VIVID MOTION ILLUSIONS AND THEIR TRANSFORMATION IN THE CERAMIC PAINTING

Nature of perception, vivid motion illusions, optical effects, and other illusions are at the center of a lively artists' interest about possible mechanisms that might underlie these phenomena as the special techniques were created by some Op artists. In the 1950s, interests for certain possibilities of the visual impact associated with new advances in something in the field of psychology, philosophy, with the era of the development of industrial technologies, replication, and reproduction, were reflected in the practice. The purpose of the article is to examine the influence of theoretical concepts of op-art on the art of ceramics of the 20th-21st centuries. Also, it analyzes the ceramic highlights works in which artists have developed the problem of movement, which was one of the central in the work of such pioneers of op-art as Victor Vasarely and Bridget Riley. The actual meaning of the presented article is also added by the fact that 2021 is a landmark year for the history of op-art. The 115th anniversary of the birth of Victor Vasarely and the 90th birthday of Bridget Riley are the occasions for a more detailed study of the legacy of the creative principles of this trend by ceramic artists.

Keywords: op-art, optical illusions, visual perception, influence, borrowing, ceramic art.

References

1. Benjamin V. A work of art in the era of its technical reproducibility: Selected essay / Walter Benjamin / Preface, comp., trans. and note S. A. Romashko. Goethe German Cultural Center. M.: MEDIUM, 1996. 240 p. (in Rus.).
2. Vasiliev N. Y. Collage in design and architecture. Everyone sees in their own way. Yekaterinburg: TATLIN, 2018. 132 p. (in Rus.).
3. Vlasov V. G. New encyclopedic dictionary of Fine art / in 10 vols. Vol. 6: N. O. SPb.: ABC-classics, 2004. 590 p. (in Rus.).
4. Zakharchenko I. N. Artistic strategies of op-art in the intellectual history of the twentieth century // Teacher of the XXI century. 2015. No. 3. pp. 290–301 (in Rus.).
5. Kalimova E. V. Op-art and optical illusions in art // Scientific works of the St. Petersburg I. E. Repin State Academic Institute of Painting, Sculpture and Architecture. 2016. No. 37. pp. 268–281 (in Rus.).
6. Kryuchkova V. A. Viktor Vasarely: the path to op-art // Art Studies. Moscow: State Institute of Art Studies. 2009. No. 1–2. pp. 427–453 (in Rus.).
7. Lipov A. N. Optical-kinetic art. The search for new types of shaping // Aesthetics: Yesterday. Today. 2006. No. 2. p. 144–161 (in Rus.).
8. Malova T. V. The nature of plastic feeling: the experience of art criticism and aesthetics // Art culture. 2018. No. 3. pp. 14–36 (in Rus.).
9. In Maloletkov. A. Trends in the development of world decorative ceramics of the last third of the XX-early XXI centuries: abstract: dis.... Doctor of Art History. — M., 2010. — 40 p. (in Rus.).
10. Menshikova G. Ya. Visual illusions: psychological mechanisms and models: dis....doctor of Psychological Sciences. — M., 2013–265 p. (in Rus.).
11. Barrett K. Op-art. London, UK: Vista Studio, 1970. 192 p.
12. Gregory R. L. Vision Through Illusions. Oxford, UK: Oxford University Press, 2009. 253 p.
13. Visual Art Research Group. Assez de mystifications, Paris, France, October 1963. [Digitized copy from the original from the archive of Julio Lee Park, Kashan, France]. URL: <https://icaa.mfah.org/s/en/item/773146#?c=&m=&s=&cv=&xy-wh=-626%2C-1%2C4551%2C2550> (accessed: 02.16.2021).
14. Joray M. and V. VASARELI. Plastic arts of the 20th century. Neuchatel, Ch.: Edition of the Neuchatel Griffon, 1965. 194 p.
15. Park J. Le. About art-Spectacle, Active Spectator, instability and programming in the visual arts, 1962. URL: <http://www.julioleparc.org/art-spectacle.html> (accessed: 13.02.2021).
16. Park J. Le. Demystifying art. International Opus 8 (October 1968). URL: <http://julioleparc.org/d%C3%A9mystifier-l-art.html> (accessed: 02.13.2021).
17. Wade N. Visual allusions: Pictures of perception. London, UK: Routledge, 2017. 296 p.

УДК 74

DOI 10.46418/2079–8202_2021_4_3

О. Б. Дружинина

Научно-исследовательский институт теории и истории изобразительных искусств Российской академии художеств
119034 РФ, Москва, Пречистенка, 21

ТЕОРИЯ И ПРАКТИКА СИСТЕМНОГО ПОДХОДА НА СТРАНИЦАХ ЖУРНАЛА «ТЕХНИЧЕСКАЯ ЭСТЕТИКА» КОНЦА 1970-Х — НАЧАЛА 1980-Х ГОДОВ

© О. Б. Дружинина, 2021

Статья рассматривает материалы о системном подходе в решении проектных задач, опубликованные в журнале «Техническая эстетика» во второй половине 1970-х — начале 1980-х годов. Их анализ с различных авторских позиций — практика, теоретика и историка искусства — позволяет сделать выводы о состоянии изученности вопроса в указанный период и об отношении к системному подходу в профессиональной среде.

Ключевые слова: системный подход в решении проектных задач, методология проектирования, дизайн-программа.

С середины 1960-х годов дизайнеры стали привлекаться к решению масштабных задач, связанных с проектированием больших комплексов предметной среды, влияющих на социокультурный аспект жизни общества. Именно поэтому подход к решению дизайнерских задач претерпевал серьезные изменения: художники-конструкторы начали использовать системный подход к проектированию, который нашел применение в дизайн-программах.

Его суть заключалась в том, что при создании изделия охватывались все факторы — функциональные, эргономические, социокультурные, эстетические, технико-технологические и другие. Системный подход учитывал все аспекты проблемы при принятии решения и рассматривал не только объекты, входящие в систему, но и связи между ними, а также ее взаимодействие с «внешним миром» [1, с. 28].

Философ и теоретик дизайна К. М. Кантор писал об этом этапе развития отечественного художественного конструирования следующее: «Дизайнеры хотели бы проектировать не разрозненные изделия, которые потом в быту превращаются в ансамбли, достаточно целостные благодаря тому, что каждая вещь сама по себе, хотя, может быть, и была сделана различными дизайнерами, несет на себе отпечаток общей дизайнерской культуры — они хотели бы проектировать эти ансамбли целиком, достигая тем самым не только дизайнерского, но и более глубокого технологического функционального единства изделий, составляющих ансамбль» [2, с. 81].

Ко второй половине 1970-х годов был накоплен значительный практический опыт системного подхода к решению проектных задач, который нуждался в анализе, систематизации и изложении в виде методологических материалов. Поэтому не случайно, что именно в этот период на страницах журнала «Техническая эстетика» — главного источника информации о дизайне в СССР, выпускаемого Всесоюзным научно-исследовательским институтом технической эстетики (ВНИИ-ТЭ) — регулярно появлялись материалы, посвященные

применению системного подхода к решению проектных задач. В публикациях журнала осмыслились также и неудачные примеры его применения (которые были связаны и с невозможностью полной реализации проекта, и с неудовлетворительным конечным результатом), чтобы в дальнейшем избегать ошибок. Возможно, сторонники относительно нового подхода чувствовали, что он еще недостаточно признан широким профессиональным сообществом, и пытались путем публикаций в авторитетном профильном издании придать ему больший вес.

В данной статье рассматриваются наиболее значительные публикации о системном подходе в решении проектных задач, напечатанные в журнале «Техническая эстетика» во второй половине 1970-х — начале 1980-х годов: «Дизайн как проектная деятельность» (В. Ф. Сидоренко, 1977), «Черты системного объекта дизайна» (Д. А. Азрикан, 1979), «Парадоксы системного дизайна» (В. Ф. Сидоренко, 1980), «Системный подход и система как объект дизайна (полемика заметки)» (С. О. Хан-Магомедов, 1980). Их анализ дает представление о состоянии изученности вопроса, об отношении к системному подходу практика, теоретика и историка искусства.

В 1977 году вышла статья «Дизайн как проектная деятельность» [3]. Ее автор — В. Ф. Сидоренко, один из ведущих теоретиков и методологов этого направления, автор термина для практической реализации системного подхода к проектированию — дизайн-программа. В своей статье он рассматривал эволюцию проектной деятельности от «традиционных» к «новым». Автор характеризовал изменения в проектной деятельности следующим образом: на смену проектированию по однажды заданному образцу (прототипное проектирование) приходят системные методы анализа, постановки и решения дизайнерской проблемы. При таком подходе основные интеллектуальные усилия разработчика направляются не на объект проектирования (в самом простом варианте — отдельно взятую вещь), а на «изменения, которые должны претерпеть производство, сбыт, потребитель и общество в целом

в ходе освоения и использования нового объекта» [4]. Другими словами, дизайнер порывает с ремесленной традицией работы по канону¹, и его деятельность приобретает критический, аналитический характер. Инструментом же анализа становится системный подход.

В новой проектной парадигме дизайнер получает гораздо большую свободу: он не только может отказаться от традиционного способа действия, но и переформулировать поставленную перед ним задачу. Но для этого ему необходимо провести научный анализ всех факторов — производства, потребления, распределения, социокультурный и так далее. Прототипное проектирование этого не требовало, но и не решало большинства современных дизайнерских проблем. Системный подход к решению дизайнерских задач В. Ф. Сидоренко считал новейшим и наиболее эффективным методом проектирования.

Дальнейшее развитие методологии системного подхода мы можем увидеть в статье Д. А. Азрикана «Черты системного объекта дизайна» [5], опубликованной в журнале «Техническая эстетика» в 1979 году. В том году была завершена первая и самая масштабная отечественная дизайн-программа «Электромера»², и можно предположить, что ее руководитель и идеолог ставил своей задачей теоретическое осмысление своей практической работы. В ней впервые предпринимается попытка дать определение и описать характерные черты системного объекта дизайна. Системный объект дизайна — это комплекс элементов, образующих целостную управляемую многоуровневую и многокомпонентную систему со свойствами самоорганизации и саморазвития. Системный объект дизайна — это практический результат применения дизайн-программы. Азрикан противопоставлял системный объект дизайна объекту «штучному». Кроме того, автор четко разделял системность объекта дизайна и системность подхода к решению дизайнерской задачи.

Системный подход Д. А. Азрикан считал продолжением идей русских художников-производственников и сторонников «тотального проектирования». При этом он подчеркивал, что первые так и не вышли «за рамки Вещи», порывая с практикой штучного проектирования лишь в теоретических трудах [5, с. 2], а вторые были слишком далеки от реального производства, оставаясь по сути художниками. В отечественной практике проектирования начала 1950-х годов самые яркие проявления системного подхода он усматривал в направлении, получившем название «эстетическая

организация производственной среды», когда цех или завод стали восприниматься как нечто целостное: архитектура и производственное оборудование работали как единый механизм, задача которого в конечном итоге — повышение производительности труда.

В рассуждениях Д. А. Азрикана кажется важным следующий момент: он связывает системный подход к решению проектных задач с созданием предметов для адресата совершенно нового типа — «свободного от вещизма, духовно богатого человека» [5, с. 2]. Штучный дизайн, по его мнению, фетишизирует вещь. «Отношения дизайнер — вещь — потребитель создают замкнутых круг, из которого нет выхода. <...> Вещь культивирует в человеке потребителя. Чем лучше вещь, тем она престижнее. Человеку же, для которого вещь самоценна, не важно, как выглядит Мир» [5, с. 2]. Таким образом, усилия дизайнера по созданию гармоничного пространства, целостной предметно-пространственной среды оказываются не нужны потребителю-вещисту. Возможно, обращение за «социокультурной поддержкой» понадобилось Д. А. Азрикану в связи с изменением отношения к системному подходу в проектировании: в начале 1980-х годов оно становится более критичным.

Первым на публикацию Д. А. Азрикан отреагировал В. Ф. Сидоренко в 1980-м году. Свою статью «Парадоксы системного дизайна» [6] он начал с критики противопоставления системного и штучного объектов, но в результате пришел к более общим выводам, касающимся системного подхода в целом.

По мнению Сидоренко, системная методология — это не универсальный инструмент, а некий язык, «открывающий для дизайна дополнительные возможности в исследовании, моделировании и выражении человеческого содержания предметного мира» [6, с. 1]. Потребитель и производитель используют этот язык по-своему. Для потребителя системность заключается в том, что выбирая в магазине, к примеру предмет мебели, он видит ее в системе своего жилого пространства или даже шире — в социокультурном контексте, то есть как часть системы, а не как отдельную вещь. У промышленности же системность другая: она рассматривает вещь вне социокультурного и исторического контекстов, но в своем собственном. Предприятие производит не тираж отдельных вещей, а целостный объект как результат системы операций, его «единство построено на единстве базовой модели и единой схеме процесса производства» [6, с. 2].

Дизайнерская системность, то есть системный подход к решению конкретной проектной задачи, очевидно, заключается в том, чтобы совместить системность потребителя и производителя, посмотреть на проект с позиции и того, и другого. Иными словами, учесть все возможные контексты: социокультурный, исторический, производственный, технический, технологический.

В октябре того же года в «Технической эстетике» вышла статья С. О. Хан-Магомедова «Системный подход и система как объект дизайна (полемика заметки)» [7]. Полемику С. О. Хан-Магомедов вел прежде всего с Д. А. Азриканом и Д. Н. Щелкуновым, ссылаясь на их ранее опубликованные материалы в журнале.

¹ В данном контексте понятие канона связано с архаическими культурами. Канон объединял в себе традиции, ритуалы, культурные образцы вещей и правила их формообразования, принципы построения архитектурных сооружений, принципы создания и функционирования городов и государств. Он был идеальной моделью, сложившейся путем отбора наиболее совершенных форм жизнедеятельности [1, с. 14].

² Дизайн-программа «Электромера» (1973–1979). Дизайнеры: Д. Азрикан, А. Грашин, Р. Гусейнов, Д. Кочугов, А. Кудрявцев, Л. Кузьмичев, А. Мещанинов, М. Михеева, А. Синельников, Д. Щелкунов и другие. ВНИИТЭ.

Обращаясь к периоду 1920-х годов, Хан-Магомедов писал о том, что для советского дизайна системность в решении проектных задач была характерна с самого начала его зарождения — вспоминая и концепцию производственного искусства, и методы преподавания во ВХУТЕМАСе. Эта «важнейшая черта нашего дизайна», по словам автора, была забыта на несколько десятилетий, и вернулись к ней только в 1960-е годы — в связи с необходимостью найти способ максимально эффективно использовать возможности дизайна.

Факторами, затрудняющими применение системного подхода к решению проектных задач, Хан-Магомедов считал недостаток общих теоретических исследований в области дизайна и невнимание к специфическим дизайнерским проблемам. В результате системный подход перестает быть средством, инструментом решения проектной задачи и становится самоцелью. Он воспринимается как универсальный прием, который пытаются применять в любой ситуации и сфере дизайн-деятельности — только потому, что однажды он доказал свою эффективность.

В первую очередь, как и В. Ф. Сидоренко, Хан-Магомедов не соглашался с противопоставлением «системный дизайн» — «штучный дизайн» и не считал, что системный подход противопоставляет единичное изделие и комплекс, а его применение возможно только при проектировании систем. На мой взгляд, в его рассуждениях особенно важна следующая идея: системный подход — это методологический инструмент, одна из функций которого заключается в исследовании условий идеального включения объекта (промышленного изделия) в уже существующую или проектируемую предметно-пространственную среду. И это и есть основная задача системного подхода.

Вторая проблема — это формальное применение системного подхода без досконального анализа конкретной проектной задачи. Автор отмечал различное «отношение» системы к внедряемым в нее единичным элементам. Некоторые системы это допускают, другие — нет или допускают при определенных условиях. Как мы видим, вторая проблема проистекает из первой.

В своих рассуждениях С. О. Хан-Магомедов также обращался к социокультурному аспекту применения системного подхода к решению проектных задач. Общая теория систем исследует процессы и явления вне зависимости от их природы, а опираясь лишь на взаимосвязи составляющих ее элементов и их реакцию на внешние условия. Применительно к дизайну — как к сфере, во-первых, творческой, во-вторых, имеющей дело с человеческими потребностями и эмоциями — она нуждается в «очеловечивании». Поэтому системный подход может быть эффективным применительно к сфере проектирования и производства промышленных изделий, но должен с осторожностью использоваться в сфере потребления. Иными словами, не стоит навязывать человеку свое представление о единой и гармоничной предметно-пространственной среде, предлагая ему готовые системы. Ему нужны и «штучные» вещи, из которых он может построить свой собственный, индивидуальный материальный мир.

Упрек в невнимании к человеку не кажется справедливым: практически каждая разработанная во ВНИИТЭ дизайн-программа включала в себя исследования типологии потребителей, их запросов, предпочтений, образа жизни. Более того, Д. А. Азрикан в статье «Черты системного объекта дизайна» особенно подчеркивал, что сторонники системного подхода находятся в постоянном поиске и уточнении образа своего адресата [5, с. 2].

Здесь важно отметить, что сторонники системного подхода среди философов и методологов, и в первую очередь Г. П. Щедровицкий, считали, что системный подход находится скорее в гуманитарной, нежели технической сфере. Еще в 1967 году Щедровицкий писал, что системность (в тот момент он использовал термин «тотальность») гармонизирует предметную среду, исходя из заданного общественного идеала, который тем или иным образом связывается с действительностью — и эта связь «осуществляется в социальной науке, а не в сфере проектирования» [8, с. 155–186].

Не вполне справедливым кажется и предположение, что системный подход приводит к подмене художественно-конструкторской разработки формы стилизацией, то есть погоня за стилистическим единством комплекса отвлекает дизайнера от собственно формообразования. Здесь хочется вспомнить дизайн-программу «Электромера». Ее авторы в процессе работы (точнее — уже во время предпроектных исследований) от первоначальной задачи создания фирменного стиля продукции для более чем 40 предприятий ВО «Союзэлектроприбор» перешли к принципиально новой системе построения их структуры, основанной на конструктивах четырех уровней. И что более важно, возвращаясь к проблеме гуманизации предметно-пространственной среды, нашли решение фундаментальной задачи создания языка коммуникации между человеком и техникой.

И наконец, автора статьи беспокоила еще одна опасность недостаточно продуманного, слишком директивного применения системного подхода: смещение акцента на связи между вещами вместо самих вещей, стремление гармонизировать систему в целом и невнимание к эстетической стороне каждой ее составляющей. В этом Хан-Магомедов видит выход дизайнера за пределы сферы своей деятельности [7, с. 4], попытку заниматься не дизайнерскими вопросами, с которыми могут справиться совсем другие специалисты — в то время как его профессиональная задача, которую никто другой не сможет решить, выходит из фокуса его внимания.

Последний три статьи можно рассматривать как три основные точки зрения на одну проблему. Д. А. Азрикан — практик системного подхода, первый в отечественном дизайне применивший его в масштабе проектирования продукции целой отрасли. Его позиция, в первую очередь, состояла в разделении «штучного», как отжившего свой век, и «системного» подхода к проектированию, за которым будущее.

В. Ф. Сидоренко, в большей степени теоретик, чем практик, автор терминологии и методологических материалов, был более осторожен в своих оценках: он предостерегал от радикальных изменений в методах

проектирования до тех пор, пока не будут окончательно понятны все сильные и слабые стороны системного подхода. К его мнению во многом присоединялся С. О. Хан-Магомедов, который не занимался непосредственно системным подходом, а потому смотрел на данный феномен с точки зрения исследователя истории дизайна. Его отстраненная позиция позволила выявить проблемы более общего характера: как в процессе усовершенствования методологии проектирования не утратить уже сложившиеся важнейшие черты профессии — например, внимание к эстетической составляющей проекта и понимание функций дизайнера.

На основе рассмотренных материалов могут быть сделаны следующие выводы. В рамках идеи системного подхода уже в 1975–1985 гг. сформировались его основные положения. Во-первых, системный подход дает дизайнерам новые инструменты и для исследования дизайнерских проблем, и для решения проектных задач, что было особенно важно при проектировании масштабных предметных комплексов в конце 1970-х — начале 1980-х годов. Но при этом он не является «проектной панацеей», а должен применяться с осторожностью и после проведения тщательных предпроектных исследований — также системных.

Второй вывод во многом продолжает идею первого. Для успешного применения системный подход нуждается в разработанной методологии, что и было сделано несколькими годами позднее: в 1987 году вышла «Методика художественного конструирования. Дизайн-программа» под редакцией Л. А. Кузьмичева, В. Ф. Сидоренко и Д. Н. Щелкунова [9].

В-третьих, при применении системного подхода к решению проектных задач важным является сохранение гуманизирующего начала дизайна, недопущение его излишней технотизированности.

Список литературы

1. Дружинина О. Б. Роль дизайн-программ ВНИИТЭ 1960–1980 годов в проектной культуре: дис... канд. искусств. Москва, 2020. URL: https://kosygin-rgu.ru/aspirantura/files/defence/DrugininaOB/Дружинина_Автореф.pdf
2. Кантор К. М. Правда о дизайне. М.: Анир, 1996. 288 с.
3. Сидоренко В. Ф. Дизайн как проектная деятельность // Техническая эстетика. 1977. № 8. С. 1–3.
4. Джонс Дж. К. Инженерное и художественное конструирование. М.: «Мир», 1976. Цитата по: Сидоренко В. Ф. Дизайн как проектная деятельность // Техническая эстетика. 1977. № 8. С. 1–3.
5. Азрикан Д. А. Черты системного объекта дизайна // Техническая эстетика. 1979. № 9. С. 1–5.
6. Сидоренко В. Ф. Парадоксы системного дизайна // Техническая эстетика. 1980. № 2. С. 1–2.
7. Хан-Магомедов С. О. Системный подход и система как объект дизайна (полемиические заметки) // Техническая эстетика. 1980. № 10. С. 2–4.
8. Щедровицкий Г. П. Дизайнерское проектирование. В соавторстве с Генисаретским О. И.: Научный отчет по теме 1 (1) 3. М.: ВНИИТЭ ГКНТ, 1967 // Труды ВНИИТЭ. Серия Техническая эстетика. Вып. 61. Теоретические и методологические исследования в дизайне. Избранные материалы. Ч. I. М., 1990. С. 155–186.
9. Методика художественного конструирования. Дизайн-программа / Ред. коллегия: Л. А. Кузьмичев, В. Ф. Сидоренко, Д. Н. Щелкунов. М.: ВНИИТЭ, 1987. 171 с.

О. Б. Дружинина

Research Institute of Theory and History of Fine Arts of the Russian Academy of Arts
119034 Russia, Moscow, Prechistenka str., 21

THEORY AND PRACTICE OF THE SYSTEM APPROACH ON THE PAGES THE MAGAZINE «TECHNICAL AESTHETICS» OF THE LATE 1970s — EARLY 1980s

The article examines materials on a systematic approach to solving design problems published in the journal «Technical Aesthetics» in the second half of the 1970s — early 1980s. Their analysis from various author's positions — a practitioner, a theorist and an art historian — allows us to draw conclusions about the state of study of the issue during this period and about the attitude to the systematic approach in the professional environment.

Keywords: system approach in solving project tasks, design methodology, design program.

References

1. Druzhinina O. B. The role of VNIITE design programs of 1960–1980 in project culture: dis...cand. arts. M., 2020. URL: https://kosygin-rgu.ru/aspirantura/files/defence/DrugininaOB/ Druzhinina _Avtoref.pdf (in Rus.).
2. Kantor K. M. The truth about design. M.: Anir, 1996. 288 p. (in Rus.).
3. Sidorenko V. F. Design as a project activity // Technical aesthetics. 1977. No. 8. pp. 1–3 (in Rus.).
4. Jones J. K. Engineering and artistic design. M.: «Mir», 1976. Quote from: Sidorenko V. F. Design as a project activity // Technical aesthetics. 1977. No. 8. pp. 1–3 (in Rus.).
5. Azrikan D. A. Features of the system object of design // Technical aesthetics. 1979. No. 9. pp. 1–5 (in Rus.).
6. Sidorenko V. F. Paradoxes of system design // Technical aesthetics. 1980. No. 2. pp. 1–2 (in Rus.).
7. Khan-Magomedov S. O. System approach and system as an object of design (polemic notes) // Technical aesthetics. 1980. No. 10. pp. 2–4 (in Rus.).
8. Shchedrovitsky G. P. Design engineering. Co-authored with Genisaretsky O. I.: Scientific report on the topic 1 (1) 3. Moscow: VNIITE GKNT, 1967 // Proceedings of VNIITE. A series of Technical aesthetics. Issue 61. Theoretical and methodological research in design. Selected materials. Ch. I. M., 1990. pp. 155–186 (in Rus.).
9. Methods of artistic construction. Design program / Editorial Board: L. A. Kuzmichev, V. F. Sidorenko, D. N. Shchelkunov. M.: VNIITE, 1987. 171 p. (in Rus.).

УДК 76.03/0

DOI 10.46418/2079–8202_2021_4_4

Н. Г. Дружинкина

Санкт-Петербургский государственный университет промышленных технологий и дизайна
191186 РФ, Санкт-Петербург, Большая Морская, 18**ОБРАЗ ПЕТЕРБУРГА–ЛЕНИНГРАДА В ГРАФИКЕ Н. А. ПАВЛОВА (1899–1968)**

© Н. Г. Дружинкина, 2021

Статья посвящена раскрытию образа города Петербурга–Ленинграда в творчестве художников-графиков первой половины-середины XX в. Среди них особого внимания заслуживают произведения Н. А. Павлова (1899–1968). Николай Александрович Павлов — художник-график XX века. Широкую известность получили его виды Петербурга–Ленинграда, изданные в 1958 г. в виде открыток. Он воспел город Пушкина, Достоевского по-своему и запечатлел изменения, связанные со строительством новых районов, станций метрополитена. Павлов — ленинградский художник, продолжающий традиции «Мира искусства», «Окон Роста» в графике, академической реалистической школы рисунка (Кардовского, Репина, Остроумовой-Лебедевой, Добужинского, Лансере, Бенуа). Павлов проделал путь от конструктивизма к соцреализму. В 1950-е гг. — зрелый период творчества мастера, он признанный известный офортист. Как педагог он постоянно заботился о совершенствовании методов графического образования, стал родоначальником кафедры графического искусства в РГПУ им. А. И. Герцена в 1960-е гг.

Ключевые слова: русская графика, Петербург, Ленинград, образ города, Н. А. Павлов, В. М. Конашевич.

Введение. Петербург–Ленинград — это средоточие разных архитектурных стилей, величие императорского периода Петербурга, воспоминание истории и грезы о будущем — это Ленинградский XXI век, сотканный из глобальных проблем, событий и войн, это мужественная выносливость блокадного города, это подвиг ленинградцев, отстоявших и отстроивших город. Люди и судьбы в архитектурном городском пейзаже неразрывно связаны и в этом особая прелесть Северной Пальмиры — в сочетании водной глади, камня строений, бездонных небес и прекрасных творений человеческого гения. И этой теме художники разных эпох посвятили свой талант, водрузив свой особый памятник городу — в том числе и в графике. В ряду художников-графиков, прославлявших свой город, был и Н. А. Павлов. Несмотря на многочисленные исследования в области истории графического искусства [1], творчество Павлова недостаточно изучено в контексте развития отечественного и мирового искусства. Важно проследить путь работы мастера: от натурального рисунка — к цветному офорту, выявить роль фотографии в работе. Необходимо рассмотреть графические серии Павлова, посвященные Петербургу–Ленинграду в общем контексте развития отечественной графики XX в., определить новые сюжеты и приемы, которые художник вносит в тему интерпретации архитектурной городской среды, связать с архитектурой и фотоискусством.

Обсуждение результатов. Н. А. Павлов родом из Саратова. Получив первоначальное художественное образование в Боголюбовском рисовальном училище, он приехал в Петроград и поступил во ВХУТЕИН, учился у знаменитых Д. И. Митрохина, В. М. Конашевича, Е. С. Кругликовой. Перед войной стал заведующим печатной мастерской Кабинета графики НИИ ВАХ.

Павлов — ленинградский художник, продолжающий традиции Мира искусства, Окон Роста в графике,

академической реалистической школы рисунка. Павлов проделал путь от конструктивизма к соцреализму. Художник продолжает традицию русского реалистического рисунка серий гравюр А. Е. Мартынова (1768–1826), И. С. Щедровского (1815–1870) — сцен уличной жизни Петербурга, а также «Собрание видов С.-Петербурга и окрестностей» XIX в.

В 1920-е гг. за некоторой робостью проступает манера будущего мастера, блестящего рисовальщика (*ил. 1*). Рисунки 1920-х гг. отличает натурная непосредственность, взволнованность, конструктивность, декоративность. (Композиционные наброски — «Базар» (1920 гг.), наброски 1922 г., рисунки 1926, 1927 г и 1929 г.).

Для Н. А. Павлова тема Петербурга–Ленинграда оказалась и весомой, и главной на протяжении всей жизнедеятельности: город — фон для развития жанровых сцен (базарных, индустриально-производственных, праздничных, военных, повседневных) (*ил. 2*); город — памятник как историческая самоценность, который нужно беречь и охранять (блокадный город, Ленинград 1950–60-х гг.) в цветных офортах, силюграфиях).

Павлов создает городской пейзаж подобно архитектору, выстраивая лучшие виды и давая лучшие точки обзора, словно следует параллельно архитектурно-градостроительным нормам, правилам и задачам развития городского пространства — с одной стороны, с другой, — верен заветам лирического пейзажа-настроения, с третьей — продолжает традицию, сложившуюся в отечественном искусстве, продолжает линию Остроумовой-Лебедевой — Конашевича в общем контексте развития отечественной графики начала-середины XX века.

Начало войны он запечатлел в офорте: «Пожар на Бадаевских складах 8 сентября 1941 года», с которого начался голод в городе. Гравюра «Квартира после артиллерийского обстрела» (1941 г.) обнажила



Ил. 1. Н. А. Павлов Композиционный набросок 1920-е гг.



Ил. 2. Н. А. Павлов «Спуск лесовоза “Комилес”», на судостроительном заводе» цветной офорт, 1935 г.



Ил. 3. Н. А. Павлов Пожар на Бадаевских складах 1943

хрупкость человеческой жизни и страшное лицо войны. В блокадном городе Павлов посещает авиационные соединения, корабли Балтийского флота, экипаж гвардейского эскадренного миноносца «Стойкий» и неустанно рисует.

В период блокады Павлов изображает город обороняющийся, сопротивляющийся врагу. Художник фотографичен в изображении архитектурных памятников (Мариинский театр, Исаакиевский собор, Адмиралтейство и т. д. — что будет продолжено и после войны). Место фиксации одно, историческое время — разное. Перемены. Павлов словно бы смотрит на Невский в 1950-е, но помнит 1942 г., и в 1942 г. он вряд ли мог предвидеть 1950-е. Композиция «Артиллерийский обстрел» (12,5x9,5 литография)). Горизонталы набережных в блокаду словно бы повисли в безмолвном воздухе, в остановившемся времени. Он изобразил «Пожар на Бадаевских складах 8 сентября 1941 г.» (24x16 офорт, 1943), с чего началась блокада (ил. 3) [2].

«Ленинград. Невский проспект» у Адмиралтейства, например, именно с помощью транспорта, движущихся машин и автобусов художник дает почувствовать сквозные пространственные проезды по Малой Морской улице и на Доворцовую площадь. Знаменитый «трезубец» Петербурга от Адмиралтейства в сторону Невского проспекта, Гороховой улицы и Вознесенского проспекта держит планировку центральной части.

Листы относятся к группе произведений Павлова — вертикальным композициям, посвященным отдельным памятникам исторического центра. Академизм в построении композиции проявил себя в строгом разграничении планов, кулисности построения, курдонере перед самим памятником, который располагается, как правило, в центре композиции. Усиливается впечатление от мотива стаффажными фигурами и движущимся транспортом. Удивительно тонко у Павлова строится цветовая гамма. Стилистика

Петербурга-Ленинграда отражена в беспокойном небе с серыми облаками-гучами, отражающимися в мокром асфальте, в фонарях, в постриженных кронах деревьев, в белизне ордерного строя и скульптуры, лепнины на фоне желтизны и золота фасада Адмиралтейства, увенчанного шпилем с корабликом. Место фиксации на фото и в офорте или литографии — одно, а время года — разное. Павлов — фиксатор перемен в чертах города, в портретах ансамблей вроде бы мало перемен, но в ощущении времени, в нюансах, восприятии, ощущении человека, в человеческом измерении — перемен предостаточно. Их и умел выявлять в своих произведениях художник. В этом ценность подхода мастера.

Город войны — крепость, крепость человеческого духа. Вот что удалось передать художнику. Н. А. Павлов передал звуки улиц, сирен, взрывов, криков и пустынную темную холодную ночь, голод и страх и веру в победу, несмотря на отчаяние. В этом величие художника и сила его таланта. Он нашел нужные интонации, верный масштаб освещения событий, нужный ракурс, уловил достоверный силуэт, документально точно обрисовал атмосферу войны. («На набережной Невы. Осень 1942 г.», «Воздушная тревога», «Погрузка на набережной Невы», «В бомбоубежище», «Зимняя дорога у Ладожского озера» (1942 г.) Его рисунки печатались на почтовых открытках тех лет и теперь представляют собой антикварную редкость (например, «Работы по укрытию памятника Петру I», «На площади Декабристов» из серии «Ленинград в дни Отечественной войны» и др.). Тема города и человека взята необыкновенно тонко и рельефно, трагедийное начало сопряжено с лиризмом человеческих переживаний. Город Пушкина, Достоевского предстает в свете самой страшной войны XX века [2]. Старая классицистическая архитектура и разрывы снарядов — более противоречивых сопоставлений трудно представить. Ясность и гармония ордерного зодчества искажены,



а



б

Ил. 4. Пропилеи у Смольного а) Н. А. Павлов, б) В. М. Конашевич

искажены, поколеблены разрывами снарядов. Город защищался и выживал изо всех сил — это и передал Павлов. Он тонко улавливал все перемены и переживания любимого Ленинграда. Стойкости городского пространства вторят линии и штрихи самого мобильного вида искусства — графики. То маленькие и неуклюжие, сгорбленные стаффажные фигурки блокадников, бредущих по заснеженным улицам [4].

После войны художник снова рисует город, который обустроивается, избавляясь от разрухи и возвращаясь к мирной жизни. Почерк и стиль Павлова проявляются в сравнении с другими мастерами. Как и Конашевич, Павлов изображает новые районы города и памятные места революции. Внутри городской застройки его волнует архитектура с пропилями штаба революции — Смольного. Но у Павлова Смольный мирный, вне тревог и волнений (нежели как у А. П. Остроумовой-Лебедевой в 1924 г.). Сравнимы «Пропилеи у Смольного» Конашевича и Павлова (ил. 4), которые даны у обоих фронтально, но у Конашевича правая часть портика срезана, дерево, облачка и тени оживляют пейзаж. Он использует мягкие пятна окиси хрома, охры кадмиевой желтой, темно-коричневого и серого. У Павлова Смольный решен более статично и монументально.

Печатаая с 3–4 досок, В. М. Конашевич показывает в цвете конструктивистскую архитектуру новых районов. «Сад 9 января на ул. Стачек» — определена роль пейзажа при доме, зеленых насаждений, листвы, осыпающейся с деревьев под порывами ветра. Показателен «Сад на углу Советского ныне Суворовского проспекта и ул. Моисеенко». «Сад на Вереийской ул.» — зелень и дети играют во дворе; «Сад около Выборгской фабрики кухни» — пейзажи придают тонкое звучание и легкое дыхание архитектурным строениям. Н. А. Павлов стал продолжателем темы пейзажа зеленых насаждений и архитектуры. Пейзаж в Летнем Саду Павлова — в подтверждение тому, он продолжает тему. По главной аллее прогуливаются люди разных возрастов. Среди деревьев читаются

мраморные статуи. Осень, полдень, редкие тени, лавочки — передано настроение Летнего Сада в петербургскую осень. Павлов старается давать красноречивые перспективные ходы — прострелы — вдали решетка Летнего Сада — по направлению движения посетителей парка.

«Стадион им. В. И. Ленина. Бассейн», «Стадион им. В. И. Ленина на Ждановке» — здесь В. Конашевич смело обнажает архитектурные конструкции, любителю архитектоники сооружений.

«Ул. Петра Лаврова б. Фурштадтская», «Фабрика-кухня у Нарвских ворот» типичны. Причем, Нарвские ворота показаны лишь в срезе, как и срезанным оказывается трамвай, здание конструктивистской фабрики-кухни. Шеренга людей на остановке. Розовое небо, и трамвай, и серия окрашенных ворот оживляют вид. У Павлова вид Нарвских ворот получился торжественней, репрезентативней, целостней по своему охвату. Импрессионистические тенденции из живописи отразились на графике Конашевича более, чем в графике Павлова.

К «Площади Стачек» Павлов обращался часто, то приближал композиционно триумфальные Нарвские ворота с входом на станцию метро «Нарвская», то отдалял, расширяя пространство газонов, передвигая транспорт: трамваи, машины и группы людей, делая то солнечную с тенями, то пасмурную с затянутыми тучами небом погоду. Но всегда и неизменно — схвачен дух времени, уловлена ситуация новой жизни, новой эпохи, отразившаяся в строительстве и архитектуре новых площадей и станций метро, в частности.

Выделяется группа офортов, в которых пейзаж и архитектура представлены в органическом единстве и на равных.

Веяние времени — появление индустриального пейзажа (например, как в живописи В. Г. Нисского) и Павлов в графике дает свой ответ. «Ленинград. Кировский завод» (ил. 7) с мостом, мчащимся паровозом с составами, фасадом завода с надписью, эмблемой и дымящимися трубами, грузовиками,



Ил. 5. Н. А. Павлов В Летнем Саду 1958



Ил. 6. Н. А. Павлов Площадь Стачек 1958



Ил. 7. Н. А. Павлов Ленинград. Кировский завод 1958

конструктивистскими фасадами близлежащих домов. Это новые районы Петербурга–Ленинграда. По заснеженным улицам мчатся трамваи и автобусы, спешат прохожие, главным образом, рабочие — это признаки индустриально развитого города. Из казенного чугунолитейного завода в 1869 году превращается благодаря стараниям и предприимчивости инженера Путилова в крупное производство с быстро растущим числом рабочих, а Нарвская застава становится рабочей окраиной Петербурга. Композиционно вертикали труб справа уравнивают вертикаль ствола дерева слева.

Как известно, проспект Стачек берет начало у Нарвских ворот знаменитой «Петергофской перспективы». Помня деревянные триумфальные ворота в честь победы русского оружия над Наполеоном Д. Кваренги от 1814 года через двадцать лет В. П. Стасов сооружает каменные Нарвские ворота, обшитые медными листами. Над скульптурными украшениями арки работали В. М. Демут-Малиновский, С. С. Пименов и др. Новая власть проводит масштабные реконструктивные работы для улучшения быта промышленного пролетариата. С 1924 г. постепенно застраиваются новые кварталы, прокладываются новые дороги, трамвайные линии, улицы, площади, сады и скверы. На Нарвской площади засыпали речку Таракановку. На одной стороне площади расположили новые и реконструированные жилые дома, на другой — Дворец Культуры им. А. М. Горького, построенный по проекту архитекторов А. И. Гегелло и Д. Л. Кричевского и открытый к X годовщине Октябрьской революции. Построили метро. Авторами наземного павильона метро «Нарвская» стали А. В. Васильев, Д. С. Гольдгор и С. Б. Сперанский. На проложенной в 1925/26 гг. Тракторной улице возникли новые кварталы, недалеко расположили сад им. жертв 9 января. По офортам и натурным снимкам видно, что архитекторы отказались от застройки «сплошной стеной» в пользу системы раскрытой планировки, включающей внутриквартальные пространства с применением зеленых насаждений, отойдя от дворов-колодцев и улиц-коридоров.

Графики отразили изменения, происшедшие и происходящие у них на глазах по реконструкции и благоустройству послевоенного Ленинграда, в частности в организации площади у Петропавловской крепости как широко открытого пространства, обращенного к Неве, насыщенного зеленью. Это создавало цепь из зеленых насаждений парков по берегам Петровского и Ватного островов и вдоль Малой Невы с выходом к морю.

Уличная фотография тех лет помогала художникам (фотографии 8). Снимки самые разнообразные и самого художника, и ателье мастеров А. И. Бродского, А. Рахмиловича, Р. Мазелева, Л. Андреевского, А. Агича, Э. Хомкина и др., а также из центральных архивов и личного архива мастера. Интересны подборки фотографий из личного архива художника, посвященные Петербургу–Ленинграду, Москве, Новгороду, Саратову и деревне Бабенки Саратовской



Илл. 8. Виды Ленинграда из архива Н. А. и Г. Н. Павловых



Илл. 9. Н. А. Павлов Ленинград Крейсер Аврора 1958

области — родине художника, а также тематические подборки: «Н. Г. Чернышевский», «В. И. Ленин»; «Финская война», «Оборона Ленинграда», «Главкомандующие армий» «Моряки», «Завод», «Колхоз» и т. п. Из подборок видно, что он опирался на Маттэ, учился и дружил с Кругликовой, ценил Бродского.

Цветные офорты и гравюры, ксилографии Павлова имеют фотографическую основу. На авторских фотографиях тех лет — видовые точки те же, что и в последующих произведениях графики. Однако есть композиционные сдвиги, вносимые автором с целью усиления выразительного начала графического листа, но не в ущерб исторической конкретике ситуации.

Величественный и спокойный, торжественный и грациозный предстает город в работах Павлова. Он населен его современниками, вписанными в исторический центр новой ленинградской реальности: сосуществующими с гением Петра Великого — в офорте «Медный всадник», но по сравнению с «Площадью Декабристов» акцент ставится не на площади — пространстве вокруг памятника, а через памятник просматривается другой план — пространство Заячьего острова с Петропавловской крепостью. В композицию попадает роstralная колонна Васильевского острова слева и часть близлежащего фасада Адмиралтейства справа. Атрибуты Петербурга–Ленинграда — фонари, вазоны, архитектурно-скульптурное убранство, лепнина — насыщают работу необходимыми деталями. Гуляющие по тротуарам люди сообщают жизненную убедительность и передают энергетику уличной жизни, ситуации: дамы с колясками, детьми, кавалерами, туристические группы делают Ленинград Павлова живым, современным духу эпохи.

Например, работавшие над темой города в то же время, что и Павлов, художники-графики Л. Оскорбин, В. Пиркер, В. Борискович создали свои, характерные образы города. Художники В. Пиркер в цветном офорте «Петропавловская крепость» и В. Борискович (например, цветные офорты: «Река Фонтанка. Аничков мост» и «Дворцовая площадь») также проникли в душу города с его настроением, цветовой палитрой, повсед-

невной жизнью. Но Павлов в отличие от них ищет новые черты социалистического города. И находит их.

К горизонтально вытянутым композициям относится работа «Ленинград. Белая ночь», где дан взволнованный образ петербургской серой белой ночи с Петровской набережной с видом на стрелку Васильевского острова и Исаакиевский собор. Пристань и лодочки мерно покачиваются в едва заметной ряби Невы. Шпиль колокольни Петропавловского собора, купол Исаакиевского и Адмиралтейская игла — это силуэт исторического центра Петербурга–Ленинграда, который бережно охраняли. Так, Л. Оскорбин в «Виде на Неву с Адмиралтейской набережной» словно бы приближает панораму для того, чтобы пристальней рассмотреть и детальней прорисовать Кунсткамеру с обсерваторией, мост с пролетами на дальнем плане, фары машин, коляску с ребенком и т. д. — на первом плане. В «Виде на Невский проспект» Оскорбин представил угол Думской улицы от Гостиного двора, не стал использовать кулисы, как Павлов. Его виды города фрагментарны, импрессионистичны, черной линией обводит детали архитектуры и стаффажные фигуры, создает жизненно убедительный и насыщенный образ города середины 1950-х гг.

Павлов запечатлел символ новой эпохи Ленинграда — крейсер Аврору (ил. 9). В этом произведении также огромное значение имеет лирический пейзаж: взволнованные небеса, потревоженная катером гладь Невы, романтическое свидание на первом плане, которое словно обволакивает северная атмосфера воздушного пространства, в котором пропорционально даны и архитектура, и воздух неба, и гладь воды Невских берегов и гранит набережных, и человеческий, и исторический факторы. Лирична «Стрелка Васильевского острова» с заходящим за собор Петра и Павла солнцем в туманном небе. Отсветы падают на Роstralную колонну с ее скульптурными образами великих рек России.

«Памятник А. С. Пушкину» М. А. Аникушина — это знаковое место Ленинграда у Русского музея. И здесь у Павлова собрались семья, туристы, пионеры.



Ил. 10. Н. А. Павлов Ленинград Стрелка Васильевского острова 1958

Он реалистично точно передает газоны с цветами, зелень деревьев и кустарников, курдонер, ограду, величественный образ поэта. Поэтическое вдохновение поэта господствует в пейзаже. Фигура поэта возвышается на фоне слегка затянутого поволокой облаков неба. «Ленинград. Канал Грибоедова» — это осень в Петербурге у Банковского Львиного мостика. Порыжели деревья, разрежен воздух, повеяло прохладой, и — вечный гранит набережных и каменных фасадов домов укрывают тепло человеческих душ. Мягкость очертаний, нежность иглы и световые пятна — это элементы офорта, отличающегося от настоящей живописи только отсутствием красок, удались Павлову.

Безусловно, у Павлова нет таких тем, как у Конашевича в работе «Физкульт уголок на берегу Невы у Петропавловской крепости». У Конашевича почти экспрессионистично, набросочно, эскизно трактуется пространство и все происходящее. Этому соответствует заливка сине-серым неба, ряби волн, жухлой листвы на горизонте, трамплинов. У Конашевича — восприимчива мирискуснических заветов присутствует орнаментальность, декоративность, экспрессия линий и соответственно — тяготение к плоскостности. У Павлова в 1950–60 гг. возобладали пространственная перспективность, натурная построенность и окрашенность объекта, свето-воздушная пространственность.

Панорамы набережных и исторические виды старого Петербурга в 1950-е гг. наполнены очарованием мирной жизни: гармонии, равновесия, покоя (ил. 10). Плавные линии завершают картину идиллии города на Неве.

Павлов как теоретик оставил свой след в изучении истории офорта и применении новых материалов в области гравюры на металле. Он применял, в частности, не только медь и цинк вместо металла, но и новый материал — целлулоид, который облегчил процесс гравирования рисунков [5, с. 53]. Он прекрасно знал историю гравирования на металле, которая восходит к флорентийскому золотых дел мастеру XIV в. Мазо Финингьерру изучил европейский путь развития гравюры с XV в. (Дюрер, Шонгауэр,

Ван-Дейк, Боттичелли, Рембрандт, Пиранези и др.) и отечественный, начиная с бр. Зубовых [6, с. 12–13]. Н. А. Павлов в своем кафедральном отчете в РГПУ им. А. И. Герцена за вторую половину 1955/56 уч. г. писал, что в серии рисунков и офортных под общим названием «Архитектура Ленинграда» применил новые технические приемы гравирования офортным. Прежде всего, он впервые вместо медных досок употребил стальные, а в техническом приеме гравирования применил т. н. карандашную манеру «мягкий лак», «Сущность которой заключается в том, чтобы, вместо гравирования офорта иглой, полученное изображение на оттиске носило характер карандашного рисунка. Для решения этой задачи мне пришлось экспериментальным путем создать новую рецептуру лака, а также применить новый метод травления азотной кислотой гравированную стальную пластину» [7]. — писал Павлов в рукописном отчете. Например, в оттисках «Канал Грибоедова» и «Площадь Декабристов» он так описывает свой метод работы: «Стальная пластина покрывается ровным и тонким слоем асфальто-битумного лака с примесью бараньего сала, который не подвергается высыханию. На эту доску накладывается тонкая бумага, на которой делается рисунок довольно твердым карандашом. Мягкий лак от прикосновения к нему карандаша пристает к бумаге и снимает лак с пластины, обнажая тем самым металл в тех местах где сделан штрих. Сделанный на такой бумаге рисунок снимается с пластины, и на грунте получаются штрихи обнаженного металла, которые, будучи вытравлены азотной кислотой и отпечатаны, придают эстампу вид, вполне напоминающий карандашный рисунок» [7]. Более того, он подкладывал под бумагу, на которой делал рисунок, тонкую шелковую ткань, которая давала от нажима карандаша фактуру тонкого холста, что видно на оттиске.

В офорте «Канал Грибоедова» использован способ цветной подкраски. Здесь такой секрет: на вторую доску (картона) мастер отпечатал оттиск в обратную сторону и покрыл его тонким слоем клея БФ-2. По этой загрунтованной поверхности Николай Александрович тонким слоем обыкновенной масляной краски нанес цветную подкраску, и вторично отпечатал контурный оттиск. Цвет со второй доски отпечатался на оттиск, и таким образом получился цветной офорт с двух досок.

Оттиски «Невский проспект» и «Набережная Невы» были сделаны «монотипным способом» на металлической доске, покрытой белым масляным грунтом, художник по предварительно сделанному рисунку написал этюд масляными красками, в которые добавил небольшое количество касторового масла. На эту доску с нанесенной живописью накладывался лист увлажненной бумаги и пропускался через офортный станок. От сильного давления вся краска, нанесенная на доску, переходила на бумагу и таким образом получался цветной оттиск. 10 января 1957 г. Н. А. Павлов констатировал, что эксперименты поисков новых, более доступных и упрощенных способов гравирования офортным и новых материалов им будут продолжены.

Увлечение цветом к офорту перешло от литографии. Эпигоном цветного офорта стал Рафаэлли, под председательством которого создавалось «Общество оригинальной цветной гравюры». Однако красочность не должна заслонить особенностей гравюры, а готовый эстамп не нуждается в подраске и подрисовке. Так учил Н. А. Павлов [7]. Он мог печатать с одной или нескольких досок. Причем, печатая цветные офорты, он изобрел свой способ и обходился вовсе без травления, главным образом, при создании монотипии.

Николай Павлов работал в то время, когда во Франции Анри Фужерон создал серию рисунков «В стране шахт», где показал жизнь рабочих в угольном районе Северной Франции, суровую природу этого края. Павлов был современником другого представителя европейского «нового реализма» — Бориса Таслицкого, прошедшего концлагерь Бухенвальд во время Второй Мировой войны, а после — создавшего серии графических произведений на эту тему и после поездки по Алжиру. Павлов тоже продолжит тему городского пейзажа после своих зарубежных поездок (по Европейским городам). Стилистически близок художнику и Ренцо Веспиньяни с темой индустриализации в Италии в своей серии, посвященной «Газовому заводу» (У Павлова — «Судостроительный завод» в Ленинграде). Подобно немецкому художнику середины XIX в. Адольфу Менцелю, который для своей картины «Железопрокатный завод» делает много набросков (например, «Прокатчик с дышлом тачки»), Павлов работает над серией «Судостроительный завод» в Ленинграде. То острым краем карандаша очерчивает контуры фигур и домов, то широкой гранью — создает бархатистые, мягкие растушки оттенков серого графита. Павлов применяет академические штудии. А вот оперировать ритмами черных пятен в графике, подобно Ф. Валлотону, Ф. Мазереелю, Д. Сёренсену, Павлову не свойственно.

Работая над городским пейзажем, Павлов уделяет внимание и пригородным сельским ландшафтам, и садово-парковым. Причем, он любит изображать широкие просторы, далекие панорамы, чередование планов, пространственную перспективу.

Заключение. Таким образом, можно определить этапы жизни творчества художника: 1) в 1920-е гг. — ученичество во ВХУТЕИНе у Кругликовой; 2) 1930-е — творческая практика (создание портретов партийных деятелей, оформление книг, устройство выставок); 3) 1940-е гг. — война и тема войны в творчестве как ведущая; 4) 1950-е гг. — педагогическая деятельность; 5) 1960-е гг. — продолжение творческой деятельности и смерть в 1968 г. И на всем протяжении своей жизни он обращается к Петербургу-Ленинграду. И поэтому Павлов не просто русский художник, он — ленинградский, петербургский мастер. Рисунки Павлова в традициях академической реалистической школы воплощают сдержанность и скрупулезность, суровость и принципиальность, экономичность графических средств и одержимость острохарактерностью.

Павлов — реалист с приверженностью к характерной документально-исторической точности, что

помогает ему удерживать связь со своим временем, эпохой. Причем, во второй половине 1950-х — начале 1960-х гг. прочитываются лирические проникновенные ноты в изображениях городского пейзажа. Он выбирает легко узнаваемые панорамы исторического центра Ленинграда (стрелка Васильевского острова, набережные, площади), но всегда дает транспорт и стаффаж. Город бурлит своей жизнью, населен современниками художника (Изданные в 1958 году открытки с цветными литографиями художника).

Петербург Н. А. Павлова — это игра силуэтами, контрастами форм. Петербург Павлова сочетает в себе классическое совершенство образов Остроумовой-Лебедевой и шумный торопливый пассаж Добужинского и времен ««Собрание видов С.-Петербурга и окрестностей» XIX в.» и привлекательность современных нововведений новой эпохи, новой жизни. Это — преобразованный город, город преобразований с исторической патиной времени, художественной опосредованностью деталей, включенностью в исторический контекст. От камерности к монументальной эпичности, от фрагментарности к картинной перспективной построенности и целостности идет художник в пейзажных рисунках 1920–1950-х гг. Для него Петербург-Ленинград — культурный центр, порт, промышленный анклав развития страны в важные вехи своей истории: индустриализации, блокады, мирного созидания. В годы войны и мирного строительства и восстановления Ленинграда Павлов исторически-конкретно, как художник-документалист, создает хроники блокады, а в зрелый период своего творчества в 1950–60-е гг. создает возвышенный образ города, достойный своей истории, в мирном повседневном труде упрочивающий свою славу и подвиг. Произведения Павлова, посвященные Петербургу-Ленинграду, — бесценные свидетели времени.

Список литературы

1. *Фаворский В. А.* О художнике, о творчестве, о книге / составитель Е. С. Левитин. М.: Молодая гвардия, 1966.
2. *Чегодаев А. Д.* Страницы истории советской живописи и советской графики. М.: Сов. художник, 1984. 486 с.
3. *Сидоров А. А.* Русская графика начала XX века. Очерки истории и теории. М.: Искусство, 1969. 249 с.
4. *Гришков В. В.* Ленинградская станковая литография 1917–1945 годов: Автореф. канд. искусств. — Л., 1982. — 24 с.
5. *Конашевич В. М.* Ленинград. Новые пейзажи: Альбом / Вступительная статья Э. Ф. Голлербаха. Л., «Время», 1932. 16 л.
6. *Дружинкина Н. Г.* Художник блокадного города Н. А. Павлов // Такая разная война... Великая Отечественная война в письмах, воспоминаниях, документах, рассказах (Серия: Страницы «Бессмертного полка»): сборник. СПб.: «Северная звезда», 2018. Вып. 3. С. 280–292.
7. *Дружинкина Н. Г.* О графике художника блокадного города Н. А. Павлова // Петербургские искусствоведческие тетради. 2018. № 48. С. 8–11.
8. *Дружинкина Н. Г.* Ленинградские художники блокады // Такая разная война... Великая Отечественная война в письмах, воспоминаниях, документах, рассказах (Се-

- рия: Страницы «Бессмертного полка»: сборник. СПб.: «Северная звезда», 2019. Вып. 5. С. 316–329.
5. Павлов Н. А. Опыт применения новых материалов в области гравюры на металле (офорт) // Пятая научно-техническая конференция, посвященная 100-летию юбилею института 3–8 июня 1946 г. Тезисы докладов. Л., 1946.
 6. Павлов Н. А. Опыт применения новых материалов в области гравюры на металле (офорт) // XVIII Герценовские чтения. Художественно-графический факультет: Программа и тезисы докладов. 19–21 апреля 1965 г.
 7. Павлов Н. А. Рукопись художника из личного архива.

N. A. Druzhinkina

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

THE IMAGE OF PETERSBURG-LENINGRAD IN THE GRAPHICS OF N. A. PAVLOVA (1899–1968)

This article is devoted to the disclosure of the image of the city of St. Petersburg-Leningrad in the work of graphic artists of the first half to the middle of the XX century. Among them, the works of N. A. Pavlova (1899–1968). Nikolai Pavlov-graphic artist of the XX century. His views of St. Petersburg and Leningrad, published as postcards in 1958, became widely known. He sang the city of Pushkin and Dostoevsky in his own way and captured the changes associated with the construction of new districts and metro stations. Pavlov is a Leningrad artist who continues the traditions of the art World, the Windows of Growth in graphics, and the academic realistic school of drawing (Kardovsky, Repin, Ostroumova-Lebedeva, Dobuzhinsky, Lancere, Benois). Pavlov came all the way from constructivism to socialist realism. In the 1950s-the Mature period of the master's work, he is a recognized famous etcher. As a teacher, he constantly took care of improving the methods of graphic education, became the founder of the Department of graphic art at A. I. Herzen RSPU in the 1960s.

Keywords: Russian graphics, Petersburg, Leningrad, the image of the city, N. A. Pavlov, V. M. Konashevich.

References

1. Favorsky V. A. About the artist, about creativity, about the book / Compiled by E. S. Levitin. M.: Molodaya gvardiya, 1966 (in Rus.).
2. Chegodaev A. D. Pages of the history of Soviet painting and Soviet graphics. M.: Soviet Artist, 1984. 486 p. (in Rus.).
3. Sidorov A. A. Russian graphics of the early twentieth century. Essays on history and theory. M.: Art. 1969. 249 p. (in Rus.).
4. Grishkov V. V. Leningrad easel lithography 1917–1945: Abstract Cand. of Arts. — L., 1982. — 24 p. (in Rus.).
5. Konashevich V. M. Leningrad. New landscapes: Album. Introductory article E. F. Gollerbach. L.: «Time», 1932. 16 sheets (in Rus.).
2. Druzhinkina N. G. The artist of the besieged city N. A. Pavlov // Such a different war... The Great Patriotic War in letters, memoirs, documents, stories (Series: Pages of the «Immortal Regiment»): collection. SPb.: «North Star», 2018. Issue. 3. pp. 280–292 (in Rus.).
3. Druzhinkina N. G. About the graphics of the artist of the besieged city N. A. Pavlov // Petersburg art history notebooks. 2018. No. 48. pp. 8–11 (in Rus.).
4. Druzhinkina N. G. Leningrad blockade artists // Such a different war... The Great Patriotic War in letters, memoirs, documents, stories (Series: Pages of the «Immortal Regiment»): collection. SPb.: «North Star», 2019. Issue. 5. pp. 316–329 (in Rus.).
5. Pavlov N. A. Experience in the use of new materials in the field of metal engraving (etching) // Fifth scientific and technical conference dedicated to the 100th anniversary of the Institute: theses of reports. on June 3–8, 1946. L., 1946 (in Rus.).
6. Pavlov N. A. Experience of using new materials in the field of metal engraving (etching) // XVIII Herzen readings. Faculty of Art and Graphics: Program and theses of reports. April 19–21, 1965 (in Rus.).
7. Pavlov N. A. The artist's manuscript from the personal archive (in Rus.).

УДК 747.023.3

DOI 10.46418/2079–8202_2021_4_5

Т. В. Ковалева

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

ФЛАМАНДСКИЙ ЗАЛ МУЗЕЯ ЦУТР БАРОНА ШТИГЛИЦА: К ВОПРОСУ О РЕКОНСТРУКЦИИ УБРАНСТВА

© Т. В. Ковалева, 2021

В статье рассматривается Фламандский зал Музея прикладного искусства (арх. М. Е. Месмахер, 1896), анализируются основы художественного решения интерьера в соответствии с его функцией, разбираются отдельные составляющие декоративно-убранства: деревянная резьба (плафон, панели, кулисы-пропилеи, десюдепорты), художественный текстиль (шпалеры и портьеры), кожаные обои. Также формулируется гипотеза о возможности выполнения проекта и изготовления копий утраченных элементов декора в материале на базе учебно-производственных мастерских СПГХПА им. А. Л. Штиглица.

Ключевые слова: М. Е. Месмахер, Фламандский зал, интерьер эпохи историзма, деревянные панели, шпалеры, кожаные обои.

Убранство интерьеров Музея прикладного искусства СПГХПА им. А. Л. Штиглица — памятника архитектуры эпохи историзма — серьезно пострадало в XX веке во время революции и войн. Сегодня Музей прикладного искусства и его коллекция, насчитывающая более 35 000 единиц хранения [1, с. 79], — неотъемлемая часть федерального государственного бюджетного образовательного учреждения высшего образования «СПГХПА им. А. Л. Штиглица» по подготовке дизайнеров и художников, в том числе художников декоративно-прикладного и монументально-декоративного искусства. В интерьерах музейного здания представлена постоянная экспозиция произведений декоративно-прикладного искусства из музейного собрания, проводятся временные выставки произведений современных художников и дизайнеров, но в них также осуществляется образовательная деятельность — исторические интерьеры приспособлены под проектные мастерские, компьютерные классы, конференц-залы и др.

Актуальность обращения к вопросу реконструкции убранства исторических интерьеров Музея ЦУТР барона Штиглица обусловлена тем, что в некоторых интерьерах музейного корпуса были проведены реставрационные работы в 1980-е гг., иным повезло меньше, а между тем, разработка проектов и изготовление копий в материале некоторых утраченных элементов декора представляется возможным силами преподавателей-профессионалов и обучающихся академии на базе учебно-производственных мастерских в рамках учебного процесса, производственной практики или научно-исследовательских проектов.

Работы по реконструкции объектов историко-культурного наследия требуют тщательных научных исследований и связаны с важной установкой современной реставрационной практики, которая созвучна подходу медиков к здоровью больного, — «не навреди»! В качестве приближения к решению этой проблемы необходимо провести тщательное изучение основных составляющих отделки и оборудования музейных ин-

терьеров, выполненных по проекту М. Е. Месмахера в 1890-е гг.: Зал Фарнезе, Зал Тьеполо, Зал Людовика XIV и др.

Цель данной работы — рассмотреть художественное решение Фламандского зала Музея ЦУТР барона Штиглица как произведение искусства интерьера эпохи историзма в совокупности отдельных составляющих декоративного убранства, обосновать возможность восполнения утраченных элементов художественного оформления при разработке проектов и изготовлении в материале их копий (шпалеры, шторы, ламбрекены, кожаные обои, деревянные панели), а также представить опыт кафедры «Интерьер и оборудование» СПГХПА им. А. Л. Штиглица по организации практической деятельности на основе изучения исторических интерьеров музея.

Известно, что при разработке художественной концепции музейного здания М. Е. Месмахер применил творческий метод «умного выбора»: архитектурное проектирование в стилях различных художественных эпох способствовало созданию уникальной атмосферы для каждой из коллекций произведений декоративно-прикладного искусства. «Здание музея <...> оценивается специалистами как уникальный памятник периода историзма. Современники отмечали сходство музейного здания с двумя произведениями знаменитого венецианского зодчего эпохи Возрождения Я. Сансовино — Палаццо Корнер делла Ка Гранде и Библиотекой Сан Марко в Венеции» [2, с. 13]. О выборе архитектором изобразительных и пластических средств для оформления интерьеров пишет исследователь истории создания и формирования коллекции Музея ЦУТР барона Штиглица Г. Е. Прохоренко: «Характер убранства многих залов определили известные памятники архитектуры. Иногда зодчий следовал за одним прототипом, почти копируя его облик или отдельные элементы декора, как бы давая точный географический и исторический адрес. Иногда же, соединив в единую архитектурно-художественную композицию черты различных памятников архитектуры того или иного пери-

ода, архитектор создавал обобщенный собирательный художественный образ исторической эпохи» [3, с. 14].

Представляется, что в работе над Фламандским залом М. Е. Месмахер пошел по пути создания собирательного художественного образа (ил. 1). Добиваясь ощущения погружения в художественную эпоху в конкретном интерьере музея, архитектор использовал традиционные для определенного времени и региона материалы и способы отделки помещений, характерные орнаментальные мотивы и элементы декоративного оформления. Таким образом, коллекции прикладного искусства совместно с убранством интерьеров «способствовали созданию представления о различных художественных стилях» [4, с. 31].

Фламандский зал Музея ЦУТР барона Штиглица не должен был уступать дворцовым залам по богатству декора и тщательности отделки и, конечно, должен был соответствовать ценности экспонатов — произведений прикладного искусства Фландрии XVI–XVII вв. Такой вывод можно сделать, рассматривая проект М. Е. Месмахера, акварельные листы которого хранятся в фондах Музея прикладного искусства СПбХПА им. А. Л. Штиглица (развертки стен, решение пола и потолка), фотографии Фламандского зала 1896 года (фотофиксация реализованного проекта) и 1920-х гг., а также — описи предметов из коллекции музея, архивные документы, каталоги выставок прикладного искусства, на которых экспонировались предметы из коллекции Музея ЦУТР барона Штиглица.

Следует заметить, что опыт проектирования интерьера на тему фламандского искусства XVI–XVII вв. в творчестве М. Е. Месмахера не был первым. Зодчий



Ил. 1. Фламандский зал Музея ЦУТР барона Штиглица (арх. М. Е. Месмахер). Фотография 1896 г.

тщательно изучил особенности художественного языка фламандской архитектуры, поэтому в особняках и дворцах Санкт-Петербурга уже появились в его интерпретации среди прочих и «фламандские» интерьеры. Так, описывая интерьеры дворца великого князя Алексея Александровича (Мойка, 122), убранством которых занимался М. Е. Месмахер в 1882–1885 гг., Т. Е. Тыжненко обращает внимание на ансамбль декоративных элементов: «Гордость Фламандской гостиной составляли когда-то уникальные шпалеры и прекрасная лепка потолка, скомпонованная на прямоугольных филанках <...>. Невысокий камин из серого мрамора с колоннами тосканского ордера черного мрамора <...>, обрамлённый латунным фризом, составляет <...> украшение этого небольшого помещения» [5, с. 36–37]. Интерьеры дома А. А. Половцова, отделка которых выполнялась по проекту М. Е. Месмахера в 1880–1890-е гг., и через 100 лет вызывают восторг, включая те, что были оформлены во фламандском духе: «Помещение столовой состояло из двух небольших комнат, видимо буфетной и собственно столовой. <...> Стены ее отделаны дубовыми панелями со сложным резным орнаментом из цветов и фруктов и затянуты тисненой кордуанской кожей <...>. Богатство, многокрасочность и особый уют производят большое впечатление и заставляют удивляться изобретательности таланта М. Е. Месмахера» [5, с. 68].

Следует отметить, что в приведенных описаниях интерьеров подчёркивается использование архитектором характерных для жилой архитектуры Фландрии XVII века материалов убранства (деревянные панели и потолки, «золотые» тисненные кожаные обои, шпалеры), а также декоративной пластики (резные и лепные орнаменты из цветов и плодов). В самой архитектонике «фламандских» залов Месмахера, их пропорциях и декоративных акцентах ассоциативно чувствуется стилистическая связь с произведениями известных архитекторов, скульпторов и живописцев фламандского барокко (Я. ван Кампен, Я. Йорданс, П. Хейсенс, Г. Хесиус, Л. Файдхербе, П. Рубенс, Х.-Ф. Фербрюген). Невольно вспоминаются интерьеры собственного дома Рубенса в Антверпене, где «домовитый уют нидерландских интерьеров сочетается с торжественностью объемно-пространственной композиции итальянского палаццо» [6]. В художественном решении Фламандского зала Музея ЦУТР барона Штиглица также заметно стремление архитектора к сочетанию национальных традиций фламандского искусства со стилистическим лейтмотивом архитектуры музея — итальянским Ренессансом. В Путеводителе по Санкт-Петербургу было представлено описание музея и его интерьеров, включая Фламандский зал: «<...> потолок деревянный <...> с резьбой, стены увешаны гобеленами, обои тисненой кожи с позолотой» [7, с. 98].

В пространственно-планировочном решении Фламандского зала присутствует динамика движения, характерная для сооружений XVII века, но «с архитектурной отделкой из резного дуба в стиле эпохи возрождения во Фландрии, конца XVI в.» [8, с. 16].

Учитывая функцию музейного помещения и следуя логике осмотра экспонатов, архитектор использует сквозные деревянные кулисы-пропилеи, разбивающие протяженный зал на три части. При этом порталы двух входов в зал расположены не на продольной оси помещения, а относительно нее под углом 90° так, что движение в пространстве предложено по П-образной траектории. Огромные окна, обращенные на юг в так называемый церковный дворик к храму святого Пантелеймона, заливают зал солнечным светом.

Деревянные резные пропилеи с декоративными элементами ордерной системы включают каннелированные колонны и пилястры, муфтированные пилоны с прямоугольными выступами, чередующимися с рельефными резными панно (букетики из плодов с развивающимися ленточками), а также десюдепорты в виде лучковых фронтонов с картушами и медальонами в обрамлении волут и фигурок путти, с навершиями в виде раковин. Соединение ордера и барочной пышной орнаментики исследователи считают характерным для убранства фасадов и интерьеров Фландрии в конце XVI — начале XVII вв.: в творчестве архитекторов Корнелиуса Флориса (1514–1575 гг.), Ливена де Кея (1560–1627 гг.) «классические пилястры и фронтоны сочетаются с голландскими прямоугольными и переплетающимися орнаментами и гротесками» [9, с. 189]. Н. Райли также отмечает, что в архитектурном декоре голландцев «прямолинейные формы часто сочетается с реалистичными резными фигурами» [10, с. 50].

Решение использовать в пластике архитектурных форм интонации «фламской резьбы» — орнаментов из картушей, лент, листьев, плодов и так называемых жемчужин — безусловный успех зодчего М. Е. Месмахера — «тонкого ценителя и вдохновенного певца исторических форм» [11, с. 734], выбравшего самые специфические для искусства Фландрии конца XVI в. мотивы (ил. 2–5). Проект был блестяще реализован в 1892–1893 гг. фирмой «Клоц и Франс», которая выполняла деревянную отделку Фламандского зала [12, с. 124].

Сам рисунок деревянной резьбы в убранстве зала, в том числе оформление потолка, отражает влияние популярных в XVI–XVII вв. во Фландрии орнаментальных мотивов, встречающихся в гравюрах голландского художника Ганса Вредемана де Вриса (1527–1606 гг.) или бежавшего из Франции Даниэля Маро (1661–1752 гг.). Так, орнамент нижней части колонн и пилястр Фламандского зала включает характерные детали из популярных гравюр: симметрично расположенные свитки, большие и маленькие круглые и овальные кабошоны, пирамидки и др. Резные карнизы украшены консольными волутообразными выступами с чешуйчатым и флореальным мотивами. В художественное решение десюдепортов введен мотив льняных складок.

Оформление резного дубового потолка в основе композиции обнаруживает диагональную сетку, расположенную относительно стен зала под углом 45°. Геометрический рисунок пола из метлахской плитки в четыре цвета (Villeroy&Boch) также, благодаря диа-



Ил. 2. Фламандский зал Музея ЦУТР барона Штиглица (арх. М. Е. Месмахер). Фрагменты деревянной отделки (исполнение — фирма «Клоц и Франс», 1892–1893 гг.)



Ил. 3. Фламандский зал Музея ЦУТР барона Штиглица (арх. М. Е. Месмахер). Фрагменты деревянной отделки (исполнение — фирма «Клоц и Франс», 1893–1893 гг.)



Ил. 4. Фламандский зал Музея ЦУТР барона Штиглица (арх. М. Е. Месмахер). Фрагменты деревянной отделки (исполнение — фирма «Клоц и Франс», 1892–1893 гг.)



Ил. 5. Фламандский зал Музея ЦУТР барона Штиглица (арх. М. Е. Месмахер). Фрагменты деревянной отделки (исполнение — фирма «Клоц и Франс», 1892–1893 гг.)



Ил. 6. Шпалера из серии «Семь свободных искусств». Музыка. (Автор картонов К. Схют, XVII в.)



Ил. 7. Шпалера из серии «Семь свободных искусств». Риторика. (Автор картонов К. Схют, XVII в.)

гональным построениям, складывается в ромбы. Сходство в композиционном решении оформления потолка и пола — известный со времен римской античности способ объединения многочисленных составляющих убранства в пространстве интерьера в единое целое. Зодчий использует этот прием, сочетая его со стремлением наполнить пространство динамикой, поэтому вместо статичных параллельных стенам схем раскладки пола и потолка — соответствующая стилю барокко диагональ.

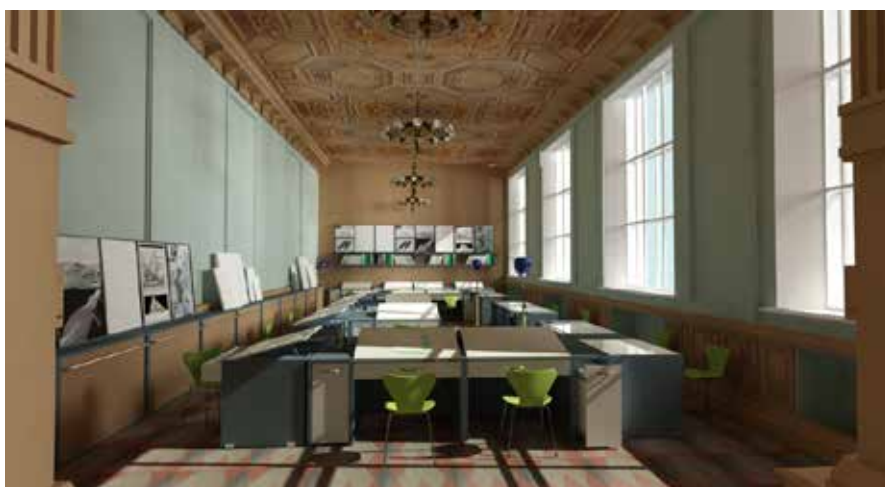
О характере ансамбля отделки интерьера и художественных средствах убранства этого зала Т. Е. Тыжненко поэтично пишет: «Облицовка стен зала и его плафон соответствовали торжественной пышности шпалер. Стены были затянуты кожей, тисненой золотым узором <...>. Яркий наряд зала, радужное сияние цветных и золотых нитей шпалер передают неповторимость культуры Фландрии, наполненной чувством кипящей жизни и красочного богатства мира» [5, с. 112]. Она справедливо считает, что «интерьеры построек Месмахера, созданные на основе творческой интерпретации стилей прошлого, строятся на органической пространственности и художественной связи. Выразительный эффект интерьеров определяется не столько красотой пространственного решения, сколько синтезом архитектуры, изобразительного искусства и мебелировки» [5, с. 69].

Одним из ведущих направлений художественной промышленности Фландрии было изготовление тканых картин, еще с XIV в. главным центром производства шпалер был Брюссель. Поэтому пять брюссельских шпалер XVII века из серии «Семь свободных искусств», которые на время проектирования музея уже были приобретены для его коллекции в 1889 г. [13, с. 41], представляются не только важной составляющей декоративного убранства Фламандского зала, но и главными экспонатами тематического интерьера. Приобретение этой серии для образовательного учреждения не было случайным, под устойчивым понятием «семь свободных искусств» подразумевался со времен средневековья традиционный курс светского обучения: «они делились на две группы: учебный цикл из трех словесных наук (грамматика, логика (или диалектика) и риторика) и учебный цикл из четырех математических наук (геометрия, арифметика, астрономия и музыка)» [14, с. 502].

Известный исследователь и хранитель коллекции западноевропейского текстиля Государственного Эрмитажа Н. Ю. Бирюкова особенно выделяла именно эту серию: «Шпалеры XVII века были представлены в музее Штиглица шедеврами, отразившими все особенности стеновых ковров стиля барокко. В первую очередь следует назвать пять шпалер из серии “Семь свободных искусств” по картонам антверпенского художника Корнелиса Схюта, ученика Рубенса» [13, с. 36]. В аннотациях к шпалерам она сообщает, что «вся серия состоит из восьми шпалер: «Грамматика», «Арифметика», «Геометрия», «Музыка», «Астрология», «Диалектика или Философия», «Риторика и Семь свободных искусств» [13, с. 41].



Ил. 8. Фламандский зал Музея ЦУТР барона Штиглица (арх. М. Е. Месмахер). Развертка южной стены. Бумага, акварель. Конец 1880-х — начало 1890-х гг.



Ил. 9. Фламандский зал. Проект аудитории по результатам обмерно-аналитической практики (А. Кудрявцева, 2009 г.).

Несколько иные наименования шпалер этой серии встречаем в других источниках. Противоречивость информации об этой серии касается и количества шпалер, и наименований некоторых из них, и места производства конкретных экземпляров. Так, в издании Ги Дельмарсея «Фламандский гобелен» (Flemish Tapestry, 1999) — исследователя и автора каталога выставки фламандских шпалер в Антверпене (где также демонстрировались фламандские шпалеры из коллекции Эрмитажа), представлены девять шпалер, выполненных по картонам К. Схюта на тему Семи свободных искусств. Перечислим их: «Грамматика» (380×267 см), «Диалектика» (376×427 см), «Риторика» (375×386 см), «Арифметика» (380×265 см), «Геометрия» (380×370 см), «Музыка» (380×460 см), «Астрология» (380×315 см), «Апофеоз Семи свободных искусств» (366×518 см), «Последствия войны» (355×455 см) [15, p. 161].

Заметим, что рисунок бордюров ковров, представленных в издании, различен. Н. Ю. Бирюкова сообщает, что эта популярная серия исполнялась с тремя вариантами бордюров в мастерских Брюгге, что существуют повторения, место производства которых не определено; именно брюссельским мастерским она

приписывает несколько неполных серий с бордюром, «композиция которого принадлежит тому же Корнелису Схютю» [13, с. 41]. Она также утверждает, что «серия из пяти шпалер, в том числе «Риторика» и «Музыка» с бордюром этого варианта (Т. К. — по проекту К. Схюта), была приобретена для музея училища Штиглица <...> как «Серия из пяти тканых ковров под именем Artes Depremit bellum» [13, с. 41]. Предположим, что наименование серии было предложено в соответствии с первыми словами девиза, вытканного на картуше в центре верхнего бордюра, в таком случае следует трактовать название неполной серии как «Искусства, подавляющие войну». Но у девиза имеется продолжение, Н. Ю. Бирюкова представила его целиком и интерпретировала следующим образом: «Artes Depremit bellum aq̄vibus sustinatus» — «Война угнетает искусства, которыми она поддерживается» [13, с. 41], — смысл высказывания сменился на противоположный.

Для уточнения, какие именно пять шпалер популярной серии украшали Фламандский зал, обратимся к проекту и описаниям зала. В 1929 г. хранитель музейной коллекции Эльза Христиновна Вестфален, описывая Фламандский зал, перечисляет: «на стенах тканые картины — изделия фламандского города



Ил. 10. Фламандский зал. Проект аудитории по результатам обмерно-аналитической практики (А. Кудрявцева, 2009 г.).



Ил. 11. Фламандский зал. Проект аудитории по результатам обмерно-аналитической практики (А. Кудрявцева, 2009 г.).

Брюсселя второй половины XVII века с изображением олицетворений “свободных искусств”: музыки, грамматики, арифметики, риторики, диалектики и астрономии» [8, с. 16]. При этом заметим, что аллегории музыки, грамматики, арифметики и риторики легко можно определить по изображенным с ними атрибутам. (После выхода в свет трактата М. Капеллы «Свадьба Филологии и Меркурия» в V в. н. э. «искусства олицетворялись женщинами — каждая с соответствующим ей атрибутом и в сопровождении кого-либо из широко известных представителей ее сферы» [14, с. 52]). Так, «Музыка» представлена в виде сидящих вокруг фонтана музицирующих женщин, они играют на музыкальных инструментах — лютне, арфе, скрипке и виолончели, перед ними раскрыты ноты, лежат другие инструменты: органист, треугольник со стерженьком, дудка (ил. 6). «Грамматика» представлена дамой, около которой над раскрытыми книгами и свитками склонили головы ученики. У юной девы, олицетворяющей «Арифметику», в руках — скрижаль (дощечка).

Аллегорию «Риторике» сопровождает несколько воинственное изображение мужской фигуры в римских

доспехах, скорее всего Цицерона («исторические личности искусств могут изображаться самостоятельно как символы этих искусств» [14, с. 503]), и Меркурия на троне в лавровом венке с кадуцеем в руках как олицетворение Красноречия и Разума, у их ног возлежит женщина со свитком в руках и книгами — сама «Риторика» (ил. 7).

Очевидно, что пятая шпалера, которую Э. Х. Вестфален назвала «диалектика и астрономия», — это центральная шпалера с изображением всех «Семи свободных искусств». Сюжет этой шпалеры представлен многими персонажами, среди которых в левом верхнем углу над всеми помещено персонифицированное изображение «Философии» со скипетром в левой руке — матери всех искусств, ее развивающиеся волосы украшены звездами. Рядом с нею — «Музыка», играющая на органе, в глубине за органом — «Грамматика» с двумя склонившимися над книгами учениками. «Астрономия» со сферическим циркулем в руках и атласом звездного неба расположилась в центре на первом плане рядом с небесным глобусом, на котором нанесены созвездия. В глубине в центре — Цице-

рон с Меркурием за спиной у «Риторике» со свитком. В правой части композиции — юная «Арифметика» с раскрытой книгой, исписанной цифрами.

Пять шпалер изображены и в акварельных развертках М. Е. Месмахера, по которым легко определить, где они располагались в интерьере: «Музыка» и «Риторика» — на торцевых стенах зала, на стене напротив окон в центре изображена шпалера с аллегориями семи свободных искусств — «Семь свободных искусств» (по атрибуции Государственного Эрмитажа) или «Апофеоз Семи свободных искусств» (по атрибуции Ги Дельмарсея), слева от этой шпалеры изображена шпалера «Арифметика» и справа — «Грамматика».

Интересно заметить, что последовательность расположения шпалер в проектной графике Месмахера отличается от того решения, которое запечатлено на фотографии Фламандского зала в 1896 г., выполненной перед открытием музея после завершения работ по отделке. На ней хорошо видно, что фланкирующие шпалеры в интерьере поменялись местами — слева от «Семи свободных искусств» разместили «Грамматику», а справа — «Арифметику». (Это обстоятельство следует непременно учесть в случае выполнения копий или имитаций шпалер и размещения их в этом историческом интерьере.)

На проекте также тщательно прорисованы мельчайшие детали текстильного убранства окон: шторы с бахромой, ламбрекены с узорами и бахромой (ил. 8). На фотографии также можно рассмотреть и шторы, и ламбрекены. (Они сохранялись в зале и в послереволюционное время. Так, в описи 1925 г. в зале числятся «ковровые ламбрекены на шести окнах» [16].)

Кожаные обои как наиболее характерные элементы отделки богатого фламандского интерьера XVII века были предусмотрены проектом М. Е. Месмахера для убранства стен Фламандского зала. Исследователи считают невероятными масштабы распространения моды на «золотые кожи» в Северных и Южных Нидерландах в XVII в.: «в XVI–XVII веках целые анфилады парадных комнат декорировались настенными панно, коврами, завесами, покрывалами и мебелью с обивкой из золоченой кожи местного производства или привозной» [17, с. 22]. Живописные полотна старых мастеров с изображением интерьеров в «золотых кожах» убедительны в своей наглядности: Питер де Хох «Отдых в элегантной обстановке» (ок. 1663–1665 гг.), Ян Стен «Игра в трик-трак» (1667 г.) и др. Наконец, интерьеры собственного дома Рубенса могли вдохновить архитекторов эпохи историзма на использование в интерьере кожаных обоев при разработке конкретной темы.

В дворцовых интерьерах Санкт-Петербурга конца XIX века «золотые кожи» стали популярными, многие из них и сегодня поражают изысканностью и пышностью отделки: Буфетная Юсуповского дворца на Мойке (арх. И. А. Монигетти, 1858–1860 гг.; А. А. Степанов, 1890-е гг.), Дубовый кабинет в Особняке графа Румянцева на Английской набережной (арх. А. А. Степанов, 1882–1884 гг.), Кабинет во Дворце великого князя Алексея Александровича на Мойке (арх. М. Е. Месмахер, 1882–1885 гг.), Кабинет вели-

кого князя Константина Константиновича Романова в Мраморном дворце (арх. Н. Я. Поголов, В. В. Николая, А. К. Джиоргули, 1883–1887 гг.), Готическая библиотека Николая II в Зимнем дворце (арх. А. Ф. Красовский, 1894 г.) и др.

Представляется, что для музейного интерьера, стремящегося к исторической достоверности, использование настоящих «золотых кож» было весьма уместным. Известно, что при проведении научной реконструкции московских палат XV–XVII вв. с целью воссоздания «боярского быта XVII века» в середине XIX столетия приняли решение украсить интерьеры тисненой кожей, популярной в российском интерьере XVII в.: «Стены светлицы были оформлены кожаными обоями в багетной раме. Эти фландрские кожи XVII в. барон А. Симолин подарил Александру II специально для “Музея бояр Романовых”, но их не хватило, и остальное докупили в Петербурге у продавца древностей Палацци» [18, с. 28]. Московский интерьер получил дорогой декор, напоминающий о прошлом и даже погружающий в него. Подобный подход использовал и Месмахер: роскошные тускло мерцающие золотом стены стали прекрасным фоном для шпалер и дополнением для резной дубовой отделки порталов и потолка.

В центральной части Фламандского зала были расположены двумя рядами высокие витрины (по четыре в каждом ряду: вдоль окон и вдоль стены со шпалерами). Они напоминали двухъярусные буфеты или комоды немецкой, голландской или фламандской работы XVII в., которые покоились на деревянных резных подстолях с точеными с шарообразными ножками, соединенными внизу плавно изогнутыми проножками. Н. Райли, рассматривая элементы стиля, указывает на то, что высокие резные подстоля были характерны для мебели Фландрии XVII века: «Как в северных, так и в южных голландских провинциях традиционной мебелью были столы, шкафы и сундуки, сделанные из дуба. <...> В это время продолжают использоваться поддержки для столов и стульев в форме луковицы, резных фигур и массивных спиралевидных форм» [10, с. 50].

В верхнем ярусе витрин, выполненных для музейного интерьера во фламандском вкусе, — стеклянные короба в металлическом каркасе. Очевидно, что это оборудование было выполнено специально для демонстрации посуды, например изделий из глино-каменных масс, получивших широчайшее распространение в Европе в XVII веке и игравших значительную роль в бытовании фламандского и голландского жилого интерьера того времени. В Путеводителе по Петербургу 1903 г. о Фламандском зале читаем, что «<...> В этом же зале стоит восемь шкафов с глиняными произведениями Германии XVI–XVII вв.» [7, с. 98]. Как указывает сотрудник Государственного Эрмитажа исследователь керамики Е. Н. Иванова, «в музее училища Штиглица была сформирована довольно большая коллекция западноевропейской керамики. <...> Прекрасно были представлены немецкие каменные массы XVI–XVIII вв. Здесь находились кружки Schnelle,

изготовленные в XVI в. в Зигбурге; каменные массы из Ререна, Гренцгаузена, Нассау, Фрехена и других мастерских Германии» [19, с. 46].

На фотографии 1896 г. отчетливо видны эти витрины на точеных ножках, в верхнем стеклянном ярусе которых расположено множество разнообразных с рельефным декором керамических сосудов для вина и пива: шарообразные кувшины с узкими высокими горловинами, массивные кружки «бартман-круг», высокие бокалы и кубки с крышками, пивные кружки с оловянной крышкой и гербом курфюршества Саксонского (некоторые из них и сегодня входят в коллекцию Музея прикладного искусства СПГХПА им. А. Л. Штиглица). Витрины, выдержанные в духе «бюргерского барокко», находящиеся в них сосуды, словно сошедшие с полотен малых голландцев или фламандских живописцев, являются прекрасным дополнением образа фламандского интерьера XVII века. Посетители музея и воспитанники ЦУТР барона Штиглица, входя во Фламандский зал, оказывались в обстановке богатого дома фламандцев с их своеобразным укладом жизни, могли ощутить сам дух конкретного места и времени, характер материальной культуры веселого богатого бюргера с кувшином вина или кружкой пива в руке. «Смесь простоты и роскоши» [9, с. 189] — так характеризует Дж. Пайл интерьеры городских домов, запечатленных в мельчайших деталях на картинах голландских и фламандских художников. Этому принципу соответствовало убранство и экспозиция Фламандского зала ЦУТР барона Штиглица.

К сожалению, ни по проектной графике, ни по фотографии Фламандского зала 1986 г. невозможно точно определить, какое экспозиционное оборудование или предметы коллекции (кроме шпалер) располагались в двух торцевых частях зала. Несомненно, что архитектор, учитывая специфику музейного интерьера, предполагал наполнение зала произведениями фламандского декоративно-прикладного искусства и в дальнейшем. На фотографии 1920-х гг. из архива Музея прикладного искусства СПГХПА им. А. Л. Штиглица (с подписью «I Филиал») запечатлена экспозиция Фламандского зала тех лет. Именно тогда в рамках процесса так называемой «филиализации» — присоединения малых музеев к крупным того же профиля — музей стал Первым филиалом Государственного Эрмитажа. Н. С. Гуркина приводит в своем исследовании подтвержденные документами хронологические страницы бытования музея и коллекций в послереволюционный период (1920–1930-е гг.): «С 1 июля 1924 бывший Музей училища барона Штиглица был официально передан в ведение Государственного Эрмитажа. <...> 1924–1925 годы стали временем наиболее активных передач предметов из коллекций Музея Штиглица в Эрмитаж» [20, с. 35]. Упомянутая выше фотография свидетельствует, что «золотых кож» на стенах в то время уже не было, стены окрашены, витрин с коллекцией посуды — всего две. Отсутствуют ламбрекены и шторы на окнах, но жемчужина коллекции фламандского искусства — шпалеры — пока на своих местах. (Они поступят в коллекцию Государственного Эрмитажа только в 1933 г. [13, с. 42].)

Описывая зал в 1929 году в рамках проведения I Филиалом Государственного Эрмитажа выставки трех крупных отраслей прикладного искусства (западноевропейских шпалер, мебели, русских и западноевропейских тканей и шитья), Э. Х. Вестфален перечисляет предметы, которые экспонировались во Фламандском зале: «мебель в центральной части — производства Голландии и Фландрии XVI в. и два великолепных шкафа немецкого города Данцига XVII в. <...> В последнем отделении, за колоннами, голландская мебель наборной работы XVII–XVIII вв. В витринах перед окнами коллекция оловянной посуды XVI и XVII в.» [8, с. 17]. Это свидетельствует о стремлении музейных сотрудников соблюдения соответствия тематики экспозиции художественному оформлению зала. (Оловянная посуда XVI–XVII вв. и сегодня входит в коллекцию Музея прикладного искусства СПГХПА им. А. Л. Штиглица, некоторые предметы в настоящее время экспонируются на временной выставке, это — цеховые оловянные кружки и кубки «вилькомы», рукомошник в виде фигуры дельфина с блюдом в форме раковины, кувшин с крышкой, тарелки, стопы с рельефным зооморфными и растительными орнаментальными мотивами и др.).

О Фламандском зале и отдельных элементах его декоративного убранства уже приводились выше восхищенные отзывы современников. Рассмотрим же нынешнее состояние зала подробнее на предмет использования исторического интерьера в образовательном процессе при условии щадящей консервации памятника, а также восполнения утраченных элементов художественного убранства путем изготовления в материале их реплик. Почему бы сегодня при разработке под руководством преподавателей академии и согласовании проекта не привлечь студентов для выполнения ориентированных на практическое применение заданий по восполнению утрат и изготовлению реплик деталей отделки в материале? Такая смелая гипотеза о возможности частичного восполнения утрат в рамках учебного процесса опирается на высокий профессиональный уровень подготовки обучающихся СПГХПА им. А. Л. Штиглица, материально-техническую базу учебно-производственных мастерских академии, а также на исторический опыт самого М. Е. Месмахера. Освещая этот опыт, Г. Е. Прохоренко подчеркивает: «Обращение М. Е. Месмахера к вершинным периодам в истории европейской культуры было обусловлено не только веянием времени или личными пристрастиями зодчего, но и основной задачей музея: приобщить будущих художников к крупнейшим достижениям мирового искусства. Примечательно, что в процессе создания декоративного оформления залов музея активное участие в нем принимали ученики и выпускники училища. Архитектор таким образом давал им превосходную возможность практического применения полученных в школе знаний. Работа под руководством талантливого зодчего была блестящей школой профессионального мастерства» [4, с. 31].

Известно, что здание музея и его интерьеры пострадали во время Великой Отечественной войны и блокады Ленинграда. В документах 1946 г. читаем:

«Фламандское зало — деревянная обшивка сильно деформирована и местами утрачена, требует большой реставрации» [21]. Известный исследователь и многолетний главный хранитель Музея прикладного искусства СПбХПА им. А. Л. Штиглица Г. А. Власова, изучая историю музея в послевоенный период, приводит неожиданные рекомендации экспертной комиссии по вопросу о воссоздании декоративного убранства залов. Смысл этих рекомендаций сводился к отказу в наиболее пострадавших залах от восстановления декоративных росписей и обезличиванию плоскостей стен, к уничтожению остатков декора и производству обезличивающего исторические интерьеры косметического ремонта [1, с. 51]. Приводя сведения из архивных документов, она сообщает, что «залы второго этажа, подготовленные к октябрю 1948 года к развертыванию экспозиций, распоряжением Управления по делам архитектуры Ленгорисполкома были переданы училищу под учебные классы» [1, с. 51]. Среди них — Фламандский зал.

После принятия этих решений прошло более семидесяти лет, время беспощадно. «Обезличенные» стены утратили кожаные обои и после проведения косметического ремонта приобрели нейтральный серо-зеленый цвет. Для проведения занятий по проектированию и макетированию в историческом интерьере потребовалось соответствующее оборудование (столы и стулья, стеллажи для хранения макетов), которым и заполнилось основное пространство зала. Но деревянные панели и кессонированный резной плафон, две пары деревянных резных пропилен и пышные десюдепорты по сей день на месте, как и прежде акцентируют архитектурные членения трехчастного интерьера, свидетельствуют о былом величии убранства зала. По сравнению с другими «обезличенными» интерьерами второго этажа музея, в этом зале имеются элементы, которые можно и нужно реставрировать.

Сочная пластика резного декора счастливо сохранилась в дубовых панно Фламандского зала: поддерживающие картуши десюдепортов путти, развивающиеся вокруг розеток ленты, волотообразные завитки, жемчужные фризы, пучки из плодов граната, яблок, груш, кукурузы, винограда, инжира, сливы, айвы, ананаса и др. Утраты обнаруживают себя лишь в виде плоских профилированных филенок дубовых панелей и плоских вставках деревянного плафона. Имеются также незаметные на первый взгляд редкие утраты в декоре нижней части фуста трехчетвертных колонн и пилястр деревянных кулис, это — квадратные и круглые в плане детальки, которые когда-то крепились на клей (следы нахождения этих утраченных элементов сохраняют отчетливую форму в тонировке дуба). Эти элементы довольно просты по форме и просты в изготовлении: квадратные в плане детали имели форму бриллиантового руста (невысокие четырехгранные пирамидки), а круглые в плане детальки имели форму кабашона (полусферы).

Для формирования объективного решения по восполнению утрат следует обратиться и к другим сохранившимся интерьерам, осуществленным по проекту М. Е. Месмахера на тему фламандского искусства.

Например, частью творческого почерка архитектора представляются художественные решения декорирования колонн пропилен Фламандского зала ЦУТР барона Штиглица и колонн портала Дубового кабинета во дворце великого князя Алексея Александровича. После изучения аналогов представляется возможным приступить к более тщательным описаниям и обмерам утраченных элементов деревянного убранства Фламандского зала с тем, чтобы на основании этого материала в рамках учебных и производственных практик по соответствующим направлениям и профилям подготовки (реставрация декоративно-прикладного искусства, дизайн мебели) были изготовлены недостающие детали деревянной обшивки и резной отделки.

На основе проекта Месмахера и фотографии зала 1896 г. также возможно выполнение эскизного проекта ламбрекенов с бахромой и штор близких по художественному решению к утраченным оригиналам. Изготовление в материале возможно только с привлечением производственных партнеров академии, таких, как АО «Узор» в г. Вырица Ленинградской области. Оборудование учебно-производственных мастерских кафедры «Художественный текстиль» позволяют выполнить копии фламандских шпалер в технике трудоемкого ручного ткачества, именно в той технике, в которой создавались оригиналы в XVII в. (в учебной программе предусмотрены дисциплины «Копирование произведений искусства», «Ручное ткачество»). Облегчает задачу работы над репликами в натуральную величину доступность для изучения подлинников шпалер, которые находятся на постоянной экспозиции Государственного Эрмитажа и в его фондах, следует лишь организовать тщательное детальное копирование шпалер для прорисовки картонов, которые используются как необходимый элемент при выполнении изделия в технике ручного ткачества.

Возможно также изготовление имитаций фламандских шпалер с использованием метода компьютерного моделирования в технике механического ткачества или в технике цифровой печати на ткани, при условии наличия соответствующего оборудования в мастерских академии (больших размеров). При этом построение компьютерных моделей шпалер в графических редакторах или подготовку эскиза с точным изображением шпалер для цифровой печати можно обеспечить силами преподавателей или студентов кафедры. Решение проблемы видится либо в поиске партнеров с соответствующей производственной базой, либо в переоборудовании собственных мастерских.

Изготовление имитаций кожаных обоев по технологиям XVII века для Фламандского зала музея ЦУТР барона Штиглица на основе аналогов-фрагментов из собрания Музея прикладного искусства или собрания Государственного Эрмитажа сегодня представляется избыточным, тем более что такой мастерской в академии не существует. Уже в эпоху историзма имитации кожаных обоев встречаются в технике тисненого картона и других материалов. Е. Н. Некрасова-Щедринская считает, что «в эпоху историзма <...> интерес к коже вспыхнул с новой силой <...> со всей возможной тщательностью <...>

возрождались старые технологии. Параллельно им разрабатывались новые и создавались суррогатные материалы, способные удешевить продукцию, сохранив ее внешние качества. Интерес к имитациям просыпался повсюду <...>» [17, с. 30].

В этой связи в ЦУТР барона Штиглица была открыта мастерская по художественной обработке кожи, которую возглавила Э. Х. Вестфален и непрерывно руководила ею с 01.07.1904 г. по 01.02.1925 г. [22, с. 14]. А. А. Решетник. Изучая Сборники ученических работ ЦУТР барона Штиглица и проекты учеников класса художественной обработки кожи из фонда изобразительного искусства СПГХПА им. А. Л. Штиглица, она пришла к выводу, что ученики знакомились с технологиями тиснения кожи, осваивали несколько методов и способов тиснения натуральной кожи, в том числе тиснение золотом [23, с. 68–69]. Она справедливо предполагает, что «методическими пособиями непосредственно служили и сами залы музея, например Зал Фламандского барокко, стены которого были обиты тиснеными кожаными обоями» [23, с. 72]. (В коллекции Музея СПГХПА им. А. Л. Штиглица имеются интересные образцы кожаных обоев (Голландия, XVIII в., кожа, тиснение, золочение, роспись) и купоны-имитации в стиле неорококо начала XX в.).

Апробирование различных техник и технологий по изготовлению имитаций рельефных золоченых обоев сегодня видится довольно интересным экспериментом в рамках задания для производственной практики студентов кафедры станковой и книжной графики или художественного текстиля. В первом случае речь может идти о тиснении и окрашивании бумажной основы, во втором случае — об имитации кожаного тиснения в технике цифровой печати на текстиле. Можно допустить также проект реновации Фламандского зала, предполагающий фрагментарное использование ансамбля материалов в соответствии с их первоначальным проектным решением. Так, можно представить торцевые части зала с восполнением утрат кожаных обоев, а центральную часть — без них.

Потенциал по восполнению утрат и созданию копий отдельных предметов декоративного убранства Фламандского зала в мастерских академии в рамках учебного процесса повышается при условии разработки архитектурного проекта и организации межкафедрального взаимодействия преподавателей и студентов в рамках практической деятельности. Уже более десяти лет назад на кафедре «Интерьер и оборудование» СПГХПА им. А. Л. Штиглица были разработаны учебно-практические задания по совершенствованию навыков натуральных обмеров интерьеров сложного архитектурного объема в историческом здании и как актуализированное предложение по переоборудованию учебных аудиторий, расположенных именно в исторических интерьерах. В качестве начала работы над решением этой проблемы можно рассмотреть опыт кафедры по разработке заданий на летнюю обмерно-аналитическую практику на базе интерьеров исторического здания музея ЦУТР барона Штиглица (для студентов 4 курса) и летнюю преддипломную проектную практику (для студентов

5 курса), обучающихся по специальности «Монументально-декоративное искусство (интерьеры)».

В качестве отдельных задач практики студентам было предложено проведение анализа объемно-пространственных и стилистических особенностей исторического интерьера, выполнение фиксации объемно-пространственных характеристик исторического интерьера в целом, его фрагментов и деталей. Благодаря проведению таких работ на кафедре сформирована база проектов, включающих планы с указанием размеров, в том числе Фламандского зала, с расстановкой оборудования, разрезы и развертки, ортогональные виды, план и схема раскладки пола, план потолка, фрагменты и детали (портал входа в зал с двух сторон с дверными полотнами, портал-кулиса с двух сторон и др.).

Один из примеров успешного выполнения задания — проект Анастасии Кудрявцевой (2009 г.). Задачей предполагалась разработка проекта оборудования и его расстановки в расчете на размещение тридцати рабочих мест для студентов и одного рабочего места преподавателя, совмещенного с мультимедийным комплексом (компьютер/ноутбук, видеопроектор с экраном, информационный модуль, доска для графических зарисовок). Сохранность исторического убранства интерьеров — важнейшее условие выполнения задания. В своем проекте студентка располагает оборудование рабочих мест симметрично относительно продольной оси зала, в соответствии с решением Месмахера по размещению витрин. Таким образом сохраняется авторский замысел и не нарушается архитектура интерьера. В торцевых зонах зала (от входа до пропилей-кулис) предложено разместить оборудование для временных экспозиций учебных работ по художественному проектированию и макетированию или конференц-зону с проектором и экраном (ил. 9–11).

Итак, ансамбль убранства Фламандского зала Музея ЦУТР барона Штиглица от архитектурно-планировочного решения и характерных для Фландрии материалов и приемов отделки до наполнивших интерьер произведений искусства из музейной коллекции, ради которых и создавался интерьер, представляется ярким примером искусства интерьера эпохи историзма, убедительным в единстве формы и содержания, целеполагания и функционирования. М. Е. Месмахеру удалось в конкретном музейном интерьере выстроить своеобразную реконструкцию художественной эпохи, создать ее образ, взяв за основу коллекцию фламандских шпалер, окружив их соответствующими времени предметами и декоративными деталями, превратив их в главную художественную доминанту убранства этого зала.

Рассмотрев Фламандский зал Музея ЦУТР барона Штиглица как произведение искусства интерьера эпохи историзма и отдельные составляющие его декоративного убранства, можно сделать вывод о необходимости разработки комплексного проекта по актуальному переоборудованию Фламандского зала в соответствии с репрезентативной функцией, функцией конференц-зала и учебной аудитории, а также о возможности восполнения утрат деревянной отделки стен и потолка и деталей резных орнаментов, создания копий шпалер,

кожаных обоев или их имитаций. Представляется, что опыт кафедры «Интерьер и оборудование» следует продолжить и распространить на другие кафедры. При этом необходимо углубить задание, условием выполнения которого может стать не только предложение по переоборудованию зала, учитывающее сохранение исторического облика интерьеров, но предполагающее также восполнение утрат исторической отделки. На основе материалов обмерно-аналитической практики возможна разработка практических заданий по изготовлению копий элементов декоративного убранства Фламандского зала и восполнению утрат его отделки для студентов других специальностей и направлений подготовки — реставрация декоративно-прикладного искусства, художественный текстиль, дизайн мебели и др.

Список литературы

1. *Власова Г. А.* Музею быть! // Музей прикладного искусства СПГХПА им. А. Л. Штиглица: альбом / Под общ. ред. А. Н. Кислицыной; ред. А. И. Баргенов, Г. А. Власова, Г. Е. Прохоренко. СПб.: СПГХПА им. А. Л. Штиглица, 2021. С. 49–79.
2. *Прохоренко Г., Макий И.* Уникальный памятник историзма. Прошлое и настоящее Музея Санкт-Петербургского высшего художественно-промышленного училища им. В. И. Мухиной // *Архитектура и строительство России*. 1991. № 2. С. 12–15.
3. *Прохоренко Г. Е.* Музей Центрального училища технического рисования барона Штиглица. История создания и формирования коллекции: Автореф. канд. искусств. СПб., 2000. 22 с.
4. *Прохоренко Г. Е.* «Музей будет грандиозный...». Музей прикладного искусства СПГХПА им. А. Л. Штиглица: альбом / Под общ. ред. А. Н. Кислицыной; ред. А. И. Баргенов, Г. А. Власова, Г. Е. Прохоренко. СПб.: СПГХПА им. А. Л. Штиглица, 2021. С. 9–36.
5. *Тыжненко Т. Е.* Максимилиан Месмахер. Л.: Лениздат, 1984. 151 с.
6. *Колтинский Ю. Д., Кантерева Т. П.* Искусство Фландрии. URL: <http://artyx.ru/books/item/f00/s00/z0000015/st008.shtml> (дата обращения: 16.08.2021).
7. Путеводитель по С.-Петербургу. Образовательные экскурсии / Составлен кружком учащихся в начальных народных училищах С.-Петербурга под ред. Комиссии по народному образованию. С.-Петербург: издание С.-Петербургского Городского Общественного Управления, 1903. 324 с. [Репринтное воспроизведение. СП «Икар», 1991].
8. Путеводитель по I Филиалу (б. Музей Штиглица) / Сост. Э. Х. Вестфален. Л.: Государственный Эрмитаж, 1929. 23 с.
9. *Пайл Д.* Дизайн интерьеров: 6000 лет истории / Пер. с англ. О. И. Сергеевой. — М.: АСТ, Астерель, 2007. — 464 с.
10. *Райли Н.* Элементы дизайна: развитие дизайна и элементов стиля от Ренессанса до Постмодернизма / пер. с англ. А. Анохина и др.; гл. ред. Н. Райли; конс. П. Байер. М.: Магма, 2013. 544 с.
11. *Гостев И. Е.* Мариан Перетяткович // Зодчие Санкт-Петербурга XIX — н. XX в. / Сост. В. Г. Исаченко. СПб.: Лениздат, 1998. С. 323–745.
12. *Матвеева А. А.* Архив ГлавАПУ ГИОП. П. 419. С.-Петербургское Центральное училище технического рисования барона Штиглица. Историко-архитектурная справка. Л., 1980.
13. *Бирюкова Н. Ю.* Коллекция шпалер / Западноевропейское прикладное искусство XVI–XVIII веков в собрании Эрмитажа. СПб.: АО «Славия», 1996. С. 34–43.
14. *Холл Дж.* Словарь сюжетов и символов в искусстве / Пер. с английского А. Е. Майкапара. М.: КРОН-ПРЕСС, 1996. 656 с.
15. *Delmarcel Guy Flemish Tapestry.* New York: Harry N. Abrams, London: Tames & Hudson, 1999. 382 p.
16. Архив ГЭ. Ф. 1, оп. 5, ед. хр. 501.
17. *Некрасова-Щедринская Е. Н.* История художественной обработки кожи в Европе: первое приближение: каталог выставки «Кожа: Художественные изделия старой Европы». Государственный Эрмитаж. СПб.: Изд-во Гос. Эрмитажа, 2019. С. 7–43.
18. *Шуцкая Г. К., Трегубова Е. Л.* Старый дом на Варварке. М., 2007. 136 с.
19. *Иванова Е. Н.* Коллекция майолики // Западноевропейское прикладное искусство XVI–XVIII веков из собрания Эрмитажа. К столетию открытия Музея Центрального училища технического рисования барона Штиглица: каталог выставки / Науч. ред. Т. В. Раппе. СПб.: АО «Славия», 1996. С. 46–57.
20. *Гуркина Н. С.* Деятельность Первого филиала Государственного Эрмитажа (бывшего музея ЦУТР барона Штиглица) в послереволюционный период. 1920–1930-е годы: сборник материалов Всероссийской юбилейной конференции «Учебный художественный музей и современных художественный процесс». К 50-летию воссоздания Ленинградского художественно-промышленного училища и его музея (б. Центральное училище технического рисования барона Штиглица). СПб.: СПГХПА, 1997. С. 34–42.
21. ЦГАЛИ, ф. 4800, ед. хр. 39.
22. Архив ГЭ. Ф. 1, оп. 13, д. 142.
23. *Решетник А. А.* Класс художественной обработки кожи Центрального училища: материалы науч.-практ. конф. «205 лет барону А. Л. Штиглицу». 17 октября 2019 г. / науч. ред. Г. Е. Прохоренко. Санкт-Петербург: СПГХПА им. А. Л. Штиглица, 2019. С. 62–79.

T. V. Kovaleva

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

THE FLEMISH HALL OF THE BARON STIEGLITZ MUSEUM: ON THE QUESTION OF THE RECONSTRUCTION OF THE DECORATION

The article examines the Flemish Hall of the Museum of Applied Arts (architect M. E. Mesmacher, 1896), analyzes the basics of the artistic solution of the interior in accordance with its function, examines the individual components of the decorative decoration: wooden carving (ceiling, panels, wings-propylaea, desudeports), artistic textiles (tapestries and curtains), leather wallpaper; and

also formulates a hypothesis about the possibility of carrying out the project and making copies of the lost decorative elements in the material on the basis of educational and production workshops of A. L. Stieglitz SPGHPA

Keywords: M. E. Mesmacher, Flemish hall, interior of the historicism era, wooden panels, tapestries, leather wallpaper.

References

1. Vlasova G. A. *Muzeyu byt'!* // [Museum A. L. Stieglitz of Applied Arts.] *Muzej prikladnogo iskusstva SPGHPA im. A. L. Stieglitza: al'bom* [A. L. Stieglitz Museum of Applied Arts] / Pod obshch. red. A. N. Kislicynoj; red. A. I. Bartenev, G. A. Vlasova, G. E. Prohorenko SPb.: SPGHPA im. A. L. Stieglitz, 2021. pp. 49–79. (in Rus.).
2. Prohorenko G., Makij I. *Unikal'nyj pamyatnik istorizma. Proshloe i nastoyashchee Muzeya Sankt-Peterburgskogo vysshego hudozhestvenno-promyshlennogo uchilishcha im. V. I. Muhinoy* [Unique monument of historicism. The past and the present of the Museum of V. I. Mukhina]. // *Arhitektura i stroitel'stvo Rossii*, № 2, 1991. pp. 12–15. (in Rus.).
3. Prohorenko G. E. *Muzej Central'nogo uchilishcha tekhnicheskogo risovaniya barona Stieglitza. Istorija sozdaniya i formirovaniya kollekcii* [Museum of the Central School of Technical Drawing of Baron Stieglitz. The history of the creation and formation of the collection]: Avtoref. na soisk. uch. st. kand. iskusstvovedeniya. — SPb., 2000. — 22 p. (in Rus.).
4. Prohorenko G. E. «*Muzej budet grandioznyj...*» [«The Museum will be grandiose...»]. // *Muzej prikladnogo iskusstva SPGHPA im. A. L. Stieglitza: al'bom* / Pod obshch. red. A. N. Kislicynoj; red. A. I. Bartenev, G. A. Vlasova, G. E. Prohorenko. SPb.: SPGHPA im. A. L. Stieglitza, 2021. pp. 9–36. (in Rus.).
5. Tyzhnenko T. E. *Maksimilian Mesmaher* [Maximilian Mesmacher]. L.: Lenizdat, 1984. 151 p. (in Rus.).
6. Kolpinskiy Yu. D., Kaptereva T. P. *Iskusstvo Flandrii* [Art of Flanders] (in Rus.). URL: <http://artyx.ru/books/item/f00/s00/z0000015/st008.shtml> (accessed: 16.08.2021).
7. *Putevoditel' po S.-Peterburgu* [Guide to St. Petersburg]. *Obrazovatel'nye ekskursii / Sostavlen kruzhkom uchashchih-sya v nachal'nyh narodnyh uchilishchah S.-Peterburga pod red. Komissii po narodnomu obrazovaniyu. S.-Peterburg: izdanie S.-Peterburgskogo Gorodskogo Obshchestvennogo Upravleniya, 1903. 324 p.* [Reprintnoe vosproizvedenie, SPb: «Ikar», 1991]. (in Rus.).
8. *Putevoditel' po I Filialu (b. Muzej Shtiglica)*. [Guide to Branch I (former Stieglitz Museum)] / Sost. E. H. Vestfalen. L.: Gosudarstvennyj Ermitazh, 1929. 23 p. (in Rus.).
9. Pajl D. *Dizajn inter'erov: 6000 let istorii* [Interior Design: 6000 Years of History]. / Per. s angl. O. I. Sergeevoj. M.: AST, Asterel', 2007. 464 p. (in Rus.).
10. Rajli N. *Elementy dizajna: razvitie dizajna i elementov stilya ot Renessansa do Postmodernizma* [Design Elements: Development of Design and Style Elements from Renaissance to Postmodernism] / per. s angl.: A. Anohina i dr.; gl. red. N. Rajli; kons. P. Bajer. M.: Magma, 2013. 544 p. (in Rus.).
11. Gostev I. E. *Marian Peretyatkovich // Zodchie Sankt-Peterburga XIX — n. XX v.* [Marian Peretyatkovich // Architects of St. Petersburg XIX — n. XX century] / Sost. V. G. Isachenko. — SPb.: Lenizdat, 1998. pp. 323–745 (in Rus.).
12. *Arhiv GlavAPU GIOP*. p. 419 / Matveeva A. A. *S.-Peterburgskoe Central'noe uchilishche tekhnicheskogo risovaniya barona Shtiglica. Istoriko-arhitekturnaya spravka* [St. Petersburg Central School of Technical Drawing of Baron Stieglitz. Historical and architectural reference]. L., 1980 (in Rus.).
13. Biryukova N. Yu. *Kollekciya shpaler // Zapadnoevropejskoe prikladnoe iskusstvo XVI–XVIII vekov v sobranii Ermitazha* [Tapestry collection / Western European applied art of the 16th — 18th centuries in the Hermitage collection]. SPb.: AO «Slaviya», 1996. pp. 34–43 (in Rus.).
14. Holl Dzh. *Slovar' syuzhetov i simbolov v iskusstve* [Dictionary of plots and symbols in art] / Per. s anglijskogo A. E. Majkapara. M.: KRON-PRESS, 1996. 656 p. (in Rus.).
15. Delmarcel Guy. *Flemish Tapestry*. New York: Harry N. Abrams, London: Tames & Hudson, 1999. 382 p.
16. *Arhiv GE*. F. 1, op. 5, ed. hr. 501. [Archive of the GE. F. 1, op. 5, unit. xp. 501] (in Rus.).
17. Nekrasova-Shchedrinskaya E. N. *Istorija hudozhestvennoj obrabotki kozhi v Evrope: pervoe priblizhenie* [History of artistic leather processing in Europe: first approximation]. // *Kozha: Hudozhestvennye izdeliya staroj Evropy: katalog vystavki / Gosudarstvennyj Ermitazh*. — SPb.: Izd-vo Gos. Ermitazha, 2019. pp. 7–43. (in Rus.).
18. Shuckaya G. K., Tregubova E. L. *Staryj dom na Varvarke* [Old house on Varvarka]. M., 2007. 136 p. (in Rus.).
19. Ivanova E. N. *Kollekciya majoliki // Zapadnoevropejskoe prikladnoe iskusstvo XVI–XVIII vekov iz sobraniya Ermitazha* [Majolica collection // Western European applied art of the 16th — 18th centuries from the collection of the Hermitage]. K stoletiyu otkrytiya Muzeya Central'nogo uchilishcha tekhnicheskogo risovaniya barona Stieglitza: Katalog vystavki / Nauch. red. T. V. Rappe. SPb.: AO «Slaviya», 1996. pp. 46–57 (in Rus.).
20. Gurkina N. S. *Devatel'nost' Pervogo filiala Gosudarstvennogo Ermitazha (byvshego muzeya CUTR barona Shtiglica) v poslerevolucionnyj period. 1920–1930-e gody* [Activities of the First Branch of the State Hermitage (the former museum of the CUTR of Baron Stieglitz) in the post-revolutionary period. 1920s — 1930s]: *Sbornik materialov Vserovvijskoj yubilejnoj konferencii «Uchebnyj hudozhestvennyj muzej i sovremennyh hudozhestvennyj process»* [Collection of materials of the All-Russian Anniversary Conference «Educational Art Museum and Contemporary Artistic Process»]. K 50-letiyu vossozdaniya Leningradskogo hudozhestvenno-promyshlennogo uchilishcha i ego muzeya (b. Central'noe uchilishche tekhnicheskogo risovaniya barona Stiglitza). SPb.: SPGHPA, 1997. pp. 34–42 (in Rus.).
21. CGALI, f. 4800, ed. hr. 39. [TSGALI, f. 4800, units xp. 39] (in Rus.).
22. *Arhiv GE*. F. 1, op. 13, d. 142. [Archive of the GE. F. 1, op. 13, d. 142] (in Rus.).
23. Reshetnik A. A. *Klass hudozhestvennoj obrabotki kozhi Central'nogo uchilishcha tekhnicheskogo risovaniya barona Stieglitza* [Class of artistic leather processing of the Central School: scientific and practical materials] // 205 let baronu A. L. Stieglitzu: materialy nauch.-prakt. konf., [conf. «205 years to Baron A. L. Stieglitz»]. 17 oktyabrya 2019 g.: sb. nauch. st.; Sankt-Peterburgskaya gosudarstvennaya hudozhestvenno-promyshlennaya akademiya imeni A. L. Stieglitza / nauch. red. G. E. Prohorenko. Sankt-Peterburg: A. L. Stieglitz SPGHPA, 2019. pp. 62–79 (in Rus.).

УДК 070+655:7.03

DOI 10.46418/2079–8202_2021_4_6

Н. Б. Лезунова, И. А. Колосова

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

СПЕЦИФИКА ПАРТВОРКА КАК ИЗДАТЕЛЬСКОГО ПРОЕКТА

© Н. Б. Лезунова, И. А. Колосова, 2021

В статье рассматривается издательский проект партворка (периодического коллекционного издания), реализованный итальянским издательским домом «Де Агостини». Анализируется контент партворка, выделяются тематические группы изданий, характеризуются рубрики журнала и приемы адаптации издания к русскоязычному читателю. Креолизованный текст партворка, ориентированный на массовую аудиторию, относится к категории познавательной литературы и рассматривается как продукт мозаичной культуры.

Ключевые слова: партворк, издательский проект, коллекция, мозаичная культура, адаптация, креолизованный текст, познавательная литература.

Партворк как особый вид периодического издания появился в середине XX века, когда итальянский издательский дом «Де Агостини» (De Agostini) начал выпускать периодическое издание «Миллион» (Il Milione), содержание которого было посвящено географической тематике. Проект оказался успешным, и появились новые разработки с самым разнообразным контентом. Итальянский опыт быстро подхватили медиакомпании в других европейских государствах, и партворки стали заметным и востребованным компонентом европейской, а потом и мировой массовой коммуникации. Издания-партворки, как правило, носят интернациональный характер, т. к. переводятся на разные языки и корректируются для адаптации к той или иной национальной культуре. На рынке отечественных СМИ партворки появились в начале 2000-х годов. ГОСТ Р 7.0.60–2020 определяет партворк как «многочастное узкотематическое издание, выходящее по заранее установленному плану с определенными периодичностью или временем выпуска» [1, с. 5].

Абсолютное большинство партворков остаются переводными изданиями, продукцией крупных зарубежных издательских домов: французской компании Hachette, британской MidsummerGroup и др. Лидером на мировом рынке партворков по-прежнему остается издательский дом «Де Агостини» (De Agostini), позиционирующий свои издания как «журнал-коллекция». Журналы выходят с заявленной периодичностью: каждую неделю, раз в две недели, etc. Выпуск полной коллекции чаще всего занимает 1–2 года, но если коллекция пользуется спросом, количество выпусков может не регламентироваться и продолжаться значительно дольше (например, коллекция «Монеты и банкноты» насчитывает уже около 500 выпусков и пока не закрыта). На официальном сайте издательства представлены коллекции, ранжированные по контенту и целеполаганию [2].

Наиболее точно традиция коллекционирования воплощена в сериях, где к выпуску журнала прилагается некий материальный объект, предмет, являющийся

одним из компонентов коллекционной системы. К **коллекционным** сериям сайт «Де Агостини» относит такие издания, как «Энергия самоцветов», «Минералы. Подземные богатства», «Дамы эпохи. Моя коллекция кукол», «Дамы эпохи. Героини любимых книг», «Монеты и банкноты» и др.

В отдельную группу отнесены **коллекции, связанные с моделированием**, где к каждому выпуску прилагается деталь для сборки автомобиля, корабля, самолета: «Повелитель морей», «МиГ 29», «Автолегенды СССР», «Линкор “Севастополь” Флагман Черноморского флота», «Форсаж. Соберите легендарный Dodge Charger R/T», «УАЗ-469. Соберите легендарный внедорожник» и др. Термин «коллекция» к изданиям этой группы может быть отнесен лишь условно, т. к. целью здесь является не собирание однородных предметов, а создание единственного объекта-модели.

Выделяется группа **познавательных** коллекций: «Православные храмы. Путешествия по святым местам», «История моды», «Дворцы и замки Европы», «Знаменитые династии России» и др. В данном случае речь идет не о коллекционировании материальных предметов, а о собирании печатных изданий, т. е. термин «коллекция» становится аналогом термина «библиотека», коллекционное начало проявляется в тематической и визуальной однородности изданий.

Профанирование издателями партворков термина «коллекция» чаще всего становится объектом критики в исследовательской литературе: «Позиционируя коллекционирование как познавательный, увлекательный и престижный вид деятельности, <...> издатели партворков нередко предлагают в качестве объектов коллекционирования предметы, не обладающие большой ценностью» [3, с. 90], что усиливает «фетишизацию вещей при утрате подлинной художественной ценности коллекции» [3, с. 91]. Нельзя не отметить, что предметы коллекционирования не обязательно должны обладать большой и тем более художественной ценностью. В мире существует огромное количество самых разнообразных коллекций, ориентированных

на соби́рание предметов быта, игрушек, объектов, выполненных из неожиданных материалов, и т. д. Люди коллекционируют плюшевых мишек, пакетики с сахаром и конверты из-под чайных пакетов, магниты на холодильник, точилки для карандашей, ластик, пивные банки, песок с пляжей всего мира, чехлы для зонтиков, елочные украшения [4] — и это неполный список. В партворках профанируется не объект коллекционирования, а скорее, сам род деятельности, его внутренние смыслы. Коллекционирование — это длительный процесс, предполагающий поиски, сбор, изучение объектов, работу по их систематизации. Партворки предлагают выхо́лощенный вариант: коллекцию можно собрать/скупить за пару лет в газетном киоске, а можно приобрести в интернет-магазине фирмы сразу всю серию. Процесс поиска, изучения, систематизации девальвируется.

Журналы-коллекции познавательной группы не сопровождаются предметными включениями, они являются креолизованными текстами, т. е. содержат вербальную и визуальную информацию в приблизительно равных пропорциях и наделяют оба вида информации равной значимостью. В некоторых исследованиях текст журналов серии определяется как научно-популярный, иногда — научно-популярный и развлекательный. Термин «познавательный», избранный издателями, представляется более точным. Современное книговедение познавательную литературу относит к области литературы детской [5]. Для взрослых считается более актуальной научно-популярная литература, адресованная читателю, имеющему базовое среднее/высшее образование, т. е. владеющему знаниями, представленными в различных учебных источниках.

Однако система науки и образования в постиндустриальную эпоху необратимо меняется. Объем информации, увеличивающийся в геометрической прогрессии, процесс интеграции отраслей знания упраздняют модель энциклопедического образования, утвердившуюся в европейской культуре со времен эпохи Просвещения. А. Моль вводит в научный оборот термин «мозаичная культура»: «Мы будем называть эту культуру “мозаичной”, потому что она представляется по сути своей случайной, сложенной из множества соприкасающихся, но не образующих конструкций фрагментов» [6, с. 353]. Картина мира в мозаичной культуре «уже не является в основном продуктом университетского образования, то есть некоторой рациональной организации; она есть итог ежедневно воздействующего на нас непрерывного, обильного и беспорядочного потока случайных сведений. Мы усваиваем ее через средства массовой коммуникации<...> Мы остаемся на поверхности явлений, получая случайные впечатления от более или менее сильно воздействующих на нас фактов, но не прилагая ни силы критического суждения, ни умственных усилий» [6, с. 353], допуская принцип «незнания отдельным человеком огромного числа фактов, передачу ответственности специалистам» [6, с. 353]. Партворки, входящие в группу «познавательных»,

строятся по этому принципу и ориентированы на людей, не имеющих возможности и желания применить «умственные усилия» для глубокого проникновения в ту или иную область знаний, но стремящихся получить самые общие представления о ней или обогатить жизнь яркими впечатлениями.

Одним из образцов партворков этой категории являются издания серии «История моды». Этот издательский проект предназначен для читателя с практически нулевым уровнем владения материалом. Даже само название серии ориентировано на реакцию дилетанта. Материалы серии относятся к истории костюма, который формируется и развивается в соответствии с объективными (географическими, климатическими, социальными и др.) условиями существования человека, отражает уровень развития техники и технологий на той или иной ступени развития социума, воплощает идеи и образы того или иного художественного стиля. Мода же отражает приоритет тех или иных вкусов, устанавливающихся на непродолжительное время [напр. 7]. Однако слово «мода» обладает большей привлекательностью для сознания представителя мозаичной культуры, «где нет точек отсчета, нет ни одного подлинно общего понятия, но зато много понятий, обладающих большой весомостью (опорные идеи, ключевые слова и т. п.)» [6, с. 353].

Серия «История моды» выходила в течение пяти лет [8]. Изначально издательство анонсировало 120 выпусков еженедельных изданий коллекции, но благодаря неизменному спросу у покупателей серия продлевалась 9 раз, последний выпуск был 260-м. Серия открывается проспектом издания и буклетом, которые читатель получает вместе с первым выпуском. Проспект носит ознакомительно-рекламный характер, в нем представлены основные рубрики журнала и несколько его номеров, посвященных той или иной эпохе в истории костюма; обещано «увлекательное путешествие по домам и интерьерам разных периодов и стилей» и обозначены условия подписки на всю коллекцию. Подписка оформляется с помощью купона, вложенного в проспект, или на сайте издательства. Судя по отзывам на форумах, условия подписки интересуют многих читателей, обсуждаются и «обсчитываются».

Буклет носит название «Мода сквозь века. История стилей и практика модного этикета» и является неотъемлемой частью выпуска № 1. В нем содержатся короткие обзоры стилевых форм костюма, расположенные в хронологическом порядке. Буклет может служить своего рода путеводителем по коллекции, т. к. темы выпусков чередуются произвольно, не подчиняясь логике исторического развития; полную картину развития моды и стилей читатель сможет составить, только собрав полную коллекцию. Каждой эпохе может быть посвящено произвольное количество выпусков, в зависимости от ее значимости, продолжительности и, видимо, востребованности у современного читателя.

В изданиях серии выдержано единство оформления. Обложка журнала в верхней части снабжена надзаголовочными данными: название серии/коллекции «История моды», выделенное крупным шрифтом, над

ним в левом углу указан график выхода — еженедельное издание, а в правом обозначена рекомендуемая цена. Надзаголовочные данные отделены от последующих сведений колоннотитулом с указанием номера выпуска. Заголовок сообщает об эпохе или стиле, являющемся предметом рассмотрения в журнале, а подзаголовок, выделенный курсивом, вносит уточнение, которое может содержать простую информацию: «Древняя Русь. *Мода при первых Рюриковичах*» (№ 14), «Барокко. *Англия при Стюартах*» (№ 53); а может и претендовать на образность, эмоциональный посыл: «Французское Возрождение. *Блеск королевского двора Валуа*» (№ 10), «Древняя Греция. *Мода для богов и смертных*» (№ 8) и т. д. Главный иллюстративный элемент обложки — крупное изображение персонажа или пары в соответствующем эпохе костюме. Иллюстрация может воспроизводить фрагмент портрета или модной картинки, т. е. принадлежать к иконографии эпохи, может воспроизводить фрагмент позднейшей живописи или графики, наконец, может представлять реконструкторское решение костюма.

На обороте обложки размещается перечень рубрик и объемный список источников иллюстративного материала. Полностью отсутствуют указания на авторский коллектив издания: нигде не указываются имена авторов, составителей, художников-оформителей, редакторов, переводчиков. Анонимность авторского коллектива, как считают исследователи, определяется «характером распространения информации в современном мире» [3, с. 92], причем это приводит «к условности авторства текстовых и нетекстовых произведений <...>, а вследствие этого — весьма вольному обращению с исходным авторским замыслом» [3, с. 92]. Эта посылка требует уточнения: сами иллюстрации не безымянны, их авторы и названия в журнале присутствуют, авторы же текстовых произведений и те, кто отбирал и комментировал иллюстративные материалы, анонимны, в качестве создателя серии выступает только «Де Агостини». Это принципиальная позиция издательского дома.

Всю третью страницу издания занимает иллюстрация, опять-таки либо принадлежащая иконографии эпохи, либо представляющая фрагмент позднейшей исторической картины, обязательно снабженный подписью с именем автора и названием произведения. На поле иллюстрации расположены три врезки, указывающие на страну или регион, исторический период и стиль. Например, в выпуске «Шекспировская Англия. *Мода на театр*» (№ 99) — «Стиль: поздний Ренессанс, маньеризм, раннее барокко. Период: 1560–1620-е годы. Страна: Англия».

Рубрики серии и их расположение едины для большинства выпусков. Ядром, смысловым центром каждого журнала являются три раздела, посвященные непосредственно костюму: *Костюм в подробностях*, *С головы до ног* и *Хорошо забытое старое*. Здесь содержится общий очерк мужского и женского костюма: характеризуется силуэт и основные компоненты одежды, цветовая гамма, иногда включается упоминание о наиболее типичных или значимых для

эпохи тканях. Обязательно присутствуют изображения фигур в полный рост — мужской и женский костюм, окруженные текстовыми комментариями к их разным компонентам. Часть костюма и комментариев, к ней относящийся, соединены стрелками-указателями. Прием не новый, но очень уместный в пространстве креолизованного текста.

В рубрику *С головы до ног* вынесена, согласно названию, информация о прическах и головных уборах, обуви и чулках и отдельных аксессуарах: корсет и белье, шали и перчатки, иногда ювелирные украшения. Этот материал корреспондирует с контентом рубрики *Хорошо забытое старое*, где рассказывается о каком-то одном предмете или явлении, имеющем богатую историю: подвеска, сосуд для благовоний, ткань или кружево, редкие красители, особенности техник и материалов декора, виды косметики и т. д. В «костюмных» рубриках обязательно присутствует врезка «Модный словарь» с расшифровкой некоторых терминов, впрочем, зачастую выбранных весьма произвольно.

Материалы трех центральных рубрик обрамлены очерками историко-культурного содержания: характеристика основных исторических событий и процессов эпохи, национальных особенностей культуры (*Знакомство с эпохой*); рассказ о традициях бытовой культуры социума: жизнь города и устройство домов горожан и резиденций знати, интерьеры жилищ, развитие ремесла и торговля, праздники и формы досуга: игры, спорт, охота, балы (*Повседневная жизнь*). История персонифицируется в портретах и кратких биографических очерках выдающихся личностей своего времени (*Идеал*).

Историю и современность соединяют материалы рубрики, завершающей журнал: *В зеркале истории*. Для современной культуры обращение к микро- и макрочитатам из прошлого является устойчивой потребностью и сформированным художественным приемом. Стремление к воплощению исторических реалий и неизменно сопутствующие ему мифологизация и переосмысление опыта человечества разнообразно присутствуют в современном кинематографе: экранизации, байопики, фильмы-фэнтези, исторические «костюмные» фильмы составляют немалый сегмент киноискусства. Искусство моды увлечение прошлым реализует по-своему, в творчестве известных кутюрье возникают неожиданные интерпретации элементов исторического костюма. Последняя рубрика журнала посвящена этим бесконечным отражениям прошлого в настоящем.

Наибольший объем коллекции занимают выпуски, посвященные истории европейского костюма. В наши задачи не входит составление подробного каталога тематики коллекции, однако краткий ее обзор необходим, т. к. он отражает основные особенности концепции серии.

Эпохе Средневековья посвящено 9 выпусков, итальянскому и Северному Возрождению — 10. Можно предположить, что такое изобилие материала было привлечено благодаря увлечению современного чита-

теля и зрителя жанром фэнтези в литературе и кинематографе. Для создания сюжетов, образов, атрибутики романов и кинофильмов фэнтези их авторы используют именно материал Средневековья и Ренессанса. Читателя привлекает мрачное обаяние крестовых походов, жестокие битвы викингов, невероятные подвиги рыцарей Круглого стола, блеск Венеции и романтика Флоренции. Журналы серии дают возможность узнавать «в лицо» силуэты и детали в облике полюбившихся персонажей.

Эпохи и стили Нового времени представлены скромнее: барокко посвящены 5 выпусков, рококо — 4, ампиру — 3. Стили XIX века заняли 11 выпусков, причем 5 из них занимают материалы по костюму викторианской Англии: время правления королевы Виктории также стало чрезвычайно популярным благодаря фильмам и сериалам. Изысканный, разнообразный и утонченный стиль модерн викторианству проигрывает — всего 2 выпуска. XX век представлен подробно (16 выпусков), каждому десятилетию посвящен отдельный журнал, а некоторым и не один: бурные 20-е годы занимают 3 выпуска.

Адаптируя коллекцию к российскому читателю, издатели предусмотрели «русскую» тематическую группу из 16 выпусков, последовательно рассмотрев развитие костюма от времен Киевской Руси до «лихих 90-х». Два выпуска носят обзорный характер. Тема выпуска № 122 — «Русское ювелирное искусство от древности до наших дней». Рубрики здесь несколько трансформируются: «Костюм в подробностях» исчезает, в рубрике «Идеал» размещен очерк жизни и творчества Карла Фаберже. Раздел «С головы до ног» посвящен основным этапам развития русского ювелирного дела, а в «Повседневной жизни» представлены музейные экспозиции. Рубрика «В зеркале истории» также адаптирована к российскому читателю и наполнена рассказами о создании ювелирных украшений для российских исторических фильмов («Викинг», сериал «Екатерина» и др.) и для конкурсов красоты. В выпуске № 167 представлен обзор творчества советских модельеров от Ламановой до Юдашкина. Материал рубрик также трансформирован в соответствии со спецификой контента.

К этой же «адаптационной» серии нужно отнести еще два выпуска, не совсем обычные для анализируемого партворка. Это попытка представить историю костюма через материал великой русской литературы: ««Как денди лондонский одет»: русская мода глазами Александра Пушкина» (№ 205) и ««Все счастливые семьи похожи...»: русская дворянская мода времен Льва Толстого» (№ 227). Обращение к творчеству Толстого, которого знает весь мир, и к произведениям Пушкина, которого знают только русскоязычные читатели, было интересным экспериментом и попыткой создать «манок» для российской публики. Результат оказался неожиданным: эти два выпуска можно назвать самыми неудачными изданиями всей серии.

Представляется, что составители и редакторы журналов не сумели договориться. Изумление вызывает даже хронологическая таблица. В пушкинском выпу-

ске она включает даты с 1799 года (рождение Пушкина) до 1825 года (восстание декабристов), хотя на третьей странице в разделе «Период» указаны другие цифры: 1812–1837. Выпуск толстовский с датами обходится не менее загадочно: «Период: 1850–1900-е годы», в таблице: даты с 1881 по 1899, когда был закончен роман «Воскресение». Больше никаких произведений Толстого не упоминается, только в кинорубрике размещаются материалы о многочисленных экранизациях «Анны Карениной».

Очерки костюмных серий даны отнюдь не «глазами» авторов — это стандартный краткий обзор изменений, которые происходили на разных этапах развития европейского и русского костюма. Может быть, составители текстов просто не нашли в сети более подходящих материалов. Это тем более досадно, что аналогичный по концепции выпуск № 170 («Чисто английская мода. Великобритания времен Агаты Кристи») выполнен отлично, материал в нем действительно дан сквозь призму романов А. Кристи и точно отражает картину довоенной, военной и послевоенной Англии. Великой русской литературе не повезло.

История костюма Древнего мира присутствует в двух выпусках, посвященных Египту, в пяти с материалами об Античности (Крит, Греция, Рим) и в двух по костюму народов Мезоамерики (майя, инки, ацтеки, тольтеки). Особое место занимают Китай и Япония. Культуры Дальнего Востока, начиная с эпохи шинуазри, вызывали у европейцев устойчивый интерес и в некоторые периоды заметно влияли на развитие художественных форм европейского искусства. Китайский костюм представлен в четырех выпусках, а японский — в пяти, что, видимо, связано с влиянием на мировую моду творчества японских кутюрье XX века.

Региональные, национальные, этнические формы костюмов в серии представлены разнообразно, но не подробно. Интересующийся читатель найдет материалы по костюму народов Африки и Крайнего Севера, Османской империи и Кавказа, Юго-Восточной Азии и Мексики, но издатели не могут не учитывать, что любители этники — это небольшой процент от общего числа покупателей коллекции.

Объем каждого выпуска невелик, в среднем около 30 страниц. Учитывая необходимость сохранять определенный баланс креолизации текста, вербальная составляющая неизбежно подвергается сокращению. «Наивное» сознание массовой культуры нуждается в постоянном подкреплении понятия визуальным его воплощением. В качестве оптимального инструмента создания такой вербально-визуальной конструкции используются — в дополнение к упомянутым подписям — развернутые комментарии к иллюстрациям, уточняющие и дополняющие информацию, содержащуюся в основном тексте.

Опыт издания «Истории моды» показывает, что если масштабную тему (например, историю большого стиля или исторического периода) распределить по нескольким выпускам, то они, собранные вместе, образуют единый блок материалов, посвященных

теме. Скажем, тема «викторианская Англия», как было указано выше, представлена в 5 выпусках: № 17 «Викторианская Англия. Эпоха кринолинов»; № 39 «Викторианская Англия. Время благородных дам и джентльменов»; № 58 «Викторианская Англия. Колониальный стиль»; № 123 «Викторианская Англия. Время Шерлока Холмса»; № 201 «Девушки из хороших семей: гувернантки и учительницы в викторианской Англии». Объединив эти выпуски в одну стопку, читатель получит разнообразные тексты, по которым можно и отследить этапы развития эпохи, и представить себе облик разных сословных групп, и узнать про художественные особенности некоторых стилевых направлений XIX столетия.

Увеличение успешной коллекции достигается путем добавления новых тематических групп, которые «вырастают» из материала рубрик. Большая часть выпусков, проанализированных выше, рассматривала «костюм в подробностях» в логике развития великих европейских стилей. В издательском проекте были запланированы и выпуски, посвященные мотивам и направлениям в искусстве костюма, которые не определяют основные стилевые характеристики, но могут присутствовать во многих стилях, как флористические мотивы (№ 179), анимализм (№ 160) и ориентализм (№ 87), успешно вписывавшийся в европейский костюм со времен крестовых походов. В моде XX века важную роль играли и играют этника (№ 91), конструктивизм (№ 212), сюрреализм (№ 113). Интересный материал сгруппирован в выпуске «Щеголи против моралистов. Модные войны от античности до наших дней» (№ 151).

К отдельной тематической группе можно отнести выпуски, знакомящие с материалами и технологиями создания костюма: тканями, мехами, кружевами, вязаной и джинсовой одеждой. В трех выпусках рассматривается символика цвета в костюме от древности до наших дней. Несколько журналов посвящено эволюции отдельных компонентов костюма: платья, юбки, штанов. Из рубрик *С головы до ног* и *Хорошо забытое старое* сформировались выпуски о развитии таких компонентов, как белье, шляпы, обувь, прически и наголовные украшения, мужские лицевые прически (усы, бороды, бакенбарды), косметика и парфюмерия.

Существенно расширяют представления читателя о видах костюма, различающихся по функциям, выпуски о детском костюме разных веков, о специфике театрального костюма, о традициях карнавала в европейской культуре, о видах спортивного костюма, наконец — весьма актуальная тема — о защитном костюме эпидемиологов, который до сих пор иногда называют противочумным. Такие обзорные выпуски очень важны, т. к. помогают обобщить, осмыслить знания о разных эпохах и стилях.

Из рубрики *В зеркале истории* сформировалась самая объемная по количеству выпусков подгруппа «В мировом кино». Выпуски, связанные с кинематографом, в коллекции появились раньше, чем подгруппа была официально выделена. Выпуск № 81 «1930–1950-е. Золотой век Голливуда» наполовину был построен

на использовании образов кинозвезд. Рубрику *Идеал* представляли Кларк Гейбл и Марлен Дитрих, они же фигурировали в рубрике *Костюм в подробностях*, в текстах и иллюстрациях журнала присутствовали Джоан Кроуфорд, Чарли Чаплин, Грета Гарбо, Роберт Редфорд, Роберт де Ниро, Наоми Уоттс, Гэри Купер, Джин Харлоу, Мэй Уэст и другие звезды экрана.

Выпуск № 109 заявляет тему «Исторический костюм в кинематографе XX века». В рубрике *Идеал* — Мэл Гибсон и Вивьен Ли; *Костюм в подробностях* дает обзор основных этапов развития «костюмного» кинематографа; в рубриках *Повседневная жизнь* — рассказ о постройке знаменитых, наиболее масштабных декораций, *В зеркале истории* — о прославленных художниках по костюму. Затем издатели не смогли пройти мимо мирового успеха «Игры престолов»: появился 171-й выпуск «Исторические реалии в кино: мода сериала “Игра престолов”». На третьей странице — кадр из сериала, во врезках значится: «Стиль: фэнтэзи. Период: фантазийная вариация Средневековья с элементами Ренессанса и XX–XXI веков. Страна: Британия и соседи в материковой Европе и Азии». Материал этого выпуска особенно интересен, т. к. использование искусством постмодернизма исторических цитат и аллюзий — тема совсем не новая, но отнюдь не исчерпанная до конца.

Наконец, в 175-м выпуске («Эдвардианская эпоха глазами создателей фильма “Моя прекрасная леди”») новая подгруппа была заявлена официально. На колоннитуле обложки появилось ее название: «В мировом кино». На третьей странице размещается кадр из фильма или афиша, врезки обозначают Название, Место и год создания, Время действия и Место действия. Была переформатирована система рубрик: рубрика *Идеал* заменена двумя новыми — *Герои* и *На съемочной площадке*, вместо трех последних появились *Место действия*, *Ожившая история* и *Жизнь после премьеры*. Рубрика *Герои* представляет и главных героев, и исполнителей этих ролей. В материалах разделов *На съемочной площадке* и *Место действия* чаще всего идет речь о подготовительном периоде фильма, о самом процессе съемок, об интересных локациях съемок или об особенно масштабных декорационных решениях. Предпочтение при этом отдается темам, традиционно интересным массовой кинопублике: скандалы, коммерческие проблемы, постановка трюков, боев и драк. Рубрика, получившая многообещающее название *Ожившая история*, «оживляет», как правило, какой-то один эпизод из фильма: «Моя прекрасная леди» — скачки в Аскоте, «Ромео и Джульетта» — танцы в доме Капулетти, «Дживс и Вустер» — атмосферу английских клубов, «Девушка с жемчужной сережкой» — технологии и материалы изготовления красок и т. д. Содержание последней рубрики — *Жизнь после премьеры* — точно соответствует названию: призы, судьба актеров и других создателей фильма.

Центральными остаются рубрики, посвященные костюму: *Костюм в подробностях* и *С головы до ног*, материалы которых подобраны весьма добросовестно. Убедительно представлена полная аутентичность

исторической эпохе костюмов в фильмах и сериалах «Ромео и Джульетта» (№ 180), «Девушка с жемчужной сережкой» (№ 243), «Унесенные ветром» (№ 196), «Титаник» (№ 202), «Аббатство Даунтон» (№ 200), «Гордость и предубеждение» (экранизация 1995 года, № 192) и др.

Достаточно точно указаны нарушения аутентичности в фильмах «Елизавета» и «Золотой век» (№ 218), где от художника по костюмам режиссер ждал не столько точности, сколько тонкой стилизации; в ленте «Великий Гэтсби» (экранизация 2013 года, № 177), где для создания визуального ряда было намеренно выбрано все десятилетие, а не только 1922 год, указанный в романе; в мюзикле «Моя прекрасная леди» (№ 175), где сам жанр мюзикла допускал определенные погрешности против исторической правды, а образ героини в ряде сцен требовал легкой карикатурности.

Издатели не отказываются и от характеристики кинолента развлекательного, авантюрного характера, где вопрос достоверности изображения не встает вообще: «Мушкетеры» (голливудский фильм П. Андерсона, № 238), серия фильмов об Анжелике (№ 209), «Пираты Карибского моря» (№ 186). Однако в костюмах персонажей просматриваются детали, соответствующие стилю и эпохе. С помощью подсказок журнала зритель сможет разобраться в этом, если у него возникнет такое желание.

Особое место в веренице развлекательных кинолент занимают два фильма, возрождающих жанр пеплумов. Долгое время казалось, что после сокрушительного провала «Клеопатры» пеплумы в современном кинематографе могут претендовать только на пародийные формы. Однако в начале нового тысячелетия, видимо, сформировалась аудитория, готовая к восприятию новых киносимулякров Античности. Два выпуска серии посвящены фильмам «Гладиатор» (№ 182) и «Троя» (№ 234). Тексты в основном содержат указания на неточности и нарушения в изображении и трактовке сюжетов, образов героев и исторических реалий. Особенно тяжело пострадал от них женский костюм.

Адаптация к российскому зрителю требовала включения в группу советских и российских кинофильмов. Выпуск № 184 посвящен четырехсерийному фильму С. Бондарчука «Война и мир», в 204-м анализируются «Покровские ворота» М. Казакова, в 214-м — недавний сериал «Екатерина». Аутентичность видеоряда «Войны и мира» проанализирована подробно и доказательно. Костюм стиля ампир — силуэт, состав, цветовая гамма, декор — в фильме воспроизведены виртуозно. «Покровские ворота» соответствуют эпохе хрущевской оттепели, хотя и воспроизводят бытовую культуру времени с налетом идеализации, это соответствует режиссерскому замыслу.

Сериал «Екатерина», далекий не только от аутентичности костюма и интерьера, но и вольно обращающийся с историческими событиями, видимо, вызвал затруднения у составителей текстов. В подобных случаях в изданиях «Истории моды» применяется простой

прием: вместо анализа видеоряда фильма тексты насыщаются рассказом о реалиях соответствующей эпохи.

В категории «В мировом кино» было издано 34 выпуска. Если вернуться к проблеме познавательной литературы, можно утверждать, что концепция изданий этой категории относится к числу удачных. Кинематограф остается одним из самых востребованных видов искусства в современном социуме. Информация, содержащаяся в текстах и иллюстрациях партворка, способна обогатить восприятие зрителя и если не систематизировать часть его знаний, то хотя бы помочь приблизиться к этой системе.

Незадолго до завершения коллекции, предназначенной для России, в серию была добавлена подгруппа «Великие дворы», каждый выпуск которой посвящался королевскому или императорскому двору. На колоннитуле обложки появилось название «Великие дворы», т. е. подгруппа была заявлена. Первый выпуск имел порядковый номер 219, т. е. сама идея возникла в процессе издания коллекции и начались поиски материалов и способов их воплощения в журнале. Рубрика *Идеал* была заменена на *Устройство двора*, остальные сохранились.

Выпуск № 219 «Священная Римская империя. Придворная одежда королей, курфюрстов и маркграфов» содержал следующие пространственно-временные обозначения периода: «Название: Священная Римская империя. Состав: Германия, Австрия, Нидерланды, Венгрия, Италия, Чехия, Франция, Польша, Словения, Бельгия, Швейцария. Период: 962–1806». Перечисленные государства, большинство которых не существовало в момент образования империи, были призваны чисто географически обозначать территории, когда-то входившие в ее состав. Устройство двора, облики живущих на этих территориях людей многократно поменялись за почти тысячу лет существования империи, т. е. обзорный характер материала был усугублен необходимостью выбрать реперные точки для презентации их читателю. Пунктир превратился в многоточие, эксперимент оказался неудачным.

Следующий выпуск подгруппы «Императорский двор Японии с древности до наших дней» (№ 231) выглядел гораздо более цельным за счет консервативности культуры, не склонной к частым и резким трансформациям. Выпуск «Святой престол от Средневековья до наших дней» (№ 241) содержал достаточно непривычную для российского читателя информацию и был интересен в связи с несколькими фильмами и сериалами, популярными у отечественного зрителя («Борджиа», «Молодой папа», «Новый папа», «Два папы»). 248-й выпуск «Все дороги ведут в Рим. Двор древнеримских императоров» был обречен на успех опять-таки в связи с изобилием кинематографических воссозданий сюжетов, персонажей, мотивов и обликов Римской Империи. Предпоследний, 259-й выпуск серии тоже родился на перекрестье литературы и кинематографа в жанре фэнтези: «Вымышленные дворы от эльфийских королевств до галактических империй».

Не исключено, что у издателей было еще много разработок, предназначенных для «придворной»

подгруппы, но российская коллекция, видимо, стала утрачивать коммерческий успех, сыграли свою роль сложности, связанные с пандемией, и на 260-м выпуске серия для российского читателя закончилась.

В текстах партворков «Истории костюма», к сожалению, встречается много погрешностей, неточностей и прямых ошибок. В буклете, в разделе, посвященном аксессуарам, приводится условная классификация, в которой к аксессуарам в числе прочих отнесены головные уборы, обувь и детали отделки. Между тем, к аксессуарам относятся предметы, необязательно присутствующие в костюме (трость, часы, шарф и пр. можно использовать, а можно забыть). Костюм без аксессуара может потерять часть выразительности, но останется законченным. Компоненты, которые нельзя изъять из состава костюма, которые выполняют неотменимую функцию или формируют силуэт, аксессуаром не являются. Не может быть аксессуаром функционально значимая обувь. Не могут быть аксессуарами детали отделки, т. к. они прикреплены к костюму. Головные уборы в современной жизни перестали быть обязательными, но не входят в число аксессуаров, во-первых, потому что некоторые климатические пояса требуют их использования, во-вторых, потому что они традиционно связаны с прической.

Встречаются погрешности, которые возникают в связи с коллективной работой над выпусками, отчего издатели не всегда могут отследить некоторые накладки. Так, в выпусках № 5 «Позднее Возрождение. Елизаветинская Англия» и № 35 «Барокко. Французская мода при первых Бурбонах» в рубрике *Хорошо забытое старое* размещен материал о помандерах (декоративных сосудах для благовония, которые подвязывались к поясу), причем иллюстрации совпадают, а текст расходится. Благовония в одном выпуске описываются как наборы душистых трав и специй, а в другом — как шарики, приготовленные из разных веществ животного происхождения. На самом деле, возможны были оба варианта, и помандеры носили по всей Европе — и в елизаветинской Англии, и во Франции. Однако тексты в таких случаях должны быть соотнесены друг с другом.

В выпуске № 75 «Позднее Средневековье. Возвышение городов в XIII–XV веках» на страницах 24–25 размещены портреты работы Доменико Гирландайо и Пьетро Перуджино. Сколько бы ни велось споров о периодизации Средневековья, в Италии вторая половина XV века — это Кватроченто, предтеча Высокого Возрождения, а Перуджино — учитель Рафаэля, одного из мастеров того же Высокого Возрождения. Путать итальянское Возрождение и позднее Средневековье — это полная безграмотность. Тем более что XV–XVI вв. считаются временем Северного Возрождения. Но тут как раз может сказаться расхождение во взглядах национальных школ и традиций. Хотя явные погрешности в хронологии не единичны. В 86-м выпуске «Раннее Средневековье. Через “темные века” к империи Карла Великого» назван «Период: 426 год — X век, и Стиль: романский». Но века существования роман-

ского стиля — X–XI, в 426 году и последующих двух веках не было не только романского стиля, но и каменной архитектуры, кроме той, что осталась от римлян.

В выпуске № 53 «Барокко. Англия при Стюартах» на странице 28 помещен портрет дамы работы Ганса Гольбейна-Младшего. На голове у дамы характерный чисто английский головной убор — чепец с двускатным навершием, называвшийся «гейбл». Комментарий к портрету сообщает, что название этого чепца «френч-худ». Между тем, френч-худ — это французский подковообразный головной убор, похожий на ободок или полумесяц, французское его название «арселе». Эту моду привезла из Франции Анна Болейн, головной убор и получил в Англии название френч-худ, т. е. французский капюшон. Сближает его с гейблом только одно — и тот и другой носятся на голове. Причем в выпуске «Французское Возрождение. Блеск королевского двора Валуа» (№ 10) размещен портрет Анны Болейн и ее головной убор назван совершенно правильно, арселе. А гейблы описаны и показаны в выпуске «Раннее Возрождение. Тюдорская Англия» (№ 41).

В выпуске «Позднее Средневековье. Карнавал мод Европы» (№ 37) в комментарии к иллюстрации, изображающей даму, одетую по бургундской моде, ее силуэт назван «песочные часы». Бургундский силуэт с покатыми плечами, завышенной талией и шлейфом не называется «песочные часы». Этот термин (аналог — два треугольника) появился только в характеристиках силуэта каркасного костюма XVI века.

Такого рода замечаний можно сделать довольно много. Видимо, специалистов по костюму в коллективах, готовящих материалы для издания, в фирме «Де Агостини» не так много.

Подводя итоги, можно сказать, что партворк, как издательский проект, является одним из феноменов мозаичной культуры и востребован на рынке современных СМИ. Существуют виды партворков, которые могут быть отнесены к категории познавательной литературы, ориентированной на носителей массовой культуры, не владеющих знаниями в области, предлагаемой в партворке. В партворке «История моды», являющемся продукцией издательского дома «Де Агостини», реализована концепция, позволяющая рассматривать его как издание, наделенное определенными достоинствами. Наиболее удачным приемом локализации читательского внимания является соединение знания о той или иной эпохе с образной системой произведения искусства, прежде всего кинематографа, создающего необходимый видеоряд и обладающего достаточной аттрактивностью для привлечения внимания зрителя/читателя.

Недостатки партворков известны и обозначены в исследовательской литературе. Главный недостаток — поверхностный характер знания, сформированного с помощью издания такого типа. Однако А. Моль полвека назад предупреждал о невозможности бороться с тем, что является данностью: «Участь нашей эпохи заключается в том, что, даже если мы желаем воспротивиться существующему положению вещей, необходимо сначала осознать его как можно четче, а затем

уже искать паллиативы» [6, с. 352]. Паллиатив — это, конечно, не разрешение проблемы, но в медицине он считается поддерживающим средством

Список литературы

- ГОСТ Р 7.0.60–2020. Издания. Основные виды. Термины и определения: национальный стандарт Российской Федерации: издание официальное: дата введения 2019–07–01. М.: Стандартинформ, 2020. 42 с.
- Коллекции // DeAgostini. М., 2021. URL: <https://www.deagostini.ru/kollekcii> (дата обращения: 17.10.2021).
- Драчева Ю. Н., Ильина Е. Н. Партворк как феномен в современной системе СМИ // Вестник Московского университета. Серия 10, Журналистика. 2015. № 4. С. 87–100.
- Лютлова В. Самые странные коллекции со всего мира // Fishki.net. 2018. 17 января. URL: https://fishki.net/2477394-samyie-strannye-kollekcii-so-vsego-mira.html?utm_source=aab&sign=310746416048893%2C449964308189216 (дата обращения: 21.10.2021).
- Редакторская подготовка изданий: учеб. / С. Г. Антонова [и др.] / под общ. ред. С. Г. Антоновой. М.: Издательство МГУП, 2002. 468 с.
- Моль А. Социодинамика культуры. М.: Издательство ЛКИ, 2008. 416 с.
- Косарева Е. А. Мода. XX век. Развитие модных форм костюма. СПб.: Изд-во Петербургского института печати, 2006. 468 с.
- История моды: еженедельное издание / учредитель ООО «Идея Центр». М.: DeAgostini, 2016–2021. ISSN 2500–0411.

N. B. Lezunova, I. A. Kolosova

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

CHARACTERISTICS OF PARTWORK AS A PUBLISHING PROJECT

The authors discuss a partwork (collectible periodical) publishing project realized by the Italian publisher De Agostini. The content of the partwork is analyzed; such publications are divided into thematic groups; parts of the publication and methods of adaptation for the Russian audience are characterized. The creolized text of the partwork, aimed at the mass audience, is categorized as educational and explored as a product of mosaic culture.

Keywords: partwork, publishing project, collection, mosaic culture, adaptation, creolized text, educational literature.

References

- GOST R 7.0.60–2020. Editions. The main types. Terms and definitions: national standard of the Russian Federation: official publication: date of introduction 2019-07-01. М.: Standartinform, 2020. 42 p. (in Rus.).
- Collections // DeAgostini. М., 2021. URL: <https://www.deagostini.ru/kollekcii> (accessed: 17.10.2021) (in Rus.).
- Dracheva Yu. N., Ilyina E. N. Party work as a phenomenon in the modern media system // Bulletin of the Moscow University. Series 10, Journalism. 2015. No. 4, pp. 87–100 (in Rus.).
- Lyutova V. The strangest collections from around the world // Fishki.net. 2018. January 17. URL: https://fishki.net/2477394-samyie-strannye-kollekcii-so-vsego-mira.html?utm_source=aab&sign=310746416048893%2C449964308189216 (accessed: 10.21.2021) (in Rus.).
- Editorial preparation of publications: textbook / S. G. Antonova [et al.] / general editorship of S. G. Antonova. М.: MGUP Publishing House, 2002. 468 p. (in Rus.).
- Mol A. Sociodynamics of culture. М.: LKI Publishing house, 2008. 416 p. (in Rus.).
- Kosareva E. A. Fashion. XX century. The development of fashionable forms of costume. St. Petersburg: Publishing House of the St. Petersburg Institute of Printing, 2006. 468 p. (in Rus.).
- Fashion History: Weekly publication / founder of Idea Center LLC. М.: DeAgostini, 2016–2021. ISSN 2500–0411 (in Rus.).

УДК 061; 7.0; 706; 75.03

DOI 10.46418/2079–8202_2021_4_7

Э. М. Глинтерник

СПб государственный университет
199004 РФ, Санкт-Петербург, 1-я линия В. О., 26
НИИ Российской академии художеств
19034 РФ, Москва, Пречистенка, 21

ВЫСТАВКИ ИМПЕРАТОРСКОЙ АКАДЕМИИ ХУДОЖЕСТВ ПЕРВОЙ ТРЕТИ XIX ВЕКА В ЗЕРКАЛЕ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ КРИТИКИ

© Э. М. Глинтерник, 2021

Статья посвящена одному из направлений деятельности Императорской академии художеств в первой трети XIX века. Академические выставки той поры неизменно привлекали внимание самых широких слоев общества, вызвали эмоциональный резонанс и обсуждение. Их роль в социокультурном пространстве эпохи трудно переоценить. Во-первых, это была демонстрация достижений отечественного искусства, во-вторых, — знакомство с творчеством зарубежных мастеров, которые могли свободно выставляться, и, наконец, в-третьих — презентация творческих и образовательных процессов активно развивающейся художественной школы. Важным достижением стало развитие художественной критики, от первых кратких информационно-описательных опусов к объективному критическому разбору и зрелой оценке ведущих событий художественной жизни России первой трети XIX века. Знакомство с представленными на академических выставках произведениями было постоянно предметом общественного внимания, тем самым воспитывало вкус и художественно образовывало все слои общества как в столице Империи, так и за ее пределами.

Ключевые слова: Императорская академия художеств, русское искусство первой трети XIX века, художественные выставки, русская художественная критика.

Будучи средоточием российской художественной жизни начала XIX века, в ту пору еще не очень насыщенной многообразными событиями, Императорская академия художеств являлась объектом постоянного внимания со стороны общественности, каждое значимое событие в ее стенах, как правило, становилось, выражаясь современным языком, крупным информационным поводом. Если вторая половина XVIII столетия в жизни Академии была периодом организационного становления, строительства зданий, формирования преподавательского состава, то уже в начале XIX века можно было наблюдать вполне очевидные успехи ее питомцев не только в России, но и в Западной Европе. Первая треть XIX столетия в культурной жизни России стала периодом уникальной концентрации плеяды ярких талантов, определивших впоследствии ее развитие вплоть до момента реорганизации учреждения в 1918 году, что позволяет неоднократно возвращаться к этому периоду отечественного искусства.

Еще начиная с 1760-х годов стали проводиться отчетные академические выставки в качестве подведения итогов работы в обучении трем «знатнейшим художествам», а также с целью публичного показа и оценки профессионального мастерства художников, претендовавших на звание академиков. Академические выставки той поры неизменно привлекали внимание самых широких слоев общества, вызвали эмоциональный резонанс и обсуждение. Их роль в социокультурном пространстве эпохи трудно переоценить. Во-первых, это была демонстрация достижений отечественного искусства, во-вторых, — знакомство с творчеством зарубежных мастеров, которые могли свободно выставляться, и, наконец, в-третьих — презентация

творческих и образовательных процессов активно развивающейся художественной школы.

Сообщение об открытии очередной выставки, а также хроника академической жизни публиковались в газете. К примерам можно отнести сообщение из Академии художеств о прошедшем 1-ого сентября 1803 года собрания, на котором были вручены аттестаты выпускникам О. Кипренскому, С. Пименову, О. Шарлеманю, П. Угрюмову. Далее излагалась речь конференц-секретаря, статского советника А. Ф. Лабзина о планах на будущее: «По времени Академия надеется не ограничивать действия своего одного столицею. <...> По Высочайшему соизволению г-н профессор архитектуры Захаров обозревал уже многие губернии для соображения с местным положением и удобством планов будущих приличных зданий. Назначенный г. Петров находится в Сибири для снятия видов тамошней страны. <...> Также ныне с экспедицией Российской Северо-Американской Компании отправлен академик Курляндцев в малоизвестный край Америки...» [1].

Содержание относительно большого числа журналов, начавших выходить в первые десятилетия XIX века, позволяет достаточно полно представить канву художественной жизни. Освещая события академического сообщества, журналы «Северный вестник», «Вестник Европы», «Журнал изящных искусств», «Сын Отечества», «Отечественные записки» привлекали внимание к значительным культурным явлениям, становились трибуной для дискуссий, формировали в доступной форме массовый вкус. Круг издателей, редакторов и авторов этих изданий в той или иной степени был связан с Академией.

Так, литератор и поэт, член Санкт-Петербургского вольного любителей наук, словесности и художеств А. А. Писарев (1780–1848), автор книг «Предметы для художников, избранные из Российской Истории, Славенскаго Баснословия и из всех русских сочинений в стихах и в прозе» (1807), «Начертания художеств, или правила в живописи, скульптуре, гравировании и архитектуре» (1808), не был художником, но состоял «почетным любителем» Академии. Это же звание было присвоено М. Н. Муравьеву, другу К. Н. Батюшкова и А. Н. Оленина, автору трактата «Рассуждение о художествах» (1813). А. Ф. Бестужев был начальником канцелярии президента Академии графа А. С. Строганова (1733–1811), В. И. Григорович (1786–1865) — секретарем Общества поощрения художеств и конференц-секретарем Академии художеств, П. П. Свинын — академиком живописи (1787–1839) и т. д.

Важную роль в формировании и развитии искусства играли и президенты Академии. А. С. Строганов (1733–1811), ставший президентом в 1800 г., был знаком с Ж.-Б. Грезом, А. Ф. Лагрене и А. Кановой, его друзьями были К. Н. Батюшков и Н. И. Гнедич (почетный вольный общник Академии с 1830 г.). А. Н. Оленин (1763–1843), президент Академии с 1817 г., гравер и рисовальщик, увлекался археологией, был приверженцем идей И. Винкельмана. В эстетике классицизма доминирующей была идея нравственного значения и героической идеализации искусства: «непреречно надобно, чтобы Художества проповедовали нравственность, возвышали и укрепляли дух народный, чтобы они вместе и утешали, и поучали» [2, с. 6].

В ту пору художественная практика опережала теорию искусствознания. Между тем, развитие искусства нуждалось в том, чтобы выявить ориентиры, в соответствии с которыми можно было двигаться вперед. Помимо творцов, в теоретическом обосновании искусства нуждались и критики. Как судить о произведении искусства, по каким критериям, на что ориентировать любителей искусства, проявивших неподдельный интерес к академическим выставкам? Этот круг вопросов время от времени затрагивался на страницах газет и журналов.

В очерке свидетеля тех дней немецкого историка искусства И. Д. Фиорилло (1748–1821) отмечалось, что «Великие и мудрые распоряжения Александра I еще более подвинули вперед просвещение русского народа посредством наук и искусства и служат предвестием будущего влияния русских на образование других народов» (все цитаты в статье приводятся в соответствии с оригиналом. — Э. Г.) [3, с. 612].

Интенсивность культурной жизни делала более актуальной еще одну проблему — малочисленность теоретических трудов по истории искусства. Переводные труды зарубежных авторов выходили с некоторым запозданием, их публикация отставала от хода развития самого искусства.

Идеи либерально настроенной части общества были также близки и сфере изобразительных искусств. Властителем дум и общепризнанным авторитетом становится основоположник европейского научного

искусствознания И. — И. Винкельман (1717–1768), его произведения и воззрения оказались созвучны русским просветителям классицистического толка. Ссылки на авторитет ученого мы неоднократно находим в критических обзорах. Классическое направление русского изобразительного искусства и архитектуры начала XIX века опиралось и подпитывалось этой идеологией.

Но нельзя не сказать и о том, что, улавливая веяния западноевропейской и русской художественной жизни в эпоху наивысшего расцвета классицизма, в его недрах зарождалось новое явление. Часть художников откликнулась на романтические устремления в искусстве и стали провозвестниками нового течения, не получившего еще своего теоретического осмысления и ясно выраженной эстетической платформы. В пластических искусствах романтизм выступал в сложном переплетении с чертами классицизма, с реминисценциями сентиментализма или в тандеме с реалистическим восприятием мира.

На пользу академическому образованию шел достаточно активный межкультурный обмен. Проблема взаимодействия русского и западноевропейского искусства и место русского искусства среди всех европейских школ, причастных к художественному процессу, представлялась актуальной. В 1800-х гг. А. Е. Егоров пользовался большой популярностью в Италии, в 1810 году Н. И. Уткин за эстамп, выставленный в Лувре, получил золотую медаль Парижской академии, архитекторы А. И. Мельников и Д. М. Калашников за свои проекты были избраны академиками Римской Академии Св. Луки. В 1816 году в Италию приехал О. А. Кипренский, также одним из первых русских художников получивший признание. В 1818 году в Италию были отправлены живописцы С. Ф. Щедрин и В. К. Сазонов, скульпторы С. И. Гальберг и М. Г. Крылов. В 1822 г. едет К. П. Брюллов с братом Александром. Известный «Портрет Самойловой с арапчонком» получил признание в Италии, критики отмечали успехи русских пенсионеров, сравнивали их с именитыми европейцами.

В 1802 г. в журнале «Вестник Европы» была опубликована статья Н. М. Карамзина «О случаях и характерах в Российской Истории, которые могут быть предметом Художеств». [4, с. 289] Н. Карамзин, А. Писарев и ряд других авторов сходились во мнении, что сюжеты для творческих работ следует брать, прежде всего, из отечественной истории. «Слава сограждан наших есть собственная наша слава; добродетели и великие их дела суть потомственное наследство чести и славы». [5, с. 3] Как видно из программных работ, удостоенных медалей различного достоинства и выполняемых учениками Академии, темам из отечественной истории отдавалось предпочтение.

Приверженцев этой идеи было много, одним из наиболее последовательно писавших о приоритете национальной тематики был академик, живописец и критик П. П. Свинын: «Желательно, чтобы Академия занимала русских художников предпочтительным изображением своего отечественного, <...> Ничто не может столько приучить Россиян к уважению соб-

ственного, как сильное действие искусства на сердце. Живописец и Ваятель не менее Историка и Поэта могут быть органом патриотизма <...> И какая история богаче Российской примерами великости души и необыкновенных добродетелей? Оставляя древность, новейшие времена — 1812 год — открыл нам своих Курциев, Сцеволов, Регулов. При том не легче ли художнику писать с своей природы, с предметов повсюду его окружающих, чем для картин своих выдумывать все, даже чужеземное небо?» [6, с. 311].

Поскольку академические выставки неизменно привлекали внимание самых широких слоев общества, как правило, они обсуждались на протяжении целого года, а то и несколько лет спустя. Ведущие литературно-художественные журналы печатали очерки в виде целых серий, совмещавших в себе критический разбор и элементы светского развлекательного чтива.

Сложился примерный образец такого жанра в виде писем и диалогов, с многочисленными лирическими отступлениями, порой не имеющими прямого отношения к выставке. Зачастую от имени посетителя велась экскурсия по залам с перечислением выставленных работ. Иногда авторы позволяли себе высказать мнение по тому или иному предмету, добавляли в виде комментария стихи или отрывки литературных произведений, но по большей части ограничивались пояснением сюжетов или похвалой.

В столичных журналах имела место и полемика по поводу выставок, что сегодня представляет особый интерес — несколько взглядов и критических оценок на одно и то же событие.

В своих очерках все авторы, без исключения, отмечали живой интерес населения к событиям художественной жизни. Так, на выставке 1804 года упоминалось: «Ежедневное стечение многолюдства, которое походило на род торжественного празднества и прекратилось только с затворением Академии, свидетельствовало о удовольствии всего народа. <...> Новые произведения здешних художников равно любопытны и для любителей, и для простого зрителя» [7, с. 222]. Спустя десятилетия наблюдался не уменьшающийся интерес к академическим выставкам. В 1820 году: «толпы народа непрерывною цепью тянулись на Васильевский остров», — На восьмой день после открытия Н. И. Гнедич отмечал, что, выставка по-прежнему привлекала еще толпы людей, «которые задыхались от тесноты, которой в Академии не помнили. <...> Многие отказывались от посещения, особенно после слухов о воровстве платков, табакерок и даже чековых книжек» [8, с. 207].

Образно и довольно точно характеризовался общественный интерес в очерке анонимного автора «Отчет моих чувствований и ощущений после нескольких посещений Выставки академии художеств», посвященном Ф. Н. Глинке. «Влияние двухнедельной выставки обыкновенно пускает корни весьма глубокие, для суетливости столичной в гостиных, где в течение недель двух после закрытия еще говорят вкряк и вкось о произведениях отечественного художников; перья журналистов и их сотрудников бывают по сему случаю в большой

деятельности, и скрипят без усталы, следствием чего иной раз бывает журнальная война, которая, однажды заварившись, тянется едва ли не до грядущей выставки: это нечто вроде знаменитых германских войн, и, если бы сии художественные критики и антикритики не были проникнуты духом пустой полемики и личностей, то приносили бы большую пользу отечественным Художествам, по старому правилу, что истина родится от столкновения мнений». [9, с. 1092] Выставки воспринимались современниками «как отчет действий Академии, немой, но красноречивый».

Осенью 1802 года «дней александровых прекрасное начало» ознаменовалось и первой академической выставкой столетия. О ней практически мало что известно. Выставки проводились один раз в два года, однако уже в июле 1803 года, т. е. спустя всего один год, состоялась внеочередная выставка. Газета «Санкт-Петербургские ведомости» анонсировала информацию: «Императорская Академия Художеств имеет быть открыта сего июля с 23 числа для публики на восемь дней. Причем художники и не принадлежащие к Академии приглашаются, буде кому угодно выставить произведения свои, <...> представить в Академию не позже 15 числа». [10, с. 1788]

На этот раз в очерке немецкого историка искусства И. Д. Фиорилло (1748–1821) событию было уделено намного больше внимания. Отмечалось, что на июльской выставке хороших произведений было меньше, чем в прежние годы. В числе профессорских работ, по мнению автора, преимущественно отличались: группа скульптора И. П. Мартоса «Великая княгиня Александра, представленная в ту минуту, когда она оставляет землю и гений ее гасит факел», колоссальная голова фельдмаршала Румянцева, барельеф из каррарского мрамора с изображением принца Баденского, портреты президента Академии А. С. Строганова, архиерея Платона и др., исполненные руководителем класса гравюры И. Клаубером.

Работы воспитанников-живописцев были представлены значительным числом пейзажей, выполненных масляными красками, пастелью и карандашом, много портретов, однако, по мнению И. Д. Фиорилло, — «без замечательного достоинства». Зато ученики скульптурного класса вылепили заданный предмет из русской истории «частью очень порядочно» [11, с. 613].

Из числа архитектурных проектов внимание привлекал вид Морского госпиталя, который был отмечен в архитектурном конкурсе. Традиционно на выставке экспонировались и произведения зарубежных художников. В том числе десять портретов Ж.-Л. Монье, бывшего в то время академиком и преподавателем АХ, среди неровных по качеству в числе удачных были отмечены его портреты М. Н. Муравьева и Нарышкиной.

На очередной выставке 1804 года был представлен эскиз О. Кипренского о варягах-христианах, предназначенных в жертву Перуну, картина ученика портретного класса И. Лятина, представляющая живописца, беседующего с юношей о приятностях художества и возбуждающего в нем охоту изучать природу, под-

ражать ей и достигать «совершенства изящного», историческое полотно профессора И. А. Акимова «Великодушное деяние Петра Великого под Прутом». Обзорная статья в начавшем выходить тогда журнале «Северный вестник» писалась для «простого зрителя», неискушенного в тонкостях рисунка и живописи, а потому такому зрителю было вполне достаточно получить «приятное впечатление» от выставки в целом. Тщательно перечислялись произведения и авторы, излагались сложносочиненные композиции. [12, с. 229]

А. Верещагина в своем фундаментальном исследовании рассматривала вопрос об анонимном авторе рецензии в «Северном вестнике» и отмечала: «Это первая рецензия на выставку, первый в истории русской художественной критики случай, когда художник выступил в столь непривычной для него роли рецензента» [13, с. 254].

Судя по отмеченным работам, Совет Академии был достаточно либерален и даже поощрял свободу творческой фантазии. Возможно, здесь отразилась выраженная гуманная политика президента Академии художеств и сказалась широта художественных взглядов академической профессуры, способной разглядеть талант. Публичная позиция Академии демонстрировала, что следует оценивать художественные произведения не только по «правилам, в соответствии с искусством древних» и Пуссена, но и за талант и силу воображения.

1810-е годы прошли под знаменем Отечественной войны и зарубежных походов русской армии, саму Академию на какое-то время эвакуировали из Санкт-Петербурга.

Одной из самых первых публикаций-откликов на выставку 1814 года в Академии была знаменитая статья К. Н. Батюшкова «Прогулка в Академию художеств. Письмо старого московского жителя к приятелю в деревню его Н.», опубликованная в трех номерах наиболее влиятельного тогда журнала «Сын отечества» [14, с. 121].

В общем статья в виде письма к другу, как упоминалось выше, была достаточно распространенной формой литературного произведения. Не менее распространена была и форма диалога, точнее разговора нескольких действующих лиц. При этом каждый высказывал свою точку зрения, порой мнения расходились. В целом получался обмен мнениями и возникало впечатление живого диалога.

Вероятно, обеспечивая объем публикации, автор далеко не сразу переходил непосредственно к описанию выставки, лирические отступления о былой жизни, о красоте Санкт-Петербурга подводят по ходу пешеходной прогулки к Академии. «Мы приближались к академии. Я долго любовался сим зданием, достойным Екатерины, покровительницы наук и художеств. Здесь на каждом шагу просвещенный патриот должен благословлять память монархини, которая не столько завоеваниями, сколько полезными заведениями заслуживает от признательного потомства имя великой и мудрой. Редкое заведение у нас в России принесло столько пользы». [15, с. 322].

Обозревая выставку, Батюшков отмечал отдельные работы, его внимание привлек проект соборной церкви и два проекта для монумента из отнятых у неприятеля пушек: «оба не соответствуют прекрасной и высокой мысли. — Вот празднование пасхи в Париже Александром и его победоносными войсками. Какой предмет для патриота! С каким чистейшим удовольствием смотрел я на эту картину! Толпы народа и войска представлены ясно, но я заметил, что цвет неба и облаков холоден и тяжел. <...> Множество зрителей всякого звания толпились перед большою картиною, изображающею Христа с учениками и блудницею. Одни хвалили с жаром, другие осуждали».

И далее, следуя по залам, автор продолжает: «Но с каким удовольствием смотрели мы на портреты г. Кипренского, любимого живописца нашей публики. Правильная и необыкновенная приятность в его рисунке, свежесть, согласие и живость красок — все доказывает его дарование, ум и вкус, нежный, образованный». [16, с. 327].

В другой комнате посетителей ожидал портрет гр. А. С. Строганова, написанный А. Г. Варнеком: «Вокруг него мы нашли толпу зрителей: одни хвалили смелость кисти, отделку платья, белого глазета и весь рисунок картины; другие, напротив того, утверждали, что краски вообще тусклы, отделка груба, не тщательна и пр., и пр., и пр., а я восхищался удивительным сходством лица» [17, с. 340].

Примерно с 1815 года Академия была закрыта для публичных посещений. В мае 1817 года президентом был назначен А. Н. Оленин. Он начал грандиозный капитальный ремонт здания, резко повысивший его комфортабельность и художественное значение. Осенью 1820 года после пятилетнего перерыва в залах Академии открылась долгожданная выставка работ профессоров и питомцев. Почти одновременно три интересных и довольно подробных очерка, посвященные знаменательному событию, были опубликованы в журналах «Сын отечества» и «Отечественные записки».

Журнал «Сын Отечества», издаваемый Н. И. Гречем, поместил в разделе «Изящные искусства» очерк известного поэта и переводчика, в ту пору уже почетного члена Вольного общества любителей русской словесности, — Н. И. Гнедича. Очерк был опубликован в двух номерах и датирован соответственно 7 и 8 сентября 1820 г. Гнедич взял за основу канву и манеру изложения, использованную ранее Н. Батюшковым, в виде диалога с другом и сопровождающего их художника Т. Был использован тот же композиционный прием: обе написаны от имени жителя Москвы, оказавшегося на выставке в Санкт-Петербурге, обе включали непосредственный разговор посетителей, имели три главных действующих лица, одно из которых — непременно художник. У Гнедича это «старинный художник Т., некогда учившийся в Академии. Он также был в чужих краях, хорошо образован, снисходителен, учтив, как и все старинные ученые и художники». Второй участник — некто «NN», приятель автора статьи, третий — сам автор.

Статью Гнедича, ввиду значимости и объема, можно воспринимать как основополагающую в изложении сформировавшихся эстетических воззрений и в связи с этим заслуживающей особого внимания. В отсутствии искусствознания как науки художественная критика искала подходы для описания и анализа художественных произведений. «Хвалить одними восклицательными знаками — ничего не значит. Одних чувств мало, чтобы чувствовать прекрасное в Искусствах: его надобно изучать и постигать умом» [18, с. 209].

В первом очерке мы вместе с посетителями получаем возможность пройтись по обновленному зданию Академии. «Прежде, — говорил художник Т., снимая в парадных сенях сюртук, не так-то приятно было снимать верхнее платье, а особенно тому, кто шел пешком; из прежних решетчатых ворот на круглый двор — сквозной ветер нес ужасно, легко можно было простудиться. Кроме этого, часто все сени заливало дождем или заносило снегом. Но теперь, как сделаны дубовые со стеклами ворота и во вход, и на круглый двор, здесь, как видите, светло, тепло, чисто и сухо» [19, с. 211].

Затем следует подробное описание экскурсии по античным слепкам. От экспозиции скульптуры автор переходит к гравюре, отмечая портреты А. В. Суворова, А. А. Аракчеева и Н. Н. Карамзина, работы Н. И. Уткина, рисунок тушью С. Ф. Галактионова, сделанный для гравирования с пейзажа Клода Лоррена, эстамп «Вид петербургской Биржи» академика И. В. Ческого и пр.

Во втором очерке обзор продолжился в прежней компании. Автор задается риторическим вопросом: «Есть ли однакож существенная польза от этого безразборного впуска? <...> Эти матросы, извозчики, лакеи, которые глядят, ничего не видя, эти женщины в лохмотьях, которые толпятся, сами не зная куда, толкаются, и не дают средства смотреть на предметы, как должно — одним словом, вся эта праздная толпа зевающего народа зачем вошла сюда, и что отсюда вынесет для ума или для сердца?». — «Но зачем же народ лишать удовольствия? — возразил художник. — Но для народа есть народные гулянья, а залы искусств и художеств не площади гор и качель» [20, с. 256].

Пребывая в неудовольствии от большого количества посетителей, Гнедич походя отмечает: «В таком споре теснились мы через душные залы. Сухая грязь на полу, нанесенная народом на несколько пальцев, подымалась тучами пыли и осыпала все предметы. Изрядная работа академии, думал я: все залы, и все, что в них находится, надобно чистить на другой день, и для чего же? Чтобы на третий день опять чистить! — Хорошо, если бы начальство академии нашло какой-либо приятный способ улучшить это безобразное стечение народа». [21, с. 256].

Местами в обзоре Гнедича встречались отзывы с явной долей иронии. Так, во втором зале выставки «Несколько зрителей из народа стояли и весело улыбались перед картиною академика г. П. Свинына, изображавшая русскую зимнюю почтовую упряжку, без опознания времени суток». Упомянув работы К. А. Шевелкина, Гнедич жестко отметил, — «Хорошо,

если бы Академия не позволяла подобных произведений выставлять в святилище Художеств. Здесь все должно научать питомцев: из этих же работ можно научиться одному — писать портреты без рисунка, без колорита и без тени истины». [22, с. 260].

Третий зал был отдан полностью под работы иностранных художников, а шестой зал был отдан полностью под работы Дж. Доу, где находились пять поясных портретов русских генералов для галереи героев Отечественной войны в Зимнем дворце, и портреты, выполненные до приезда в Россию. И здесь Гнедич приводит несколько мнений по поводу эстетических критериев в оценке портрета, как жанра живописи. И устами художника Т. заключает: «г. Дов выставил портреты необыкновенного достоинства — нет сомнения», но знатоки и любители, «которые ищут рисунка, колорита, света и теней, согласия цветов, <...> видели, что «все лица генералов, более или менее, с выражением театральным, с колоритом декорационным. <...> От усилия быть выразительным художник английский впал в чрезмерность, и это главнейшая погрешность его произведений». [23, с. 260].

Вслед за Батюшковым и другими современниками, высоко ценившими педагогическую и патриотическую деятельность Академии, Гнедич писал, что Академия художеств — «это заведение, образовавшее таланты, которые делают честь нашему отечеству». [24, с. 255].

Продолжением и дополнением к обзору Гнедича стало «Письмо к издателю», опубликованное спустя несколько месяцев в том же журнале «Сын Отечества». «Не злословие и не страсть противоречит весьма справедливым замечаниям на Академию, напечатанным в вашем Журнале, заставили меня написать сии строки; но мысль, быть полезным Художеству чем-нибудь, хотя своими ошибками, ибо в кругу Искусств не монополия, но *стечение* мнений совершенствует познания человеческия», — такова была аргументация автора — А. Бестужева-Марлинского [25].

Всех авторов занимал вопрос о степени исторического правдоподобия. Об этом рассуждали Гнедич, Свинын, Бестужев и те зрители, которые останавливались около портретов и картин немецких художников.

В журнале «Отечественные записки» была опубликована рецензия П. Свинына «Открытие Академии художеств и чрезвычайное собрание». На наш взгляд, рецензия отличалась большей строгостью и объективностью суждений, в чем-то дискутировала с отзывом Гнедича, была написана под свежим впечатлением, буквально через несколько дней после закрытия выставки [26].

Поскольку имела место скрытая полемика между редакторами и издателями ведущих журналов, Свинын частично отвечал на вопросы, поднятые в «Сыне Отечества». Он с горячностью возражал тем, «кои сомневаются в пользе всенародной выставки, признанной друзьями просвещения не только приятною, но и необходимою, ибо если большому стечению народа в нынешний раз противу прежних годов, было причиною одно только любопытство, а не распространяющийся вкус к художествам, то и здесь видна

уже польза. У нас еще весьма часто истинные таланты кроются под корою голого тулупа; люди сии, не имея возможности видеть не только классических, но и порядочных произведений художеств, нагледевши здесь на те и на другие получают новые идеи и даже познания» [27, с. 170].

Ссылаясь на Англию и Францию, он одобрял «благоразумное распоряжение» о бесплатном входе для неимущих посетителей, дающее возможность истинным любителям познакомиться с произведениями. Отсутствие публичных выставок, предпочтение состоятельных покупателей в пользу иностранцев против отечественных мастеров — вот причины, по мысли Свинына, тормозившие успехи последних.

Недостаточное профессиональное качество работ на следующей выставке 1821 года, количественное преимущество иностранных художников заставили подумать о другом организационном подходе: было решено проводить выставки один раз в три года. С 1824 года они стали устраиваться каждые три года и по-прежнему являлись одними из наиболее заметных событий культурной жизни.

В «Отечественных записках» в письме редактора к издателю отмечалось: «После трехлетнего ожидания, тысячи любопытных спешили в обиталище Изящных художеств, обозреть произведения гения, вкуса и искусства. В сии дни обширные залы Академии казались тесными по стечению публики. Здесь в одно время можно было видеть знатных и простолюдинов, любителей Художеств и любителей новостей» [28, с. 270].

Выставка этого года оказалась сосредоточенной преимущественно на жанре портрета. Были выставлены работы академика О. А. Кипренского (кавалергарда графа Д. Н. Шереметева, И. А. Анненкова, Е. С. Авдулиной, В. А. Жуковского; И. В. Гладкого, «Смеющаяся цыганка») и А. Г. Варнека (князя Н. Б. Голицына и его жены, урожденной кн. Салтыковой, издателя «Журнала изящных искусств» В. И. Григоровича, Мансурова, и одного из академических воспитанников). Ранее при описании работ Варнека в отзывах 1810 — начала 1820-х годов критика касалась проблем и специфики портретного жанра в целом. В связи с этим участие портретов Варнека на выставке 1824 г. позволило сравнить их с портретами О. А. Кипренского, показанными в России после длительного перерыва.

В. Григорович в письмах «О состоянии художеств в России», опубликованных в «Северных цветах», отмечал: «Варник и Кипренский, два превосходных портретиста наши, не многих имеют соперников в Европе. Они идут разными дорогами в своем искусстве к одной цели: совершенству. Варник удивляет знатоков беспристрастных, Кипренский нравится вообще. Произведения Варника превосходны; Кипренского прекрасны». [29, с. 83]

Выставки в АХ отражали ведущее значение портретного жанра в русском искусстве того времени, часто они являлись сплошь «портретными». На примере портрета формировались эстетические ценности времени. Особенность этого жанра с его обостренной проблемой «сходства» позволяла ставить вопрос

о «натуре» и «идеале», «подражании» и «выражении» и прочих критериях жанра.

С точки зрения истории развития русского искусства первой половины XIX века интерес представляла выставка 1827 года. Она открылась 1 сентября для всей публики бесплатно, с 8 по 15-е посетители пускались по билетам. По распоряжению Оленина, чтобы отделить «чистую публику» от «толпы зевающего народа», бесплатный вход был сделан для представителей двора и высокопоставленных лиц. Остальные могли посетить выставку во второй период ее работы, когда вход был платным. Это, по мнению П. Свинына, «доставило вместе с тем возможность истинным любителям художеств обозреть произведения на свободе, чего прежде невозможно было за толпами народными, не допускавшими приближаться к любопытнейшим картинам за пылью, наносимую простолюдинами» [30, с. 155].

Свинын столь проникновенно описал картины, представленные на выставке 1827 года, что, надо думать, не один раз наведывался на ее экспозицию. Описывая выставку в том порядке, в котором видела ее публика, П. Свинын начал с конференц-зала, занятого многочисленными произведениями Дж. Доу, «с большим искусством расставленными относительно света и положения картин». Прочие экспонаты академической выставки были отделены несколькими залами и начинались архитектурными планами. В следующих — были выставлены многочисленные графические работы Н. И. Уткина и С. Ф. Галактионова с учениками и скульптурные работы.

Целый зал был отдан работам О. Кипренского, из которых 13 портретов, впечатление, произведенное талантом Кипренского, поддерживалось и далее при обозрении предметов следующей галереи, украшенной произведениями Егорова, Воробьева, В. А. Тропинина (П-т Григоровича), С. Щедрина. Работы А. О. Дезарно, А. И. Зауервейда, К. И. Рабуса и А. Г. Венецианова были выставлены в классе ландшафтной живописи.

Выставка 1830 года стала доступной по традиции осенью, как отмечал Н. В. Гоголь: «С 23 сентября Академия художеств открыла выставку произведений своих за три прошедшие года, это для жителей столицы другое гулянье: около тридцати огромных зал наполнены были каждый день до 27 числа толкающимися взад и вперед мужчинами и дамами, и здесь встречались такие, которые года по два не видались между собой. С 27-ого числа академия открыта для простого народа». [31, с. 179]

Это был триумф школы А. Г. Венецианова. Было представлено пять работ учителя и тридцать две — учеников. Они заняли почти половину экспозиции. Объединенные родственной тематикой, картины производили впечатление организованного выступления целой школы. Мимо этого не могли пройти ни критики, ни представители официальной художественной школы.

Описания следующей выставки — 1833 года содержали в основном положительные отзывы. В 10 часов утра 1-ого октября залы Академии открылись для посетителей. «Многочисленная толпа, с 10 часов утра до 3-х часов пополудни, теснилась между раз-

нообразными картинами, статуями, архитектурными чертежами, не зная, на чем, преимущественно остановить свое внимание» [32, с. 679]. Как видим, отмечался хаотичный характер экспозиции, вперемежку расположенные работы различных жанров, историческая живопись не была отделена от портрета и пейзажа, что затрудняло цельное восприятие каждого жанра в отдельности. Также отмечалось отсутствие указателя выставки с авторами и названиями работ и краткими комментариями по сюжету, особенно для работ, включавших сложные аллегорические изображения.

На этой выставке более всего проявила себя историческая и монументальная живопись. Была выставлена работа К. А. Зеленцова «Мастерская художника П. В. Басина». В конце обзора живописных работ критик отметил наметившуюся тенденцию в том, что лучшие картины, свидетельствующие о зрелости таланта, были преимущественно присланы русскими художниками из Италии, оканчивающими там свое образование.

Среди скульптурных работ выделялись «Императрица Екатерина Великая» Гальберга, «Минерва с гением» Козловского и «Эндимион» Шедрина, две модели коней Клодта. «Нынешняя выставка Императорской Академии свидетельствует, что в последние три года искусства сделали у нас исполинские шаги, и что дарования наших художников, под влиянием благотворного светила, лелеющего все прекрасное на отечественной почве, смело и славно состязаются с превосходнейшими талантами Европы. Как знать? Может быть, через несколько лет фантазия сосредоточится, силы окрепнут и пальмовый венок искусств будет достоянием художественной России, как теперь он принадлежит Италии» [33, с. 677].

Подводя итоги выставочной деятельности Императорской академии художеств на протяжении первой трети XIX века, можно отметить возросший авторитет Академии в обществе. Сообщения о медалистах Академии ежегодно публиковались в газетах, с 1818 года возобновилось их заграничное пенсионерство. Считалось великой честью стать почетным членом Академии. Здание Академии превратилось в огромный художественный музей. К 1830-м годам собрание картин насчитывало почти тысячу холстов, около тысячи оригинальных скульптур из мрамора и бронзы. Проведение выставок способствовало систематическому пополнению музейной коллекции и формированию учебно-методических фондов для обучения последующих поколений художников.

Вместе с тем к этому времени стало понятно, что академические выставки не покрывали полностью возрастающих творческих и общественных потребностей, художники желали выставлять свои работы чаще, чем раз в три года. С осени 1821 года альтернативу практически монопольным академическим выставкам составили выставки Общества поощрения художников. Зимой 1826 года Общество открыло первую постоянную выставку произведений русских художников. в магазине художественных произведений А. Прево (Невский проспект, в доме Голландской церкви).

Еще одним немаловажным достижением этого периода стало развитие художественной критики, от первых кратких информационно-описательных опусов к объективному критическому разбору и зрелой оценке ведущих событий художественной жизни России первой трети XIX века. Знакомство с представленными на академических выставках произведениями было постоянным предметом общественного внимания, тем самым воспитывало вкус и художественно образовывало все слои общества как в столице Империи, так и за ее пределами.

Список литературы

1. Санкт-Петербургские ведомости. 1803. № 73 от 11 сентября.
2. Писарев А. А. Предметы для художников. Ч. I. СПб, 1807.
3. Художественная газета. 1838. № 19–24. С. 612–613. Переводной очерк «Опыт истории начертательных искусств в России» из сочинений немецкого историка искусства И. Д. Фиорилло, написанный им предположительно в 1807 году. (Известие о новом устройстве академии находится в сочинении Шторха Russland unter Alexander I. Т. II.).
4. Вестник Европы. 1802, ч. VI.
5. Н. А. «Русский вестник», 1809. Т. V.
6. Свинын П. Выставка в Академии художеств // Отечественные записки. 1827, ч. 32. № 91, ноябрь. (С.-Петербург. Летописи)
7. Северный вестник. 1804. Ч. III. № 3.
8. Сын отечества. 1820, ч. 64. № 38.
9. Северная пчела. 1833. № 273.
10. Императорская Академия художеств имеет быть открыта... // СПб. Ведомости. 23 июня 1803. № 50.
11. И. Д. Фиорилло Переводной очерк «Опыт истории начертательных искусств в России» из сочинений немецкого историка искусства И. Д. Фиорилло, написанный им предположительно в 1807 году. С. 613.
12. Северный вестник. 1804. Ч. I. № I. Введение. Северный вестник. 1804. Ч. II. № V.
13. Верещагина А. Г. Критики и искусство. М., 2004.
14. Батюшков К. Н. Прогулка в Академию художеств. Письмо старого московского жителя к приятелю в деревню его Н. // Сын отечества. 1814, ч. 18. № 49. С. 121–132; № 50. С. 161–176; № 51. С. 201–215. Перепеч. в изд-ве: Батюшков К. Н. Сочинения. М.: ГИХЛ, 1955. С. 327–344.)
15. Там же.
16. Там же.
17. Там же.
18. Гнедич Н. И. // Сын отечества. 1820, ч. 64. № 39.
19. Там же.
20. Гнедич Н. И. // Сын отечества. 1820, ч. 64. № 40.
21. Там же.
22. Там же.
23. Там же.
24. Сын отечества. 1820, ч. 64. № 39.
25. Сын отечества 1820, ч. 65. № 44. С. 157–172. Подпись: А-р Б-ж-в. — в. Петергофъ, Октября 18, 1820.
26. Свинын П. Письмо издателя Е. В. П. Ивану Ивановичу Дмитриеву о выставке в Академии художеств // Отечественные Записки. 1821, ч. 7. № 17. С. 383–393. (С.-Петербург. Соврем. летописи)
27. Свинын П. Письмо издателя // Отечественные Записки. 1821. № 6.

28. Отеч. Записки. 1824. № 55.
 29. Григорович В. О состоянии художеств в России // Северные цветы, цит. по: Турчин, А. Г. Варнек С. 55.
 30. Свинын П. Выставка в Академии художеств // Отечественные Записки. 1827, ч. 32. № 8, октябрь; № 91, ноябрь.
 31. Гоголь Н. В. Полное с/с. М.-Л., 1952. Т. 10.
 32. Краткий обзор нынешней выставки (1833) Импер. Академии художеств. // газета «Литературные прибавления к «Русскому инвалиду». 25 окт. 1833. № 85.
 33. Воейков А. Ф. // Русский инвалид. 1833. № 249.

E. M. Glinternik

Saint Petersburg State University
 199004 Russia, St. Petersburg, 1st line V. O., 26
 Research Institute of the Russian Academy of Arts
 19034 Russia, Moscow, Prechistenka str., 21

EXHIBITIONS OF THE IMPERIAL ACADEMY OF ARTS OF THE FIRST THIRD OF THE XIX CENTURY IN THE MIRROR OF ART CRITICISM

The article is devoted to one of the activities of the Imperial Academy of Arts in the first third of the 19th century. Academic exhibitions of that time invariably attracted the attention of the broadest layers of society, aroused emotional resonance and discussion. It is difficult to overestimate their role in the socio-cultural space of the era. On the one hand, it was a demonstration of the achievements of domestic art, on the other, an acquaintance with the work of foreign masters who could freely exhibit, and, finally, thirdly, a presentation of the creative and educational processes of an actively developing art school. An important achievement was the development of art criticism, from the first brief informational and descriptive opuses to an objective critical analysis and a mature assessment of the leading events in the artistic life of Russia in the first third of the 19th century. Acquaintance with the works presented at academic exhibitions was a constant subject of public attention, thereby fostering taste and artistic formation of all strata of society, both in the capital of the Empire and beyond.

Keywords: Imperial Academy of Arts, Russian art of the first third of the 19th century, art exhibitions, Russian art criticism.

References

1. St. Petersburg Vedomosti. 1803. No. 73 of September 11 (in Rus.).
2. Pisarev A. A. Objects for artists. Ch. I. St. Petersburg, 1807 (in Rus.).
3. Art newspaper. 1838. No. 19–24. pp. 612–613. Translated essay «The experience of the history of descriptive arts in Russia» from the works of the German art historian I. D. Fiorillo, written by him presumably in 1807. (The information about the new structure of the Academy is in Storch's essay *Russland unter Alexander I. T. II.*) (in Rus.).
4. Bulletin of Europe. 1802, part VI (in Rus.).
5. N. A. «Russian Bulletin», 1809. Vol. V (in Rus.).
6. Svinin P. Exhibition at the Academy of Arts. // Domestic notes. 1827, part 32, No. 91, November (St. Petersburg Annals) (in Rus.).
7. Northern Bulletin. 1804. Part III. No. 3 (in Rus.).
8. Son of the fatherland. 1820, part 64. No. 38 (in Rus.).
9. Northern bee. 1833. No. 273 (in Rus.).
10. The Imperial Academy of Arts has to be opened... // newspaper «SPb. Vedomosti». June 23, 1803. No. 50 (in Rus.).
11. I. D. Fiorillo Translated essay «The experience of the history of descriptive arts in Russia» from the writings of the German art historian I. D. Fiorillo, written presumably in 1807. p. 613 (in Rus.).
12. The Northern Bulletin. 1804. Part I. No. I. Introduction. The Northern Herald. 1804. Part II. No. V (in Rus.).
13. Vereshchagina A. G. Critics and Art. M., 2004 (in Rus.).
14. Batyushkov K. N. Walk to the Academy of Arts. A letter from an old Moscow resident to a friend in his village N. // Son of the fatherland. 1814, part 18. No. 49. pp. 121–132; No. 50. pp. 161–176; No. 51. pp. 201–215. Reprinted. in publishing house: Batyushkov K. N. Coordination. M.: GIHL, 1955. pp. 327–344.) (in Rus.).
15. Ibid (in Rus.).
16. Ibid (in Rus.).
17. Ibid (in Rus.).
18. Gnedich N. I. // Son of the fatherland. 1820, part 64. No. 39 (in Rus.).
19. Ibid (in Rus.).
20. Gnedich N. I. // Son of the fatherland. 1820, part 64. No. 40 (in Rus.).
21. Ibid (in Rus.).
22. Ibid (in Rus.).
23. Ibid (in Rus.).
24. Son of the Fatherland. 1820, part 64. No. 39 (in Rus.).
25. Son of the Fatherland 1820, part 65. No. 44. pp. 157–172. Signature: A-p B-zh — v. -v. Peterhof, October 18, 1820 (in Rus.).
26. Svinin P. Letter from the publisher E. V. P. to Ivan Ivanovich Dmitriev about the exhibition at the Academy of Arts // Domestic Notes. 1821, part 7. No. 17. pp. 383–393 (St. Petersburg Modern Chronicles)
27. Svinin P. Letter of the publisher // Domestic Notes. 1821. No. 6 (in Rus.).
28. Domestic Notes. 1824. No. 55 (in Rus.).
29. Grigorovich V. About the state of art in Russia // Northern flowers, is quoted by Turchin, A. G. Varnek, p. 55 (in Rus.).
30. Svinin P. Exhibition at the Academy of Arts // Domestic Notes. 1827, part 32. No. 8, October; No. 91, November (in Rus.).
31. Gogol N. V. Complete col. of works. M.-L., 1952. Vol. 10 (in Rus.).
32. A brief overview of the current exhibition (1833) Imp. Academy of Arts // newspaper «Literary additions to the «Russian invalid». October 25, 1833. No. 85 (in Rus.).
33. Voeykov A. F. // Russian invalid. 1833. No. 249 (in Rus.).

УДК. 745.03

DOI 10.46418/2079–8202_2021_4_8

Н. Н. Цветкова

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

ОБЪЕМНО-ПРОСТРАНСТВЕННЫЕ ЭКСПЕРИМЕНТЫ В ТВОРЧЕСТВЕ ПЕТЕРБУРЖСКИХ ХУДОЖНИКОВ «FIBER ART» (КОНЕЦ XX — НАЧАЛО XXI ВВ.)

© Н. Н. Цветкова, 2021

Во второй половине XX в. ленинградские художники, работавшие в области текстиля, создавали объемно-пространственные произведения. В 1970–80 гг. это были, главным образом, «текстильные барельефы», где применялись техники плетения, обкрутки, фактурного ткачества; в 1990-х гг. появились арт-объекты и инсталляции. После «периода затишья» 2000-х гг. следующее десятилетие отмечено возрождением интереса к искусству «fiber art» (именно этот термин в настоящее время широко применяется в мировой художественной практике для обозначения текстильного искусства). Современные петербургские художники участвуют в крупных текстильных выставках; интерес к созданию объемно-пространственных произведений проявляют студенты.

Ключевые слова: «fiber art», объемно-пространственный текстиль, художественный текстиль, арт-объект, инсталляция, инвайронмент.

В эпоху так называемого «пластического взрыва» второй половины XX в. было создано большое количество объемно-пространственных произведений, которые можно назвать «текстильными барельефами», арт-объектами и инсталляциями (инвайронментом¹). Использование художниками нетрадиционных материалов позволило применять по отношению к текстильному искусству термин «fiber art» — искусство волокна. В настоящее время именно это наименование обычно используется в мировой художественной практике для обозначения выставок современного художественного текстиля.

Целью настоящей статьи является исследование эволюции создания экспериментальных объемно-пространственных текстильных произведений петербургскими художниками, работавшими в конце XX — начале XXI вв.

В соответствии с целью были поставлены следующие задачи:

— проследить эволюцию объемно-пространственного текстиля от «текстильного барельефа» к арт-объекту и инсталляции (инвайронменту) в конце XX в.;

— выявить актуальность создания объемно-пространственных произведений «fiber art» в современной художественной практике;

— рассмотреть примеры создания объемно-пространственных текстильных произведений студентами кафедры художественного текстиля СПГХПА им. А. Л. Штиглица.

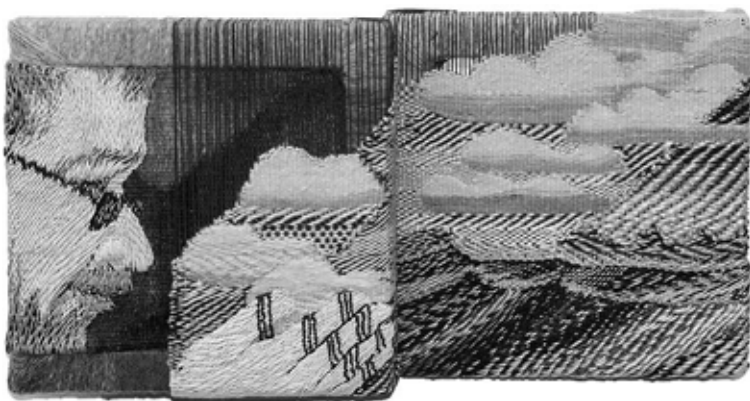
Новые тенденции в области создания объемно-пространственных текстильных произведений в 1970–80 гг. распространялись среди художников СССР. В Ленинграде в этот период создавались работы, которые можно отнести к так называемому «текстильному барельефу». В них использовались разнообразные техники фактурного ткачества, а также

такие нетканые технологии, как плетение (макраме), обкрутка и др.

Одним из интересных ленинградских художников-текстильщиков, творивших в конце XX в., был Борис Мигаль. Его произведения демонстрируют виртуозное владение разнообразными техниками фактурного ткачества. Выпускник ЛВХПУ им. В. И. Мухиной 1970 г. Борис Мигаль уже в своей дипломной работе «Борющийся Вьетнам» сумел выйти за рамки понятия классического гладкого гобелена, создав удивительно выразительную фактуру поверхности за счет применения текстильных переплетений [1. С. 82]. Фигуры людей — мужчин и женщин, изображенных в этом произведении, вытканы белым по белому (использован натуральный цвет шерсти). Объемы их тел переданы при помощи диагонального ткачества (переплетение саржа) так называемых «косичек» (техника сумак) и лишь слегка подчеркнуты более темными оттенками цвета.

В дальнейшем использование приемов фактурного ткачества станет характерной особенностью творчества Б. Мигалья. Хотелось бы отметить его работу «Цветение трав» (1980 г.). Гобелен отличался лаконичностью колористического решения — мягкий, светлый охристо-желтый цвет, использованный в этом произведении, делал его светящимся изнутри. Различные узлы, символизировавшие соцветия луговых трав, создавали мягкий рельеф тканой поверхности.

Работа Б. Мигалья «Небо мира» (1982 г.) интересна своей композицией. Гобелен выглядит составленным из нескольких расположенных в пространстве частей, хотя, в действительности, это «текстильный барельеф» с небольшим объемом, созданным за счет применения фактурного ткачества. Диптих «Автопортрет» (1986 г.) представлял собой пространственную композицию, состоявшую из двух модулей, один из которых рас-



Ил. 2. И. Яблочкина. «Неолитическая Барби», 1995 г.



Ил. 2. И. Яблочкина.
«Неолитическая Барби», 1995 г.

полагался немного впереди другого (ил. 1). Каждый из модулей имел небольшой объем, ткачество было выполнено как бы с обратной стороны подрамника, благодаря чему модули имели передний и задний планы.

Среди интересных объемно-пространственных произведений второй половины XX в., выполненных ленинградскими художниками, следует отметить панно «Ленинград» (1980 г.), созданное С. А. Бусыгиной и М. Ф. Корниловой с использованием техники ткачества и макраме для интерьера одноименного кинотеатра. Сплетенная из волокон льна и джута, эта практически монохромная работа была построена на сочетании разнообразных фактур. Узнаваемые достопримечательности — Адмиралтейство, чугунные решетки и символ Города на Неве — старинный парусник — все это было выполнено средствами художественного текстиля. Плетение, узловязание, обкрутка — эти приемы позволили создать имитацию корабельных снастей, растворявшихся в ритме бегущих облаков и беспокойных невских волн. Вероятно, именно такими лаконичными приемами лучше всего можно было передать душу нашего северного города, где мало ярких цветов, где в серо-золотистом тумане угадываются очертания зданий и кораблей.

В последнее десятилетие XX в. экспериментов в области объемно-пространственного текстиля стало больше. От «текстильных барельефов» художники перешли к созданию арт-объектов и инсталляций. В течение 1990-х гг. в Санкт-Петербурге прошло несколько международных симпозиумов «Белые ночи», где российские художники смогли встретиться с зарубежными авторами, работавшими в области художественного текстиля и обменяться с ними творческим опытом. Это, несомненно, способствовало расширению творческих горизонтов и возникновению новых идей. По словам одного из организаторов, Н. М. Калашниковой, «симпозиум

«Белые ночи»... затрагивает важнейшие аспекты строительства общеевропейского дома — культурное наследие, образование, науку, искусство. Совет Европы рассматривает эту международную встречу как прекрасную возможность для привлечения российских специалистов к развитию общеевропейских культурных инициатив» [2].

Среди объемно-пространственных текстильных инсталляций, созданных петербургскими художниками в 1990-х гг., хотелось бы отметить работы Ирины Яблочкиной «Борщ. Специи» (1993 г.), «Текстильный конструктор» (1994 г.), «Неолитическая Барби» (1995 г.) (ил. 2), «Ловушка для вздохов» (1998 г.).

Серия арт-объектов «Борщ. Специи» была выполнена в технике шитья. Яркие контрастные фигуры, доминирующим цветом которых был красный в сочетании с желтым, индиго и черным, напоминали произведения народного искусства — традиционных кукол-берегинь или, возможно, чучело Масленицы. Стилизованное «красное солнышко», расположенное в верхней части инсталляции, усиливало ассоциации с русским фольклором.

Идея создания антропоморфного текстильного объекта нашла свое выражение в работе «Неолитическая Барби». Этот арт-объект, выполненный в технике шитья из текстильных лоскутов, представлял собой древний идеал женской красоты. Утрированные формы, стилизованное лицо — все это отсылало зрителя к образам палеолитических венер. Называя свою работу «Неолитическая Барби», художница проводила иронические параллели со знаменитым «символом женственности» второй половины XX в.

Инсталляция «Текстильный конструктор» представляла собой растянутые в пространстве «паруса», состоявшие из разноцветных фрагментов тканей, напоминавших осколки витражных стекол. Эти фрагменты были шиты между собой крупными стежками,

которые создавали интересный графический эффект и, в то же время, дарили ощущение легкости и прозрачности всей конструкции. В этой же технике была выполнена инсталляция «Ловушка для вздохов». Она состояла из полупрозрачных пирамид, внутри которых «запирались» воздушные шары. При открытии ловушки шарик пытался улететь вверх, но, будучи привязанным к пирамиде, парил рядом с ней.

В настоящее время после непродолжительного «периода затишья» в области текстильного искусства отмечается усиление активности. С 2011 г. в Москве в Государственном музее-заповеднике «Царицыно» проводятся Триеннале современного гобелена, участниками которых неизменно становятся художники из Санкт-Петербурга.

В 2021 г. объемно-пространственные эксперименты петербургских художников по текстилю были представлены в рамках IV Триеннале текстильного искусства и современного гобелена в «Царицыно»². Особенностью проекта 2021 г. стало то, что впервые часть проектов была представлена не в выставочном зале, а в пространстве парка.

В Павильоне «Нерастанкино» экспонировалась инсталляция Ирины Яблочкиной «Призраки прошлого». Работа состояла из трех панно, выполненных в технике цифровой печати, вышивки и коллажа. На панно изображались люди, одетые по моде XIX в., чьи костюмы были вышиты синтетическими нитями и лентами. Нити и ленты выходили из плоскости ткани в пространство, символизируя связь между прошлым и будущим. Работа И. Яблочкиной — это своеобразный временной портал, кажется, что «призраки прошлого» сейчас оживут и шагнут с полотен в современный парк.

Инсталляция Марии Ермолаевой «Миражи», также расположенная в парке, представляла собой серию объектов, напоминавших фантастические растения, возможно, инопланетного происхождения. Сплетенные из лески и пластика, эти растения не имели цвета, они были полупрозрачны, призрачны, футуристичны на фоне окружающей зелени деревьев.

Авторская инсталляция «День Третий. Первозданный» была посвящена третьему дню Творения, процессу создания растений. Композиция состояла из двух арт-объектов — рук Творца и созданного цветка. Все части работы были выполнены из сетки белого цвета, натянутой на металлический каркас. Белый цвет символизировал чистоту первозданного мира.

В 2015–2021 гг. в Санкт-Петербурге состоялся ряд интересных проектов в области «fiber art», где были представлены объемно-пространственные работы. В 2018 г. по инициативе автора был организован международный фестиваль «Открытие», в котором приняли участие российские и зарубежные художники. Среди интересных и необычных работ, представленных на фестивале, хотелось бы отметить «текстильный барельеф» Юлии Третьяковой «Алая мандала», созданный из разнообразных синтетических материалов. Эта работа решена в одном цвете — красном. Здесь, безусловно, первична структура поверхности произведения, его рельеф.

Говоря об экспериментах в области объемно-пространственного текстиля, хотелось бы отметить проекты «Остров сокровищ» и «Город», организованные по инициативе Санкт-Петербургской Гильдии Текстильщиков.

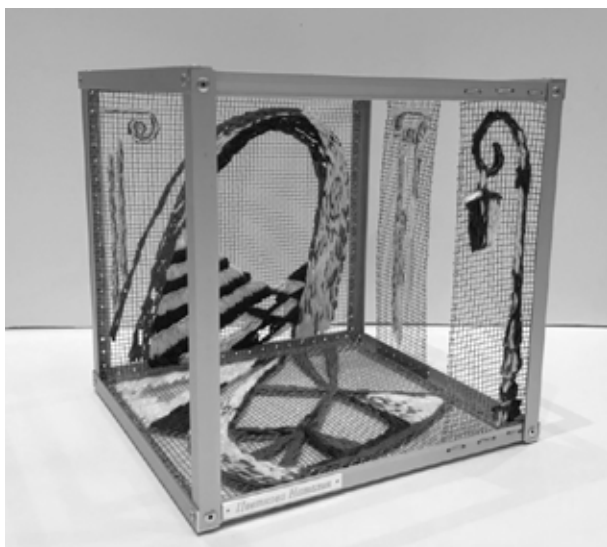
Международная выставка «Остров сокровищ» состоялась в Музее «Русский Левша» в 2017 г. Здесь были представлены миниатюрные текстильные арт-объекты, в том числе объемно-пространственные. Среди произведений петербургских авторов интересной оказалась работа «Остров в облаках» Зои Ленденской-Большаковой. Созданная в смешанной технике войлоковаления и ручного ткачества, она представляла собой трехмерную текстильную скульптуру, в которой выразилась мечта художницы о прекрасном месте, где «облако зацепилось за вершину острова» [3. С. 44].

Мини-инсталляция «Загадки превращений» Татьяны Власовой также была создана в технике войлоковаления. Эпиграфом к этой работе стали слова В. Набокова: «Мы гусеницы ангелов; и сладко вгрызаться с краю в нежный лист. Рядись в шипы, ползи, сгибайся, крепни, и чем жадней твой ход зеленый был, тем бархатистой и великолепней хвосты освобожденных крыл» [3. С. 17]. Именно эти зарождающиеся крылья изображены в инсталляции «Загадки превращений». Несмотря на то, что крылья еще малы, они цветные, яркие по сравнению с серыми аморфными «телами», из которых они растут. Работа Т. Власовой дарит зрителям надежду на то, что все невзгоды будут преодолены и человек сможет «взлететь» над серой обыденностью.

В авторской пространственной инсталляции и перформансе «Мечта о крыльях» также была затронута тема преодоления обстоятельств и стремления к прекрасному. Работа представляла собой полупрозрачные металлические крылья бабочки, которые подвешивались в пространстве. В процессе проведения перформанса его участник тянулся к этим крыльям, но они оказывались недостижимы, оставаясь лишь призрачной мечтой. Инсталляция и перформанс впервые демонстрировались в Музее прикладного искусства СПбХПА им. А. Л. Штиглица в 2015 г. в рамках персональной выставки автора статьи.

В 2020 г. в Петропавловской крепости (выставочный зал Иоанновского рavelина) состоялась еще одна международная выставка, организованная Гильдией Текстильщиков, под названием «Город». Для многих петербургских авторов тема выставки стала поводом создать образы родного города.

Миниатюрная инсталляция «Метафизика Петербурга» Елены Павловой-Потаниной была посвящена истории строительства Северной Венеции, когда по указу Петра I «О привозе диких камней» 1714 г. приезжавшие в город должны были привозить с собой булыжники, необходимые для мощения улиц. Кроме того, само имя Петр в переводе с греческого языка означает камень. В работе художницы можно было видеть груды камней, сшитых из кожи, сквозь которые прорастал молодой дубок. «Дуб — дерево символическое для Санкт-Петербурга... Идеей Петра I было использование древесины дуба для строительства



Илл. 3. Н. Цветкова. «Отражение», 2020 г.

кораблей», — написала Е. Павлова-Потанина о своей инсталляции [4. С. 115].

Серия работ Светланы Изгивевой представляла собой войлочные скульптуры архитектурных достопримечательностей Санкт-Петербурга, посвященные определенным историческим периодам. Арт-объект «В начале славных дел» (Петропавловская крепость) ассоциировался с петровской эпохой, рождением Петербурга. В текстильной скульптуре «Расцвет империи» (Исаакиевский собор) воплотился имперский дух Северной столицы. Работа «Символ будущего» (небоскреб «Лахта-центр») демонстрировала динамику развития современного Петербурга.

На выставке «Город» экспонировался авторский арт-объект «Отражение», посвященный мистической ауре Города на Неве (ил. 3). Работа представляла собой куб с натянутой на отдельные грани металлической сеткой, на которой были вышиты отражение окна, арка, колонна. Переворачивая арт-объект, можно было менять местами настоящую и отраженную реальность.

В выставке город принимали участие студенты кафедры художественного текстиля СПбХПА им. А. Л. Штиглица, чьи объемно-пространственные миниатюрные инсталляции были выполнены в различных текстильных техниках, часто с использованием нетрадиционных материалов. Так, работа «Отчаяние» Юлии Чебыкиной представляла собой квадратный кусок газобетона, на котором размещались связанные крючком цветы. Группа белых цветов «ополчилась» на единственный черный, тесня его к краю объекта, словно к краю обрыва. В этой работе лаконичными художественными средствами выражены такие проблемы современного общества, как одиночество в толпе, противостояние общепризнанным нормам, право индивида на «непохожесть» [5. С. 419].

Вечной теме любви была посвящена миниатюрная инсталляция Виктории Луковской «Любовь, электричество». В этой работе представлены два влюбленных друг в друга дома, чувства которых символизировали

красные нити. В образах домов угадывались стилизованные портреты людей — мужчины и женщины.

В 2021 г. в СПбХПА им. А. Л. Штиглица состоялась выставка «Текстильные инсталляции», где были показаны экспериментальные объемно-пространственные произведения студентов кафедры художественного текстиля. Инсталляция Юлии Чебыкиной представляла собой серию арок, выполненных в технике обкрутки по металлическому каркасу. Расположенные в пространстве, арки представляли собой символические ворота, имевшие, по идее художницы, сакральный смысл. В арт-объекте Виктории Луковской воплотился образ горгульи, выполненный из слоев белой сетки. Ирина Елатомцева представила текстильную скульптуру в форме обмотанной красными нитями спирали, символизировавшей жизненный путь человека.

Объемно-пространственные текстильные арт-объекты и инсталляции выполнялись студентами кафедры художественного текстиля СПбХПА им. А. Л. Штиглица в качестве дипломных работ. Можно отметить панно «Куршская коса» Ксении Благовестной, вытканное в 2005 г. Это произведение, имевшее размер 10 м², представляло собой «текстильный барельеф», где, помимо ткачества, применялась техника обкрутки. Обкручивая белыми нитями тростник и вставляя его в полотно в процессе ткачества, дипломница сумела символическими средствами передать беспокойную поверхность Балтийского моря.

Инсталляция «Цветок папоротника» Ольги Боровских (2006 г.) представляла собой текстильную среду (инвайронмент), состоящую из полотен, вытканых без применения ткацкого станка (техника ткачества «на бердечке»). Текстильные среды в качестве дипломных работ создавались в 2007 г. (Татьяна Афанасова «Ритмы леса», Наталья Елизарова «Застывшие волны»), 2010 г. (Анастасия Исаева «Преломление красного»), 2013 г. (Евгения Наумова «Пробуждение») и др. [6. С. 452–454].

В 2015 г. Наталья Савурова представила серию арт-объектов «Шум моря», где центром композиции стала объемная текстильная скульптура в виде морской раковины. Работа была выполнена в технике ручного ткачества и нашита на металлический каркас. В этом же 2015 г. студенткой бакалавриата Алиной Кабириной была соткана инсталляция «Небесный шатер», представлявшая собой объемно-пространственную композицию из бело-голубых полотен. Выполненные в технике икат, они имели эффект акварельной живописи [6. С. 454–455]. Размещенные в пространстве в виде волн, полотна стилистически перекликались с произведениями художника периода «пластического взрыва» Акио Хаматани [7. С. 95, 98]. В 2019 г., уже заканчивая обучение в магистратуре, А. Кабирова создала инсталляцию «ДНК». Эта работа была соткана в технике двухслойного ткачества, благодаря чему ее лицевая и изнаночная стороны были, соответственно, белого и черного цветов. Поднимаясь вверх в виде спирали, эта тканая форма имела высоту более 3-х метров. В 2020–2021 гг. среди дипломных работ кафедры художественного текстиля СПбХПА им. А. Л. Штиглица также были текстильные арт-объекты и инсталляции.

Рассмотрев объемно-пространственные эксперименты петербургских художников конца XX — начала XXI вв. в области «fiber art», можно сделать следующие выводы:

— в 1970–80 гг. XX в. художники-текстильщики Ленинграда экспериментировали в области создания «текстильных барельефов», применяя техники фактурного ткачества, а также технологии плетения (макраме) и обкрутки;

— в 1990-х гг. пластических экспериментов в области объемно-пространственного текстиля стало больше; этому во многом способствовало проведение текстильных симпозиумов «Белые ночи»;

— после непродолжительного «периода затишья» начала 2000-х гг. в 2010–20 гг. вновь отмечается повышение интереса к искусству «fiber art» в России, о чем свидетельствуют масштабные текстильные выставки, в первую очередь Триеннале в «Царицыно»;

— петербургские художники активно участвуют в выставках «fiber art», создавая объемно-пространственные текстильные арт-объекты и инсталляции;

— интерес к созданию объемно-пространственных текстильных произведений отмечается в молодежной среде, в частности в творчестве студентов кафедры художественного текстиля СПГХПА им. А. Л. Штиглица.

Примечания

¹ Инвайронмент — англ. environment — среда.

² В 2011, 2014 и 2017 гг. название звучало как «Российская Триеннале современного гобелена в “Царицыно”». В 2021 г. название проекта было изменено на «Триеннале текстильного искусства и современного гобелена».

Список литературы

1. Михайлова Л. В., Цветкова Н. Н. Борис Георгиевич Мигаль — учитель, коллега и друг / Учитель — ученик. Биографические портреты преподавателей ЛВХПУ им. В. И. Мухиной — СПГХПА им. А. Л. Штиглица: монография. СПб: СПГХПА им. А. Л. Штиглица, 2021. С. 81–86.
2. Шелковый путь. Льняная дорога. Зеркало цивилизации. Интервью М. Фенева с Н. М. Калашниковой // Петербургская афиша. Спектакли, концерты, выставки. Репертуар с 1 по 15 июня 1995 г. № 11 (62).
3. Остров сокровищ. Международная выставка мини-текстиля в музее «Русский Левша»: каталог выставки. СПб, 2017. 88 с.
4. II Международная Триеннале мини-текстиля «Остров сокровищ. Город»: каталог выставки. СПб., 2020. 178 с.
5. Цветкова Н. Н. Тема «Город» в произведениях текстильной миниатюры (по материалам II международной триеннале мини текстиля) «Образ, знак и символ сувенира»: материалы VI Всероссийской национальной научно-практической конференции / под. ред. Ю. В. Гусаровой. СПб.: СПГХПА им. А. Л. Штиглица 2020. С. 415–423.
6. Текстильные инсталляции в творчестве студентов кафедры художественного текстиля СПГХПА им. А. Л. Штиглица: материалы международной научно-практической конференции «Месмахеровские чтения — 2016» 21–22 марта 2016 г. / под ред. Г. Е. Прохоренко. СПб: СПГХПА им. А. Л. Штиглица, 2016. С. 451–455.
7. G. E. Cotton, Magali Junet. With contribution of E. Rochat, J. Jefferies, O. Contamin, M. Kowalewska, J. Porter, K. Kawashima From Tapestry to Fiber Art. The Lausanne Biennials 1962–1995. Milan: Skira, Lausanne: Foundation Toms Pauli., 2017. 223 p.

N. N. Tsvetkova

Saint Petersburg Shtieglits State Academy of Art and Design
191187 Russia, St. Petersburg, Solyanoy line, 13

THREE-DIMENSIONAL EXPERIMENTS IN THE WORKS OF «FIBER ARTISTS» OF ST. PETERSBURG (LATE XX — EARLY XXI CENTURIES)

In the second half of the twentieth century, Leningrad artists who worked in the field of textile art created three-dimensional compositions. In 1970–80, these were mainly «textile bas-reliefs», where techniques of macramé, wrapping, textured weaving were used; in the 1990s, art objects and installations appeared. After the «lull period» of the 2000s, the next decade was marked by a revival of interest in the art of «fiber art» (this term is now widely used to refer to textile art in world art practice). Modern St. Petersburg artists participate in major textile exhibitions; students show interest in creating three-dimensional works.

Keywords: «fiber art», three-dimensional textiles, artistic textiles, art object, installation, environment.

References

1. Mikhailova L. V., Tsvetkova N. N. Boris Georgievich Migal — teacher, colleague and friend / Teacher — student. Biographical portraits of teachers of V. I. Mukhina LVHPU — A. L. Shtiglits SPGHPA: monograph. St. Petersburg: A. L. Shtiglits SPGHPA, 2021. pp. 81–86 (in Rus.).
2. Silk Road. Linen road. The mirror of civilization. Interview of M. Feneva with N. M. Kalashnikova // Petersburg poster. Performances, concerts, exhibitions. Repertoire from June 1 to June 15, 1995. No. 11 (62) (in Rus.).
3. Treasure Island. International exhibition of mini-textiles in the museum «Russian Lefty»: exhibition catalog. St. Petersburg, 2017. 88 p. (in Rus.).
4. II International Triennial of Mini-textiles «Treasure Island. City»: exhibition catalog. St. Petersburg, 2020. 178 p. (in Rus.).
5. Tsvetkova N. N. The theme «City» in the works of textile miniatures (based on the materials of the second International Triennial of Mini textiles) «Image, sign and symbol of a souvenir»: materials of the All-Russian Scientific and Practical National Conference / ed. Yu. V. Gusarova. SPb.: A. L. Shtiglits SPGHPA 2020. pp. 415–423 (in Rus.).
6. Textile installations in the works of students of the Department of Artistic Textiles of the A. L. Shtiglits SPGHPA: materials of the international scientific and practical conference «Mesmacher Readings — 2016» on March 21–22, 2016 / ed. G. E. Prokhorenko. St. Petersburg: A. L. Shtiglits SPGHPA, 2016. pp. 451–455 (in Rus.).
7. G. E. Cotton, Magali Junet with the participation of E. Roche, J. Jeffrey, O. Kontamin, M. Kovalevskaia, J. Porter, K. Kawashima From tapestry to fiber art. Lausanne Biennales 1962–1995. Milan: Skira, Lausanne: Tom Pauli Foundation., 2017. 223 p.

Чжао Чэнь

Российский государственный педагогический университет им. А. И. Герцена
191186 РФ, Санкт-Петербург, наб. р. Мойки, 48**ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ЯЗЫК И СИМВОЛИЧЕСКОЕ ЗНАЧЕНИЕ
КИТАЙСКИХ ОРНАМЕНТОВ С ИЗОБРАЖЕНИЕМ ЖИВОТНЫХ**

© Чжао Чэнь, 2021

В статье рассматривается возникновение и развитие традиционного «животного» орнамента Китая, начиная с бронзового века и до конца последней феодальной династии Цин (清代). Прослеживается генезис орнамента от геометрического, черт орнамент Таоте («обжора»), к орнаменту дракона и синтезу «драконьего» и «облачного» орнамента; от симметричного к «переплетённому» стилю и «хаотичному переплетению». Проанализировано символическое значение как основных традиционных орнаментов, так и дополняющих их изображений — «двенадцать знаков зодиака», Восьми Бессметрных и элементов изображения природы (облака, волны, горы). Автор сравнивает и анализирует орнамент на керамических изделиях, посуде, зеркалах, на нефритовых изделиях, на одежде и в интерьере дворцов и делает вывод о постепенном усложнении орнамента, его взаимодействии с языком, переплетении растительных и животных мотивов и зависимости художественного языка орнамента от общей социокультурной ситуации в Китае в разные эпохи. Обосновано символическое значение основных традиционных мотивов орнамента (Таоте, дракон) через призму усиления роли государственной власти и императора, идеи закрытости китайской цивилизации и ее культурной автономности.

Ключевые слова: Орнамент Таоте, драконий орнамент, облачный орнамент, художественный язык, символическое значение, стилизация, тотем.

Декоративный орнамент как часть изобразительного искусства обладает рядом самостоятельных характеристик, особенно стоит отметить его утилитарную нацеленность, ведь изначально он являлся украшением для различных поверхностей — посуды, мебели, одежды. Орнамент неразрывно связан с явлениями природы, которые наблюдал издревле человек и пытался передать с помощью простейших пересечений линий, повторяющихся мотивов. Орнамент также тесно «переплетен» с языком и отражает многие его элементы, собственно, знаки письменности в своей ранней форме (иероглифы, каллиграфия) произошли из простейших рисунков. Орнамент, сочетающий разные мотивы и знаки, пересекающиеся друг с другом в сложном переплетенном узоре, несет определенный концептуальный смысл, изменяющийся, если порядок их пересечения будет иным. Поэтому многие искусствоведы исследуют это многообразие символов и их различные сочетания, чтобы показать огромное значение декоративных орнаментов в мире искусства.

Идея о том, что орнамент — это набор символов, своего рода «протописание», сейчас актуальна и открыта для обсуждения. Орнамент керамики часто определяется как «система символов», нанесенных на карту на его поверхности. Это приводит к настойчивым попыткам «расшифровать» орнаменты как «тексты», «пиктографическую систему», которая содержит набор элементов идеограммы. Этот подход, по-видимому, не согласуется с ритмической природой орнамента и его вышеупомянутой нестабильностью и текучестью названий его мотивов, как это отмечается этнографами [1, с. 578].

Целью данной статьи является всестороннее рассмотрение китайского орнамента с изображением

животных («животного», «звериного» орнамента) в процессе его эволюции. Среди поставленных задач — анализ специфики, художественного языка, мотивов, композиции, сюжетов, символического значения и других черт «животного» орнамента; установление связи с эволюцией других видов искусства.

Орнамент присутствовал во многих ранних китайских предметах обихода (посуда, мебель) и произведениях искусства (культовые предметы из бронзы, нефрита и др.) начиная с бронзового века в 770 году до н. э. (Весна, Осень и Период враждующих государств) до конца последней феодальной династии Цин — XVII — нач. XVIII вв.

Определенное количество найденных древних изображений животных в Китае были выполнены черными чернилами на керамике оранжевого, коричневатого-охристого цвета. В ней мы наблюдаем влияние более раннего геометрического орнамента, поскольку в целом можно уже угадать фигуру живого существа, но при этом она состоит из точек, прямых и волнистых линий, спиралей, кругов, треугольников т. д.). На глиняной чаше, найденной археологами в районе Мацзяо в провинции Ганьсу, в середине дна изображен орнамент, состоящий из крупных точек, волнистых линий, отходящих от них и полукруглой S-образной кривой линии (рис. 1).

Стилистически этот орнамент отличается от изображений типичных геометрических орнаментов на других предметах, обнаруженных в этом районе. Линии плавнее и утонченнее, чем раньше, они как бы передают легкий и динамичный полет птиц. Отметим, что с этого момента орнамент в этой области в результате постепенного изменения сюжета меняется от геометрической к «животной» теме. Постепенно

ритм композиции меняется, первоначально сложные и переплетенные линии упрощаются и становятся более реалистичными.

Как отметил Н. А. Иванов, в основе эволюции художественного орнамента лежит некая творческая сила, связанная с проявлениями человеческой души. Именно творчество является тем началом, которое относит орнаментальное к изобразительному искусству. Именно процесс абстрагирования позволил отойти от простого копирования природных форм [2, с. 270].

К поздней культуре Мацзяю относится орнаментальный мотив «сетчатой структуры», представляющий собой переплетающиеся полосы на полотне, сотканном из травянистых растений. Этот мотив мы встречаем на керамике этого региона. Художники использовали его для передачи текстуры кожи животных, пятен и чешуек на ней; толстые пересекающиеся линии занимают почти всю поверхность посуды.

Бронзовый век Китая охватывает династии Ся, Шан и Чжоу (с 3000 г. до н. э. по 256 г. до н. э.), находившиеся на стадии развития китайского рабовладельческого общества. Иерархическая лестница, особенно при Чжоу, была многоступенчатой и отношения между разными уровнями строго регламентировались. Во главе Поднебесной стоял ван, «Сын Неба», которому «на правах вассалов подчинялись правители уделов, имеющие княжеские титулы, чаще всего “гун”, а им... подчинялись правители автономных уделов» [3, с. 196]. Именно это третье звено, по мнению историка Востока Л. С. Васильева, несло угрозу идее единой централизованной власти. Видимо, поэтому правители использовали для демонстрации сильной и легитимной власти драгоценные металлы и медь, создавая большие жертвенные инструменты и сосуды. Чтобы утвердить концепцию «суверенной власти, дарованной Небом (Тянь)», они часто использовали в декоративном искусстве изображение тотемных животных, рассматривая их как животных, созданных богами, чтобы с их помощью обосновать иерархию классов в Китае.

Самый известный орнамент животных того времени — орнамент Таоте (饕餮 «обжора»), мы встречаем на бронзовых изделиях. Это изображение суровой звериной морды, причем, в ней угадываются черты

разных животных. Этот фантастический художественный образ появился в результате многовековой стилизации и переработки образов реальных животных древними обитателями региона бассейна реки Янцзы. В неолитической культуре Лянчжу (в настоящий момент это провинции Цзянсу и Чжэцзян) было найдено значительное количество нефритовых предметов с изображениями звериных морд, прототипов Таоте. В период династии Шан бронзовые изделия с этим орнаментом производились в больших объемах, поэтому основная структура и стиль орнамента достигли высокого уровня стилизации. Схема орнамента Таоте представлена на рисунке (рис. 2).

На морде мы можем выделить нос, рот, два больших глаза, два уха и два извитых рога, иногда два когтя. Центральная линия проходит через изогнутый нос, а другие части располагаются симметрично с обеих сторон. Российский востоковед А. А. Маслов считает, что лицо-маска этого существа обладает особой сакральной силой и «не совсем верно говорить об отсутствии «тела» Таоте, поскольку когда Таоте изображался на сосудах, сам сосуд и мог представлять собой «тело», а ножки сосуда — ноги Таоте» [4, с. 164].

Ученые — искусствоведы, историки, археологи и другие исследуют происхождение прототипа этого животного орнамента. Сторонники эволюционного подхода полагают, что источником возникновения первых орнаментов являются религиозные представления. Обслуживание предметами с нанесенным на них орнаментом религиозных культов дало возможность говорить о магических целях возникновения подобных объектов и соответствующего орнамента [5, с. 24].

Опираясь на внешний вид, исследователь Лей Гуйюань считает, что прообразом Таоте была «собака из Тибета» [6, с. 222]. Ученый Ню Фучжун, основываясь на исследовании сведений в древних книгах, указывает, что прототип возник из «фронтального изображения головы коровы и овцы» [7, с. 214]. Некоторые российские ученые полагают, что прототипом зооморфного образа Таоте является «изображение мифического божественного первопредка, имеющего первоначальное утерянное название Куй или Ди-Ку» [8, с. 208].



Рис. 1. Расписная глиняная чаша с изображением (внутри и снаружи) птиц черного цвета. Высота 4,9 см, диаметр 14,7 см. Музей университета Ляньчжоу

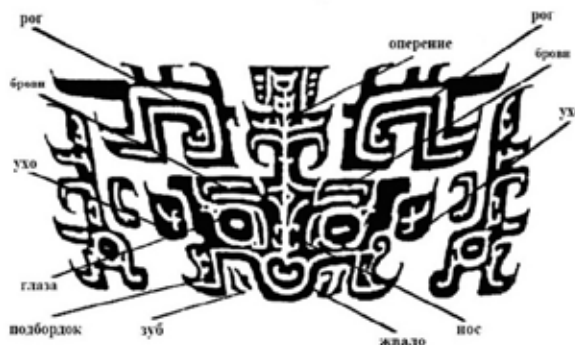


Рис. 2. Схема расположения различных частей орнамента Таоте

С позиций структуры композиции этот орнамент имеет два основных способа расположения: на треножниках квадратной или круглой формы. В квадратном треножнике в форме головы быка, обнаруженный в провинции Хэнань, орнамент Таоте играет доминирующую роль во всей композиции, занимая строго серединное положение. На этом изображении особенно выделяются глаза и преувеличенные рога и оно в некоторой мере напоминает устрашающее изображение головы Горгоны в греческой мифологии с выделяющимися глазами и волосами в виде змей. Российский исследователь М. Е. Кравцова отмечает, что во всех вариантах орнамента Таоте «неизменными остаются гипертрофированные миндалевидные глаза с круглыми глазными яблоками (зрачками), которые обычно даются в более высоком рельефе, чем остальные элементы маски. В стиле “Б” Таоте вообще может сводиться к одним кругам (глазам), замкнутым в геометрическом пространстве» [9]. Можно предположить, что в этот период и образ Таоте, и образ Горгоны воплощали панический страх людей перед Звериной силой, перед дикими. Ученый П. М. Кожин также полагает, что в орнаменте Таоте показан «звериный образ ужаса, который отражает страх людей перед окружающим миром и судьбой и стремление договориться с ними путем изображений на ритуальных предметах» [10, с. 76].

Обратим внимание, что и ленточная композиция (бесконечное повторение мотива), и крупномасштабный доминирующий рисунок, по своей сути следуют строгой симметрии. Возможно, эта особенность объясняется влиянием предшествующего искусства первобытной цивилизации, представленной культурами Яншао, Маджияо, Лянчжу и др. Однако следование строгой симметрии было и политическим требованием правителей династий Ся, Шан и Чжоу, использовавшим ее для поддержания строгой официальной иерархии и порядка, установленного правящим классом. Через проявление строгой симметрии, целостности и замкнутости в различных нефритовых церемониальных предметах, музыкальных инструментах, бронзовых зеркалах, одежде и даже в архитектуре дворцов правящий класс подчеркивал особое значение поддержанию установленного порядка. В период династии Ся «архитектурные дворцовые комплексы представляют собой симметричный орнамент из центральных линий» [11, с. 55]. И если обратиться к приведенной выше схеме «прожорливого» орнамента (рис. 2), мы увидим, что нос Таоте является центральной осью, которая строго разделяет левую и правую часть морды, также соотносящиеся друг с другом строго симметрично.

Что касается способа резьбы морд животных, несмотря на то, что вырезанные линии толстые и глубокие, они не производят впечатления неровных и неэстетичных. Можно наблюдать переход линий при изображении разных частей морды от толстых к тонким, и на конце они слегка приподнимаются. Благодаря этому способу изображению в морде животного передаются ловкость, отвага и сила. Мы можем предположить, что происхождение этой восходящей линии относится к символу медного оружия-ножа,

обычно используемое в то время — «Ге», форма иероглифа которого обозначает «сопротивление» и «безопасность», что подчеркивает намерение правителей продемонстрировать через орнамент Таоте цели поддержания безопасности и защиты страны.

Что касается основных элементов, составляющих орнамент Таоте, наиболее важным в нем является спираль. В настоящее время имеется несколько позиций, объясняющих спиральный орнамент: Ван Цзянь и С. О. Хан-Магомедов независимо друг от друга пришли к выводу, что спираль представляет собой «визуализацию водоворота воды» [12, с. 422], но также ее можно рассматривать как «нередкое олицетворение змеи» [13, с. 29]. «Спираль — неподвижность, переходящая в движение, символ времени и вечности, она связана с идеей вечного циклизма и повторения, круговорота жизни и смерти» [14, с. 6]. Соответственно, спиральный орнамент на бронзовом треножнике имеет в основе древние космогонические представления и языческое мировоззрение, связанное с такими понятиями, как «инь», «янь» и «хаос». В бронзовом треножнике (представляющем абсолютную власть, данную имперской власти небесами) этот орнамент подчеркивает сакральность сцены жертвоприношения, заставляет людей бояться и быть неуверенными в себе перед лицом высших сил, как небесных, так и земных.

Спиральные мотивы, состоящие из кругов, эллипсов и трапеций, изображенные на бронзовой посуде, чередуются случайным образом. Когда эти мотивы принимают двустороннюю форму, они становятся похожи на облака и также считаются простейшей формой «облачного орнамента» («цзюань юнь вэнь»), широко применяемой в нефритовых изделиях династий Шан и Чжоу.

В середине правления династии Хань в политике наблюдается нестабильность, смена правящих кругов. Люди перестают связывать свои надежды с господствующей элитой и искали покровительства у духов и святых. Это отразилось и в орнаменте, когда в нем стали появляться изображения диковинных птиц и странных мифических зверей, духов ветра, дождя, молнии и др. [15, с. 76–77]

Еще один доминирующий орнамент в традиционных китайских изображениях животных — это орнамент дракона. Предполагается, что он появился в тот же период (поздний Новый период), что и Таоте. В культурном регионе Яншао вдоль реки Хуанхэ на керамической посуде обнаружен первоначальный орнамент дракона, состоящий из головы рыбы и тела змеи. В первобытном обществе изображение фантастического дракона постоянно изменялся, впитывая в себя элементы и мотивы других животных. Можно предположить, что «...появление орнамента дракона возникло в результате непрерывного присоединения родов» [16, с. 4].

Во времена правления династий Ся и Чжоу «драконий» орнамент часто встречается на круглых нефритовых и бронзовых изделиях, композиция которых основывается то на упорядоченном расположении и сочетании, то на сложном переплетении нескольких

драконов. Можно заметить, что на художественных предметах этого периода изображение единственного дракона не встречается, и это отличает этот орнамент от изображения Таоте как доминирующего в композиции. Встречаются два типа изображения, в одном стройное и длинное тело дракона напоминает змею; переданы лишь общие признаки дракона и он переплетен с другими драконами в бесконечный орнамент, как, например, на бронзовой чаше со множеством драконов, относящейся к середине периода Весны и Осени и периода Враждующих царств (рис. 3).

«Правитель не только надеется показать законность и легитимность своего правления через образ дракона, но также надеется благословить стабильность имперской власти через дракона, вид которого напоминает магический иероглиф» [17, с. 35].

Во втором типе изображений орнамент дракона тесно связан со стилем «прожорливого» орнамента на бронзе. Оба орнамента состоят из сочетаний геометрических фигур. В этом типе у дракона тело узкое и стройное, длинное и достаточно изогнутое. Подчеркиваются его индивидуальные характеристики: широко открытая пасть, большие глаза и поднятые рога, делается акцент на прорисовке таких деталей, как кости, суставы, когти этого фантастического существа, чтобы показать его мощь и жизненную силу.

В отличие от изображений на изделиях из бронзы, стиль «драконьего» орнамента на круглой нефритовой посуде в большей степени обращает внимание на округлость форм и эмоциональное состояние дракона, что значительно отличается от сурового и даже местами свирепого выражения морды животного на бронзе. Примером может служить кольцо из голубого нефрита, относящееся ко времени правления династии Западная Хань. Все круглое нефритовое изделие состоит из сочетания и переплетения трех драконов разной формы, соединенных в единую композицию. Если внимательно посмотреть, тело дракона изогнутое и полное, а его ноги упираются под прямым углом, что указывает на его негибкость и мощь мышц и костей. Этот «переплетенный стиль» представляет собой ранний образец китайского стиля «хаотичного переплетения» как организационной структуры композиции. Такой тип расположения орнамента кардинально противоположен симметрии, его эстетика заключается в подчеркнутом разнообразии и плавности линий. В орнаменте из золотых драконов, переплетающихся друг с другом, на потолке Дворца династии Цин мы можем увидеть стиль орнамента «хаотичное переплетение», представленный в дворцовом искусстве династий Мин и Цин.

Орнаменты в виде дракона на некоторых нефритовых изделиях характеризуются симметрией или повторяющимся ритмом и обычно имеют внутренние и внешние границы, что повышает устойчивость общей структуры изделия. Например, на двойном кольцеобразном изделии из нефрита, относящемся к периоду Весны, Осени и Сражающихся царств, выгравированы четыре симметричных повторяющихся дракона (рис. 4).



Рис. 3. Бронзовая чаша с орнаментом дракона. Период середины Весны и Осени. Шанхайский музей.



Рис. 4. Нефритовое кольцо в форме двойного круга, на котором вырезаны два дракона и два чилонга (Шандун; белый нефрит)

Отметим, что дракон изображен лежащим и смотрящим вдаль, что указывает на такое его качество, как способность подчиняться. Соотношение размеров оправы и орнамента дракона, качество нефрита и другие факторы повлияли на быстрое распространение произведений искусства из этого материала. В то время процесс изготовления такой резьбы был очень трудоемким и техника сложного сверления и трехмерного изображения в этом строго иерархическом рабовладельческом обществе применялась к изделиям и произведениям искусства для императора и его семьи, в то время как для изготовления нефритовых изделий для управляющей администрации или богатых торговцев применялись более простые техники, такие как плоскостная резьба. Давней традицией китайского искусства является синтез изображения дракона и «облачного орнамента». Начиная с династии Чжоу, две тысячи лет назад правители определили дракона как

«небесного посланника», а император называл себя «сыном дракона», поэтому облачный орнамент в сочетании с изображением дракона естественным образом указывает на небесное происхождение этого существа.

Тем не менее, облачный орнамент этого периода все еще представляет собой абстрактный и достаточно простой спиральный орнамент, рассматриваемый исследователями как прообраз облачного орнамента. Облака окружают дракона, а он как бы стремится прорваться сквозь них, летя по небу. Придворные художники династий Мин и Цин часто обращались к вспомогательным орнаментам, построенным на сочетании дракона и облака, чтобы обогатить данный сюжет новыми мотивами и вариациями.

Изображение дракона встречается не только на бронзовых и нефритовых изделиях, как доминирующее изображение он встречается в вышивке одежды императора. Виды императорских халатов («одеяний дракона») правителей Мин и Цин разнообразны и очень сложны, и при этом в строгой феодальной системе полагалось, чтобы виды орнаментов и их сочетания были строго нормированы и максимально стилизованы. Так, во времена императора Цяньлуна династии Цин дизайн и производство «мантей дракона» были строго систематизированы и стандартизированы. Как отмечает М. Е. Кравцова, в орнаментальной вышивке императорского костюма минской и цинской эпох появилось несколько стандартных видов «драконовых» орнаментальных композиций. «Возносящийся» и «низвергающийся» драконы изображаются обычно рядом, символизируя преемственность и непрерывность верховной власти. «При Мин на всю поверхность платья наносились изображения двенадцати драконов-туань. При Цин изображения драконов помещались на оплечье, груди и подоле, что обычно было обязательным и для ритуально-парадного облачения принцев крови, но с использованием четырехпалых и трехпалых драконов-лун» [18]. Российские ученые отмечают, что, одеваясь в «мантию дракона», «император становился



Рис. 5. Одевание императора Цяньлуна, вышитое желтой пряжей, с цветными облаками и золотыми драконами. Династия Цин. Коллекция Дворцового музея

связующим звеном, Осью мира, посредником между Небом и Землей, уравновешивая тем самым космологическую систему. Данная идея подчеркивалась цветом, отражавшим исключительность императора и его роли. Никто, кроме императора, не имел права носить одеяния желтого цвета» [19, с. 112].

В «Одеянии императора Цяньлуна, вышитом желтой пряжей, с цветными облаками и золотыми драконами» (рис. 5) вся вышитая композиция состоит из девяти драконов.

Число «девять» в китайской королевской иерархии представляет высшую ступень — императора. Еще во времена династии Чжоу сложившийся порядок и система заключались в том, что «Девять рядов обозначают размер отряда императора, шесть рядов — родственников императора, а третий ряд — министров» [20, с. 151].

Среди «мантей дракона» самый известный орнамент дракона с острыми расставленными когтями, свирепым взглядом и с широко открытой пастью вышивается спереди и сзади симметрично, занимая центральное положение на одежде. Этот образ дракона использовался в императорских произведениях искусства, таких как фарфор, мебель, элементы интерьера и др. В районе талии и плечей обычно изображаются два идентичных изображения дракона с высоко поднятыми головами, расположенных боком, мордами друг к другу, держащими огненный шар и покачивая своими когтями назад и вперед, обозначая, что они находятся в состоянии полета. Кроме изображения дракона, на императорской одежде богато представлен вспомогательный орнамент на тему «двенадцать знаков зодиака» и тему счастья, долголетия и благополучия.

Несмотря на то, что династия Цин была основана маньчжурами, все разнообразие и структуру придворных костюмов она заимствовала у предшествующей династии Хань. Традиционной темой китайской орнаменталистики является «Двенадцать знаков зодиака». По мнению историка Ван Цзиньхуа, традиционный орнамент использовался более двух тысяч лет, но систематическое и широкое его применение наблюдалось еще во времена династии Цин. Он в основном состоит из драконов, созвездий, изображения солнца, луны, горных вершин, животных (например, кур), жертвенных сосудов, огня, риса, оружия и буддийских абстрактных элементов. В одежде императора эти орнаменты имеют богатую символику, представляющие дракона (императора), олицетворяющие качества, которыми он должен обладать. «Солнце, луна и созвездия символизируют обширные территории под защитой власти императора. Гора передает способность императора управлять страной, а курица означает его хорошие литературные качества; жертвенный ритуал символизирует верность и сыновнее благочестие императора. Водоросли — его чистый характер; огонь — справедливость правителя в отношении к национальной политике. Рис означает то, что император обеспечивает людей и может сделать их счастливыми» [20, с. 151].

Согласно установленному порядку, «Двенадцать знаков зодиака» можно было использовать в допол-

нение к орнаменту дракона. Например, в «Одеянии императора Цяньлуна, вышитом желтой пряжей, с цветными облаками и золотыми драконами» (рис. 5) было выбрано только шесть из них. Кроме того, на этом одеянии есть такие сюжеты, как «разноцветные облака», «оружие восьми бессмертных» и «Баосянхуа», которые можно интерпретировать как счастье, долголетие и благоприятные пожелания. Восемь Бессмертных отличаются от благочестивых и торжественных образов даосских богов тем, что появились в этом мире и повествуют яркие истории о смертных, а потом возносятся на небеса. И они понятны людям и любимы ими. Восемь бессмертных — это генералы, родственники императора, нищие, монахи; мужчины и женщины, старики и молодые, богатые и бедные. Эти образы часто встречаются в новогодних картинах, вышивках, фарфоре, фонарях и т. д. Считается, что Восемь Бессмертных постоянно отправляются на встречу с Королевой-Матерью Запада, чтобы отпраздновать дни рождения, поэтому «Благословение восьми бессмертных» также стало распространенной темой дня рождения в народном искусстве.

Отметим, что разнообразные вспомогательные орнаменты, особенно разноцветные облака и волны, представляют собой важную часть роскошного дворцового стиля династии Цин. Разноцветные облака изображаются с применением сложных переходов цветов и светотени, но основное их назначение — оттенить основной яркий и чистый желтый цвет, при этом они образны и символичны и акцентируют реалистичный стиль изображения дракона. Дракон выглядит реалистичным благодаря применению разных оттенков золотой нити и разных техник вышивки для усиления впечатления многослойности его чешуек. И здесь мы наблюдаем изменение характеристик «драконьего» орнамента, присущих другим периодам и династиям. Тема демонстрации покорности и благожелательности драконов на нефритовых изделиях прошлых эпох уступает место реализму и некой агрессивности. Возможно, эти изменения произошли из-за появления новых технологий в изобразительном искусстве, но мы также можем предположить, что правители династии Цин проявляли заинтересованность к изображениям драконов как к «инструменту управления». Они пытались олицетворять императора и дракона — добавляли слово «дракон» к императорским предметам, например, кровать императора называлась «кроватью дракона»; кресло — «стулом дракона»; шляпа — «шляпой дракона» [21, с. 191] и т. д.

Итак, мы можем сделать вывод, что орнамент с изображением животных прошел сложную эволюцию — от геометрического орнамента бронзового века к сложным стилизованным формам традиционного орнамента, таким как Таоте и орнамент дракона. Геометрический орнамент бронзового века плавно преобразовался в стилизованные изображения птиц, лягушек, морд животных. Один из самых известных видов животного орнамента в Китае — орнамент Таоте, символическое значение которого до сих пор

остаётся предметом дискуссий ученых. По сути, это стилизованное изображение морды фантастического животного, похожего и на корову, и на тибетскую собаку. В этом орнаменте все симметрично, и при этом именно морда с преувеличенными глазами доминирует, а туловища как такового нет (но, возможно, именно то, на чем изображалось Таоте — бронзовый треножник — и есть туловище). Другим важным примером животного орнамента является изображение дракона. Здесь мы наблюдаем обратную картину — дракон не изображается в одиночку, мы наблюдаем переплетение нескольких драконов. Ранние изображения дракона — это синтез головы рыбы и тела змеи, изящно выполненных на керамических и нефритовых изделиях. Мотивы спирали, сопровождающие «драконий» орнамент, могут трактоваться и как символ воды, и змеи, и даже круговорота жизни. Но в дальнейшем эти мотивы перерастают в «облачный» орнамент, сопровождающий изображение дракона и указывающий на его небесное происхождение. В конце феодальной эпохи изображение дракона, причем изменившегося характера, ставшего более «агрессивным», — становится символом императорской власти. Император — «сын неба», а следовательно, мы наблюдаем отождествление его и дракона; властные устремления правящей династии Хань и особенно Цин передаются нам через символику художественных предметов. В любом случае «животный» орнамент в своей основе имеет глубокий собирательный образ тотемных животных, поскольку только в отдельных его чертах мы видим реализм, а в целом эти изображения фантастичны, собирательны и стилизованы.

Список литературы

1. *Palaguta I. V. Studies of Ornament: Main Trends and Prospects* // Вестник Санкт-Петербургского государственного университета. 2020. Т. 10. Вып. 4. С. 571–585.
2. *Иванов Н. А. Эволюция орнамента в трудах А. Ригля* // Известия Российского государственного педагогического университета им. А. И. Герцена. 2010. № 124. С. 268–271.
3. *Васильев Л. С. История Востока: В 2 т. Т. 1. — 3-е изд., испр. и доп. М.: Высшая школа, 2003. 512 с.*
4. *Маслов А. А. Китай: укрощение драконов. Духовные поиски и сакральный экстаз. М.: Алетейа: Культурный центр «Новый Акрополь», 2006. 474 с.*
5. *Иванов Н. А. Герменевтика орнамента: к методологии интерпретации орнаментальных композиций* // Международный журнал исследований культуры. 2015. № 3 (20). С. 14–25.
6. *Лэй Гуйюань Теория искусства орнамента Лэй Гуйюань. общ. ред. Ян Чэньинь, Линь Вэнь ся. Шанхай: Изд-во Шанхайской культуры, 2016. 283 с. 雷圭元, 杨成寅, 林文霞整理. 雷圭元图案艺术论. 上海: 上海文化出版, 2016. 283 页.*
7. *Ню Фучжун Приближаясь к бронзе. Пекин: Изд-во Пекинского промышленного университета, 2019. 243 с. 牛福忠. 走近青铜器. 北京: 北京工业大学出版社, 2019. 243 页.*
8. *Шаповалова С. Н. Особые признаки в изображении Тао-те. Древний Китай* // Вестник Адыгейского государственного университета. Серия 2: филология и искусствоведение, Майкоп. 2021. № 1 (272). С. 200–208.

9. *Кравцова М. Е.* Мировая художественная культура. История искусства Китая. СПб.: Изд-во «Лань», 2004. 960 с.
10. *Кожин П. М.* Китай и Центральная Азия до эпохи Чингисхана: проблемы палеокультурологии. М.: ФОРУМ, 2011. 368 с.
11. *Лю Су.* Дизайн древней архитектуры. Ухань: Изд-во «Хуачжунский университет науки и технологии», 2009. 258 с. 柳肃. 古建筑设计. 武汉: 华中科技大学出版社, 2009. 258页.
12. *Хан-Магомедов С. О.* Дербентская крепость и Даг-Бары. М.: Изд-во Ладья, 2002. 422 с.
13. *Ван Цзянь* История древнего китайского декоративного искусства с орнаментами-ветвями. Ухань: Изд-во Уханьского университета, 2019. 248 с. 万剑. 中国古代缠枝纹装饰艺术史. 武汉: 武汉大学出版社, 2019. 248页.
14. *Акиева Х. М.* Особые черты народного орнамента протингушей: его типы и язык // Известия вузов. Северо-Кавказский регион. Серия: Общественные науки. 2009. № 3А. С. 5–8.
15. *Би Чжичэн* Техники гравировки на каменных барельефах эпохи Хань и их влияние на китайское искусство // Вестник Санкт-Петербургского государственного университета технологии и дизайна. Серия 2. Искусствоведение. Филологические науки. 2019. № 1. С. 74–81.
16. *Ху Цзыцзе* Китайский гороскоп — Фольклор, наука, культура и искусство дракона. Пекин: Изд-во «Цзиньдунь», 2014. 197с. 胡紫杰. 生肖 — 龙的民俗与科学文化艺术. 北京: 金盾出版社. 2014. 197页.
17. *Вэнь Цзин, Пан Цзе* Культурная интерпретация неявных символов: исследование современного дизайна, основанного на формальной красоте. Пекин: Изд-во «Пекинский промышленный университет», 2019. 228 с. 文静, 庞杰. 隐性符号的文化释义: 基于形式美感的现代设计研究. 北京: 北京工业大学出版社, 2019. 228页.
18. *Кравцова М. Е.* Мировая художественная культура. История искусства Китая. СПб.: Изд-во «Лань», 2004. 960 с.
19. *Королева А. С., Валеев Рам. М.* Интерпретация образа дракона в системе декоративно-прикладного искусства и быта Китая // Вестник Казанского государственного университета культуры и искусств, 2017. № 2. С. 108–112.
20. *Ван Цзиньхуа* Оценка и анализ мантии дракона с двенадцатью главами золотого дракона на желтом шелке. Архив китайских народных культурных реликвий. 1 том ежегодника, 2015 год. Чанша: Изд-во изящных искусств провинции Хунань, 2016. 206 с. 王金华. 黄地缙丝金龙十二章纹龙袍赏析. 中国民间文物档案1.2015年度卷. 长沙: 湖南美术出版社, 2016.206页.
21. *Шэнь Хун* Мир драконов — прослеживание происхождения тотемов драконов в народном искусстве. Пекин: Изд-во «Богатство», 2013. 213 с. 沈泓. 龙图天下 — 民间美术中的龙图腾溯源. 北京: 中国财富出版社, 2013. 213页.

Zhao Chen

A. I. Herzen Russian State Pedagogical University
191186 Russia, St. Petersburg, Moika emb.,

ARTISTIC LANGUAGE AND SYMBOLIC MEANING OF CHINESE ANIMAL ORNAMENTS

The article examines the emergence and development of the traditional «animal» ornament of China, from the Bronze Age to the end of the last feudal Qing dynasty (清代). The genesis of the ornament is traced from geometric, through the Taote («glutton») ornament, to the dragon ornament and the synthesis of «dragon» and «cloud» ornament; from symmetrical to «intertwined» style and «chaotic interweaving». The symbolic meaning of both the main traditional ornaments and their complementary images — the «twelve signs of the zodiac», Eight Non-Meter and elements of the image of nature (clouds, waves, mountains) is analyzed. The author compares and analyzes the ornament on ceramic products, dishes, mirrors, jade products, on clothing and in the interior of palaces and concludes about the gradual complication of the ornament, its interaction with language, the interweaving of plant and animal motifs and the dependence of the artistic language of the ornament on the general socio-cultural situation in China in different eras. The symbolic significance of the main traditional motifs of the ornament (Taote, dragon) is substantiated through the prism of strengthening the role of state power and the emperor, the idea of the closeness of Chinese civilization and its cultural autonomy.

Keywords: Taote ornament, dragon ornament, cloud ornament, artistic language, symbolic meaning, stylization, totem.

References

1. Palaguta I. V. Studies of Ornament: Main Trends and Prospects // Bulletin of St. Petersburg State University. 2020. Vol. 10. Issue 4. pp. 571–585.
2. Ivanov N. A. The evolution of ornament in the works of A. Rigl // Proceedings of the A. I. Herzen Russian State Pedagogical University. 2010. No. 124. pp. 268–271 (in Rus.).
3. Vasiliev L. S. History of the East: In 2 vols. Vol. 1. — 3rd ed., ispr. and add. M.: Higher School, 2003. 512 p. (in Rus.).
4. Maslov A. A. China: taming dragons. Spiritual quest and sacred ecstasy. M.: Alethea: Cultural Center «New Acropolis», 2006. 474 p. (in Rus.).
5. Ivanov N. A. Hermeneutics of ornament: on the methodology of interpretation of ornamental compositions // International Journal of Cultural Studies. 2015. No. 3 (20). pp. 14–25 (in Rus.).
6. Lei Guiyuan Theory of the art of ornament Lei Guiyuan. general ed. Yang Chenin, Lin Wen Xia. Shanghai: Publishing House of Shanghai Culture, 2016. 283 p. 元元………雷圭元图案艺术论. 上海: 上海文化出版, 2016. 283页.
7. Nu Fuzhong Approaching bronze. Beijing: publishing house of Beijing University of technology, 2019. 243с. 牛福忠. 走近青铜器. 北京: 北京工业大学出版社, 2019. 243页.
8. Shapovalova S. N. Special features in the image of Tao-te. Ancient China // Bulletin of the Adygea State University. Series 2: Philology and Art Criticism, Maykop. 2021. No. 1 (272). С. 200–208 (in Rus.).
9. Kravtsova M. E. World Art culture. The history of Chinese art. St. Petersburg: Publishing House «Lan», 2004. 960 p. (in Rus.).

10. Kozhin P. M. China and Central Asia before the era of Genghis Khan: problems of paleoculturology. M.: FORUM, 2011. 368 p. (in Rus.).
11. Liu Su Design of ancient architecture. Wuhan: Publishing House «Huazhong University of Science and Technology», 2009. 258 p. 柳肃. 建建建. 武汉: 华中科技大学出版社, 2009. 258页.
12. Khan-Magomedov S. O. Derbent fortress and Dagh Bars. Moscow: Ladya Publishing House, 2002. 422 p. (in Rus.).
13. Wang Jian History of ancient Chinese decorative art with ornaments-branches. Wuhan: Publishing House of Wuhan University, 2019. 248 p. 王. 大大大大学学报, 2019. 248页.
14. Akieva H. M. Special features of the proto-ingush folk ornament: its types and language // Izvestiya vuzov. The North Caucasus region. Series: Social Sciences. 2009. No. 3A. pp. 5–8 (in Rus.).
15. Bi Zhicheng Techniques of engraving on stone bas-reliefs of the Han era and their influence on Chinese art // Bulletin of the St. Petersburg State University of Technology and Design. Series 2. Art history. Philological sciences. 2019. No. 1. pp. 74–81 (in Rus.).
16. Hu Zijie Chinese Horoscope — Folklore, science, culture and art of the dragon. Beijing: Publishing House «Jindun», 2014. 197 c. 生.....-..... 北京: 金盾出版社, 2014. 197页.
17. Wen Jing, Pan Jie Cultural interpretation of implicit symbols: a study of modern design based on formal beauty. Beijing: Publishing House «Beijing Industrial University», 2019. 228 p. (in Rus.). 隐性符号的文化释义: 基于形式美感的现代设计研究. World Art Culture, 2019. 228 p.
18. Kravtsova M. E. World Art Culture. The history of Chinese art. St. Petersburg: Publishing House «Lan», 2004. 960 p. (in Rus.).
19. Koroleva A. S., Valeev Ram. M. Interpretation of the image of the dragon in the system of decorative and applied arts and everyday life of China // Bulletin of the Kazan State University of Culture and Arts, 2017. No. 2. pp. 108–112 (in Rus.).
20. Wang Jinhua Evaluation and analysis of the dragon robe with twelve golden dragon heads on yellow silk. Archive of Chinese Folk Cultural Relics. Volume 1 of the yearbook, 2015. Changsha: Publishing house of fine arts Hunan, 2016. 206 p. 王金华. 黄地缙丝金龙十二章纹龙袍赏析. 中国民间文物档案1.2015年度卷.
21. Shen Hong World of Dragons — tracing the origin of dragon totems in folk art. Beijing: publishing house of «Wealth» in 2013. 213 p. 沈泓. 龙图天下 — 民间美术中的龙图腾溯源. 北京: 中国财富出版社, 2013. 213页.

М. С. Штиглиц, Д. П. ЛактионоваСанкт-Петербургская государственная художественно-промышленная академия им. А. Л. Штиглица
191187 РФ, Санкт-Петербург, Соляной пер., 13**АЛЕКСАНДР ИВАНОВИЧ КРАКАУ — ПРИДВОРНЫЙ АРХИТЕКТОР
БАРОНА АЛЕКСАНДРА ЛЮДВИГОВИЧА ШТИГЛИЦА**

© М. С. Штиглиц, Д. П. Лактионова, 2021

Выдающийся архитектор второй половины XIX века, профессор Императорской Академии Художеств, архитектор Высочайшего двора, А. И. Кракау виртуозно объединял в своих работах мотивы ренессанса и древнерусского зодчества. Стилизаторский подход в оформлении фасадов и интерьеров он совмещал с новаторскими техническими достижениями. В статье приведена краткая творческая биография зодчего, освещены его постройки, связанные с именем известного финансиста и мецената барона А. Л. Штиглица. Такие здания, выполненные по заказу барона, как Балтийский вокзал, Училище технического рисования, особняк на Английской набережной, дача на Каменном острове, семейный храм — усыпальница в Ивангороде, относятся к лучшим произведениям эпохи эклектики.

Ключевые слова: эклектика, ренессанс, древнерусское зодчество, железнодорожные сооружения, особняк, училище технического рисования барона А. Л. Штиглица, храм-усыпальница, Ивангород.

Один из наиболее ярких мастеров эпохи эклектики середины XIX века, умелый интерпретатор исторических стилей, А. И. Кракау отдавал предпочтение мотивам ренессанса и древнерусского московского зодчества, сочетая стилистические поиски с внедрением металлических конструкций и разработкой новых типов зданий. Творческая направленность и профессиональная судьба зодчего тесно связаны с деятельностью богатого и влиятельного соотечественника — барона А. Л. Штиглица (рис. 1). Титул перешел к нему от отца, выдающегося финансиста, предпринимателя и мецената, Людвиг Иванович Штиглица (1778–1843), возведенного Высочайшим повелением от 22 августа 1826 года: «За оказанные услуги и усердие к распространению торговли» в потомственное баронское достоинство Российской империи. Александр Людвигович стал достойным преемником своего отца — приумножил состояние, продолжил традиции меценатства и благотворительности. С именем А. Л. Штиглица, питавшего склонность к искусству и также вовлеченному в активную предпринимательскую деятельность, связан широкий круг инженеров, архитекторов, художников, среди которых А. И. Кракау принадлежит безусловное первенство (рис. 2).

Александр Иванович Кракау родился в Петербурге 8 апреля 1817 года в семье прусского подданного. После обучения в Главном училище Св. Петра (Петришуле) поступил в 1826 году в Академию художеств, где прошел обучение в классе профессора К. А. Тона. Среди многочисленных учеников этого выдающегося мастера был одним из наиболее талантливых [13].

После успешного окончания Академии в 1839 г. (с большой золотой медалью) он три года проработал в чертежной Комиссии для построения в Москве храма Христа Спасителя под руководством своего учителя К. А. Тона.

С 1842 по 1850 г. находился в заграничной пенсионерской поездке, преимущественно в Италии. Здесь он изучал архитектуру Ренессанса. Вместе с другими пенсионерами: Н. Л. Бенуа, А. И. Резановым, А. К. Росси и Ф. Н. Эппингером, выполнил обмеры собора в Орвието, замечательного образца итальянской готики. Выбор объекта был не случаен: молодые зодчие увидели в нем сходство с древнерусской московской архитектурой. Ученики К. А. Тона, находившиеся под сильным влиянием своего учителя, стремились возродить самобытность русской архитектуры на основе средневековых образцов и в то же время выявить ее сходство с западноевропейской готикой. Любопытный факт приведен в воспоминаниях А. Н. Бенуа, характеризующий увлеченность начинающих зодчих. Для того чтобы провести качественные обмеры собора, находившегося в запущенном состоянии, они вымыли его с помощью губок, «в том числе и мозаичные картины в его тимпанах и совершенно заросшие грязью тончайшие барельефы фасада» [2].

«Значительным событием для пенсионеров был приезд в Рим в декабре 1845 года Николая I. Путешествуя по Италии, царь выразил желание видеть русских академистов и познакомиться с их работами» [2]. Впечатление у императора сложилось весьма благоприятное, что во многом, по-видимому, способствовало дальнейшему успешной карьере молодых зодчих. После возвращения в Петербург в 1850 г. Кракау был зачислен архитектором в Кабинет Его Императорского Величества и удостоился звания академика архитектуры, а с 1851 г. — архитектора Капитула орденов. За проект соборной греко-русской церкви в 1853 г. он получил звание профессора архитектуры.

С 1854 по 1867 г. Кракау служил в Правлении Первого округа путей сообщения (вплоть до его упразднения). Тогда же архитектор выполнил одно из своих наиболее значительных сооружений — Балтийский

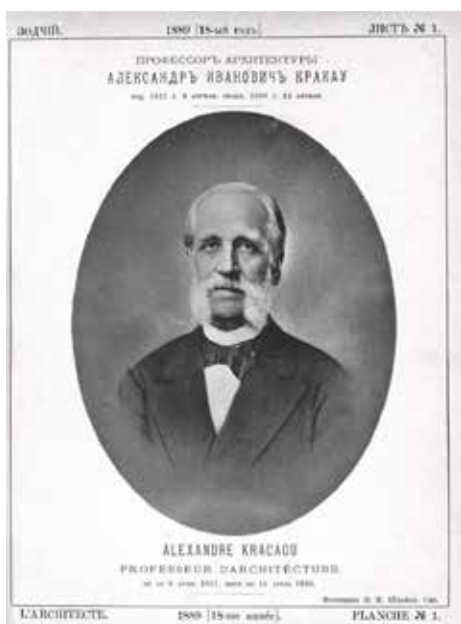


Рис. 1. Портрет А. И. Кракау.

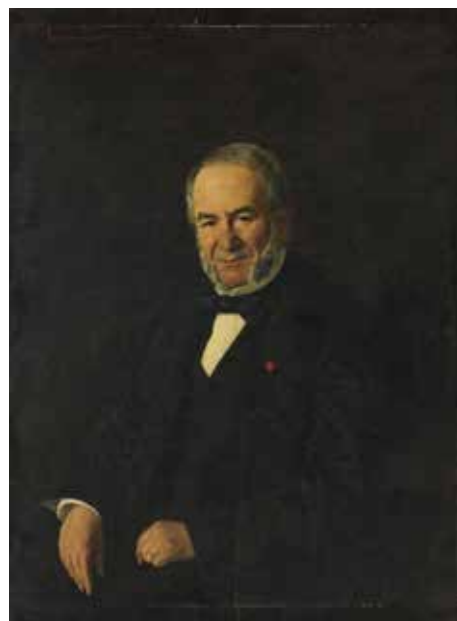


Рис. 2. Портрет А. Л. Штиглица.

вокзал (рис. 3). Это произведение стало знаковым в творческой судьбе архитектора, связанной в дальнейшем с деятельностью А. Л. Штиглица. Задумав построить на свои личные средства железную дорогу между Петербургом и Петергофом, барон выбрал для проектирования конечных станций дороги двух молодых талантливых зодчих — Л. Н. Бенуа и А. И. Кракау. В трактовке сооружений нового типа можно угадать впечатления от совместной пенсионерской поездки по Италии. На выбор именно этих архитекторов могла повлиять и благосклонность самого императора, встречавшегося с ними во время поездки по Италии.

В 1853 г. А. Л. Штиглиц при посредстве графа А. Ф. Орлова, доверенного лица Николая I, обратился с прошением о разрешении строительства железной дороги из Петербурга до Петергофа. Это было первое самостоятельное предприятие наследника огромного состояния, продолжившего деятельность своего отца [18].

Прошение барона было принято благосклонно: «Император одобрил это начинание и повелел дать делу законный ход» [7]. В воспоминаниях об отце Александр Бенуа называет их закадычными друзьями. Однако в стилевых предпочтениях этих представителей эклектики можно заметить большую разницу: Н. Л. Бенуа обнаружил наибольшую склонность к готике, тогда как А. И. Кракау скорее тяготел к ренессансу и русскому стилю XVII в. По наблюдениям некоторых исследователей, А. И. Кракау был в большей степени, чем Н. Л. Бенуа, последователем К. А. Тона. Служебная переписка архитектора, сохранившаяся в архивных делах, характеризует его как «весьма гибкого» и дипломатичного человека, тон ее гораздо более «искалательный», чем аналогичные бумаги Н. Л. Бенуа [7].

Осенью 1854 г. Кракау направил в Правление «Некоторые предположения архитектора по устройству

Петербургской станции» [7]. После решения вопросов об отчуждения земли Штиглиц, еще без официального утверждения, имея лишь устное одобрение Николая I, на свой страх и риск приступил к сооружению дороги. Работа протекала не без остановок и трудностей и корректировалась в процессе строительства. А. Л. Штиглиц принимал деятельное участие в новом предприятии, вникая во все детали. В конце 1855 г. по его просьбе ему были направлены копии чертежей Петербургской станции с замечаниями специалистов. В архиве хранится черновик прошения А. Л. Штиглица. Вскоре барону вернули уже утвержденные проекты Петербургской станции [19]. Основные строительные работы проходили уже в период правления Александра II, в 1855–1856 гг., так же как закладка и освящение станций. В 1857 г. Комплекс был освидетельствован «Особой комиссией» ГУПС, отметившей в заключении: «дело это исполнено Учредителем с особенно заботливым вниманием, любовью, не щадя издержек для достижения совершенной прочности и изящества дороги и для доставления удобства публике» [21].

Здание вокзала на Обводном канале П-образное в плане, тупикового типа, оно охватывало с трех сторон подъездные пути, перекрытые железными фермами. Арочные окна бокового фасада, огромный витраж в торце и стеклянное покрытие дебаркадера позволяли осветить все огромное внутреннее пространство. В интерьере и со стороны подъездных путей архитектору удалось создать образ сооружения нового времени и больших скоростей. Главный фасад отражает внутреннюю структуру вокзала. Два корпуса павильонного типа с небольшими башенками фланкируют перронное пространство, освещенное большим витражом арочного очертания. Формы неоренессансного характера — позтажный ордер, аркада первого этажа и «окна Браманте» на втором — привносят

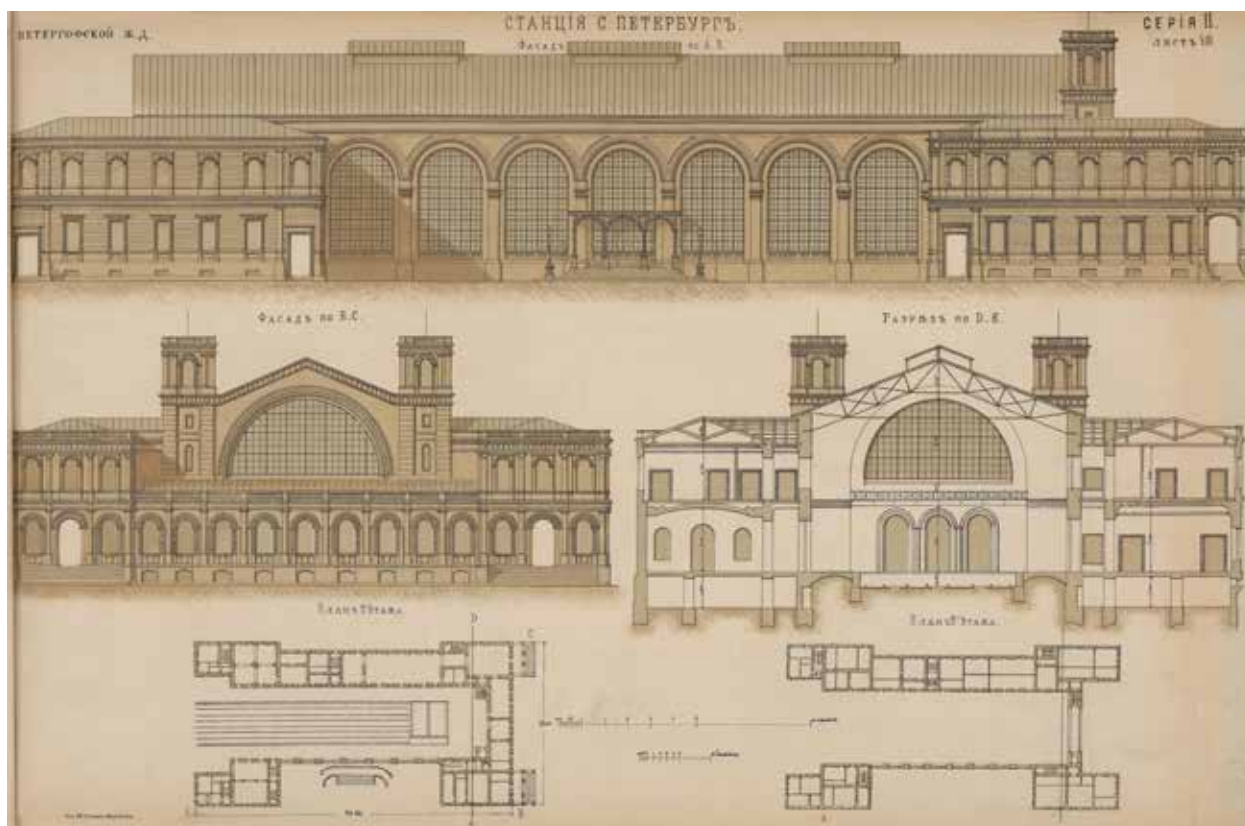


Рис. 3. Балтийский вокзал.

романтический оттенок в облик здания и делают его более сомасштабным человеку. Автор использовал композицию, характерную для архитектуры вокзалов Великобритании, Германии и Франции середины XIX века. Наибольшее сходство прослеживается с Восточным вокзалом в Париже (1847–1852). Совмещение стилизаторского подхода в решении фасадов и новаторского в объемно-пространственном решении — характерная черта метода эклектики, последовательно воплотившаяся в архитектуре вокзала. «На примере здания Балтийского вокзала видно, что прогресс строительной техники стал оказывать все более заметное влияние на стилевую эволюцию архитектуры...» [15].

Газета «Северная пчела» писала: «Здание это прекрасное, в римском стиле... везде комфорт, а не великолепие» [17]. И хотя стилистическая характеристика современников довольно поверхностна, нельзя не согласиться с высокой оценкой качества сооружения и пониманием рациональной его основы.

Трудно утверждать, кому принадлежит идея использовать в качестве образца именно Восточный вокзал — архитектору или учредителю, несомненно знакомому со строительством европейских железных дорог. Но несомненно, что рациональные черты сооружения нового типа были одобрены заказчиком. Можно предположить, что автор и заказчик пришли к единому мнению, согласовывая все этапы проектирования и строительства.

Из служебной переписки архитектора следует, насколько ревностно он относился к руководству

строительством и авторскому надзору: он просил «чрезвычайно тщательно выполнить ту или иную работу и применять материал «лучшей доброты», спрашивал использование кирпича не только для здания вокзала, но и для служебных и вспомогательных построек [22]. Кракау сам делал рисунки мебели и даже занимался ее расстановкой. По его настоянию была устроена прогрессивная для того времени система отопления с использованием так называемых «пневматических» печей Р. Ф. Цимора. Сохранились архивные документы с экспликацией помещений и авторскими рисунками [20].

В 1876 г. А. Л. Штиглиц совершил «подвиг просвещенной благотворительности», выделив часть своего капитала на создание учебного заведения нового типа, в котором могли получать образование художники, работающие в промышленности. Такое явление было характерно для всех экономически развитых стран.

Проектирование было поручено А. И. Кракау, который совместно с архитектором Р. А. Гедике разработал проект здания Училища технического рисования в Соляном переулке. Здание заложено в 1878 г. Первоначальный замысел предполагал размещение в пространстве второго этажа небольшого учебного музея прикладного искусства. На плане мы видим его обозначение: «Кустарный музей». Здесь были предусмотрены помещения разного типа: квартира смотрителя, библиотека, канцелярия, кухня, комната швейцара, раздевальня, техническая часть для отопления и небольшая православная часовня в цокольном

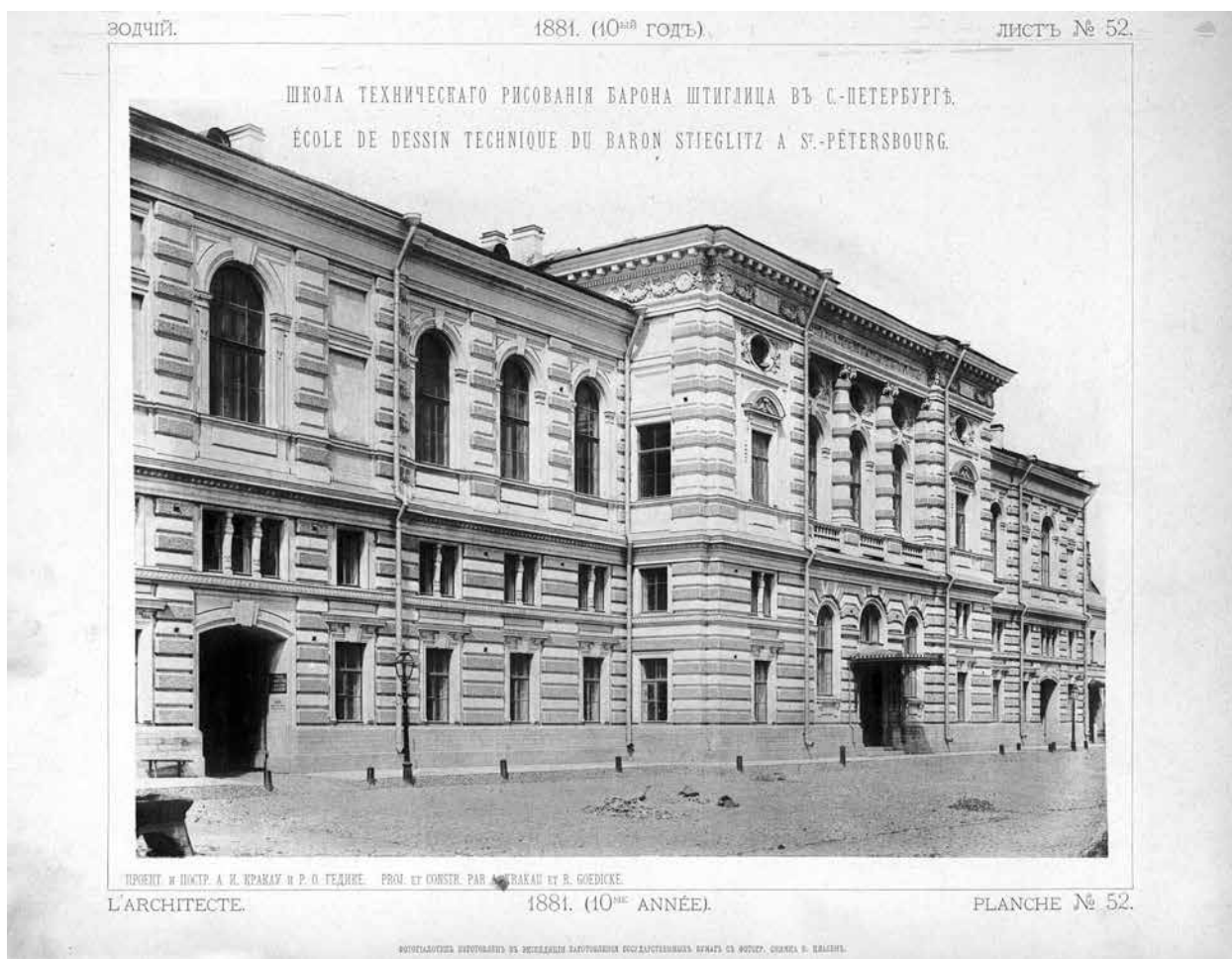


Рис. 4. Здание Училища Технического рисования барона А. Л. Штиглица.

этаже с мозаичным полом в подражание римской мозаике [12].

В процессе проектирования появились изменения в общей концепции учебного здания с размещением только учебных функций. Изменения коснулись также решения входной зоны и декоративного оформления фасадов. К прорисовке планов был привлечен Р. А. Гедике, а фасадов по настоянию заказчика и не без сопротивления Кракау — М. Е. Месмахер [26]¹.

Постройка Кракау и Гедике изначально служила и остается ядром учебно-музейного комплекса. По функциональным и художественным качествам она принадлежит к лучшим общественным зданиям Петербурга времен расцвета эклектики [10].

Фасад здания наделен выразительными элементами, вызывающими ассоциации с итальянской и даже французской архитектурой: арочные в центральной части объединены с люкарнами в верхнем ярусе. Между окнами — рустованные колонны, увенчанные волютами, в антаблементе — медальоны с портретами известных деятелей искусства. Последний элемент

в дальнейшем разовьёт в пышном декоре фасада соседнего музейного корпуса архитектор М. Е. Месмахер. Нижний этаж учебного здания выглядит строже, однако не менее выразительно за счет рустовки и разнообразных форм окон.

Ось симметрии, на которой располагается вход, подчеркнута развитым ризалитом, с необычными, рустованными по каннелюрам пилястрами на втором этаже, расположенными в простенках между тремя высокими окнами — полукруглыми в центральных простенках и прямоугольными по краям, а также металлическим ажурным кованым козырьком над массивной дверью (рис. 4).

Входная зона расположена в нескольких уровнях, постепенно раскрывая внутреннее пространство: из аванвестибюля через широкий портал просматривается широкий марш парадной беломраморной лестницы, которая от широкой промежуточной площадки делится на два боковых марша, ведущих на галерею главного холла. Посетитель попадает в светлое, освещенное большими окнами пространство (рис. 5). Композиционный и функциональный центр здания — на пересечении дворового и лицевого корпусов.

Учебный флигель развит по длине в глубину двора и расположен под небольшим углом к лицевому корпусу. Наиболее репрезентативный лицевой отведен

¹ За предоставленные материалы из личного дневника А. А. Половцова благодарим хранителя музея прикладного искусства СПГХПА им. А. Л. Штиглица Прохоренко Г. Е.



Рис. 5. Лестница в Училище Технического рисования барона А. Л. Штиглица.

под административные службы. В воспоминаниях студентов тех лет часто звучат восторги по поводу безупречной организации учебного пространства: «великолепно оборудованная школа: прекрасное помещение, просторные светлые классы», «в школе — отличные светлые классы, электрическое освещение», «по своему помещению и оборудованию это училище и сейчас может служить примером идеальной заботы об удобствах учебной жизни» [12].

Так создание Училища технического рисования барона А. Л. Штиглица стало достойным примером воплощения, сложившегося в конце XIX века общественного мнения по развитию национальных художественных вкусов, в том числе и знаменитого высказывания Г. Земпера «о главенстве архитектуры над всеми прочими видами искусства» [5]. Обучать нового художника должны были не только талантливые педагоги, но и само пространство учебного заведения. Здание Центрального училища технического рисования полностью соответствовало запросам нового времени.

Другим, не менее значительным произведением, связывающим имена Кракау и Штиглица, стал особняк барона на Английской набережной, 68 (1859–1863). Семье Штиглица с начала 1840-х гг. принадлежали здесь два соседних дома, объединенных к 1853 г. в один. Однако скромный фасад недолго удовлетворял его владельца. Престижное место на Английской набережной в окружении роскошных особняков побуждало к более парадному оформлению здания. В 1859 г. Кракау по заказу барона перестроил дом в представительный

особняк, который стал олицетворением мощи и финансового благополучия банкирского дома Штиглица.

В отчете Правлению Императорской Академии Художеств за 1860 г. Кракау пишет: «...Мною построены дом Барона Штиглиц на Английской наб., при нем флигеля. Устроил Контору в доме барона Штиглиц в Галерной ул. ... и т. д.» [9].

Первоначальный облик фасада главного здания особняка воспроизведен на проектной чертеже Кракау и на акварели А. Н. Бенуа, выполненной им с натуры в 1882 г. Судя по этим изображениям, при осуществлении проекта Кракау внес некоторые изменения. Так, на акварели Бенуа верхний фриз фасада представлен рельефным поясом из вазонов, чередующихся с картушами, в то время как на проекте картуши отсутствуют, а вместо них изображены растительные орнаменты. Изменения коснулись и портала главного входа: на проекте междуэтажный фриз показан сплошным, проходящим и над порталом главного входа. У Бенуа же в этом месте фриз прерывается. Под балконом изображен раскрепованный карниз с сухариками и фриз с модульонами.

По замыслу автора фасад был окрашен в светло-зеленый цвет, а все рельефные части выделены более светлой краской, скорее всего, белой. Это отчетливо показано на акварели Бенуа и подтверждено современными лабораторными исследованиями [9]. Первоначальную планировку помещений в особняке Штиглица можно видеть на планах А. И. Кракау. Чертежи фасадов и планов всех трех этажей особняка

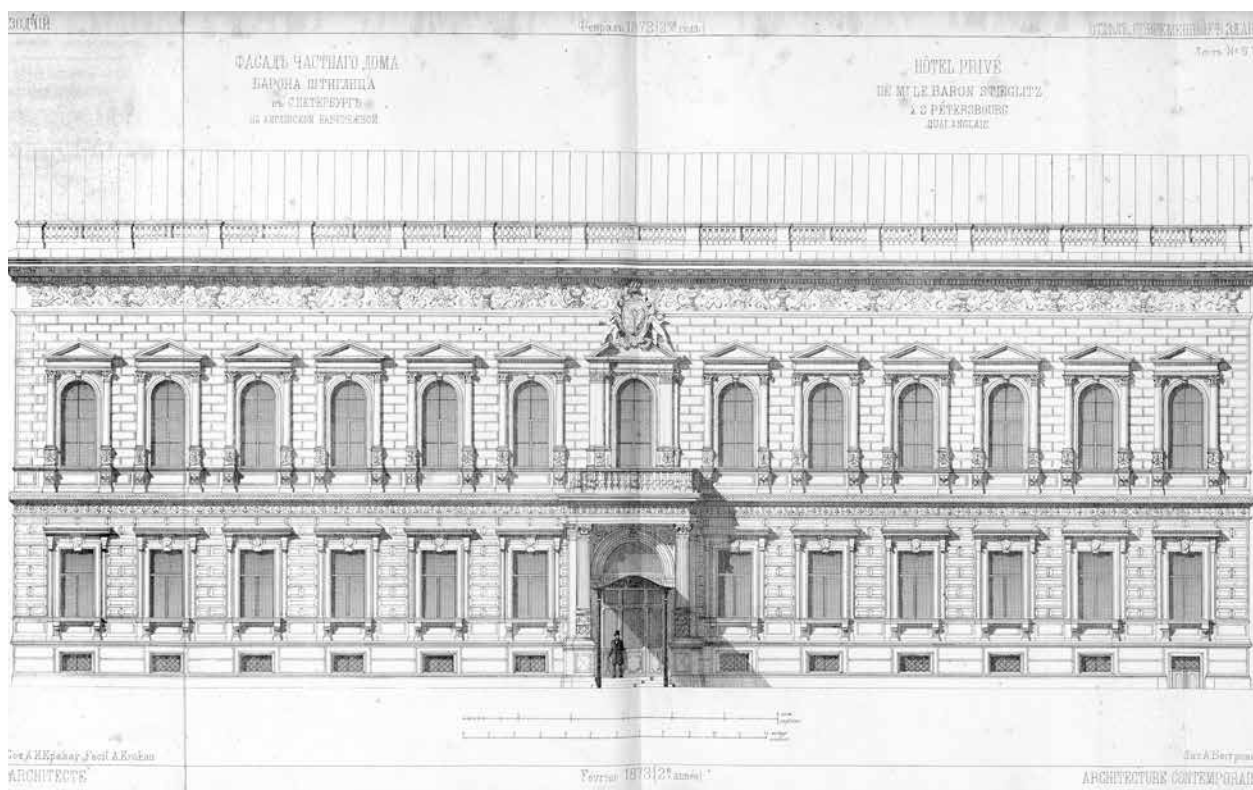


Рис. 6. Особняк барона А. Л. Штиглица на Английской наб. 68

воспроизведены в 1873 г. в журнале «Зодчий» и опубликованы Г. В. Барановским в его Архитектурной энциклопедии в 1904 г. (рис. 6).

Кракау считался архитектором с большим вкусом, блестящим рисовальщиком и знатоком итальянского Ренессанса. В этом стиле он и выполнил здание особняка. Весь комплекс занял квартал между Невой и Галерной улицей. Парадный особняк по Английской набережной и дом по Галерной улице соединены системой флигелей, образующих два двора. Во дворе, ближнем к Галерной, располагались служебные помещения и мастерские с конюшнями, а во дворе с фонтаном — жилые апартаменты владельца.

Двухэтажный парадный особняк значительно выделялся по высоте и пластической проработке фасада среди соседних домов. Лицевой фасад, отделанный в стиле венецианского палаццо, обращен на Английскую набережную. Центром его композиции служат портал главного входа, окно над ним и выполненный в горельефе герб Штиглицев, поддерживаемый путти. При этом верхняя часть герба органично включена в широкий рельефный фриз. Завершается фасад широким фризом с рельефными вазонами, чередующимися с картушами. Над фризом выступает декорированный масками львов карниз, поддерживаемый кронштейнами. Формы главного фасада — глубокий руст, рельефный фриз, мощный антаблемент, высокие окна, обрамленные полуколонками коринфского ордера и сандриками (горизонтальными на первом этаже и треугольными на втором) — напоминают римские палаццо и свидетельствуют о богатстве и могуществе владельца.

Покои поражают великолепием отделки и разнообразием ее стилистических оттенков. Беломраморная лестница ведет на второй этаж, где расположена анфилада парадных залов. Наибольшим изяществом отличается двухсветный танцевальный зал, огромные окна которого обращены на Неву.

На первом этаже главного корпуса находились жилые комнаты барона. По центральной оси первого этажа расположены вестибюль, парадная лестница и Желтая гостиная, обращенная окнами во двор. В западном крыле сгруппированы помещения для занятий барона: Приемная, Концертный зал и Парадный кабинет с Бильярдной. Малая столовая, в которую можно попасть из Концертного зала, является связующим звеном между главным корпусом и западным флигелем, в котором расположились Большая столовая, буфет и подсобные помещения. В восточном крыле Кракау разместил группу из пяти личных комнат барона: Библиотека, Кабинет, Уборная, Спальня, Гардеробная. Причем Библиотека, Кабинет и Уборная окнами обращены на набережную. Южная дверь Библиотеки вела в кабинет баронессы, через который можно попасть в восточный флигель, отведенный под ее личные комнаты: Спальню, Уборную, Ванную и комнату горничной. Узкий коридор восточного флигеля связывает его с жилыми помещениями Конюшенного корпуса. Под конюшню занята часть здания с западной стороны от арки и часть одноэтажного флигеля во втором дворе.

Второй этаж главного корпуса занят большими парадными комнатами. Центральной осью второго этажа является парадная Приемная, Парадная лест-



Рис. 7. Танцевальный зал в особняке барона А. Л. Штиглица на Английской наб. 68

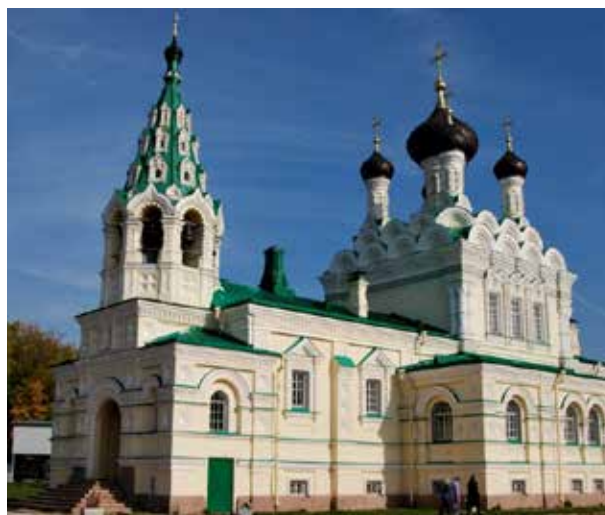


Рис. 8. Троицкая церковь барона А. Л. Штиглица в Ивангороде.

ница и Черная гостиная. Четыре помещения: Голубая гостиная, Закусочная, Парадная приемная и Белая гостиная составляют Невскую анфиладу. Южная дверь из Закусочной ведет в Министерскую Столовую для обедов, которая служит связующим звеном между главным корпусом и восточным флигелем. Второй этаж восточного флигеля целиком занят служебными помещениями — буфетами и кладовыми.

В правом крыле второго этажа главного корпуса, кроме Белой гостиной, находится большой Танцевальный зал (рис. 7). Два окна его выходят во двор, а дверь в южной стене ведет в западный флигель, почти

целиком занятый огромной Столовой для ужинов. Оставшаяся часть флигеля отведена под служебные комнаты. В подвальном этаже размещены складские помещения и комнаты для лакеев. Декор комнат, выполненный по рисункам Кракау, запечатлен на акварели Л. Премацци и на фотографии из эрмитажного альбома. «Интерьеры особняка принадлежат к выдающимся образцам русского аристократического интерьера начала второй половины XIX столетия... Они свидетельствовали о начавшейся эволюции стиля от ранней эклектики царствования императора Николая I к той поздней эклектике последней трети XIX века, когда декоративная насыщенность и многостилье интерьеров достигает своего апогея» [15]. До наших дней помещения и фасады особняка Штиглица, выполненные Кракау, дошли частично.

Александр Людвигович владел особняком до своей смерти — 1884 года. Вскоре после кончины барона его наследница, приемная дочь Надежда Михайловна Половцова (в девичестве Юнева), продала особняк великому князю Павлу Александровичу — сыну императора Александра III. Особняк на Английской набережной оставался резиденцией великого князя вплоть до 1917 года, после Великой Октябрьской революции он был национализирован [16].

Штиглиц доверял своему приближенному архитектору строительство и других личных апартаментов, в частности преобразования на территории дачи на Каменном острове (наб. Средней Невки, 6). Она была приобретена Людвигом Штиглицем в 1816 г. у придворного медика К. А. Сосерота. «Деревянный двухэтажный дом, обращенный главным фасадом на Среднюю Невку и соединенный служебным переходом со служебным домом» [23], построен по проекту В. П. Стасова в 1811 г. Разрешение на продажу было получено повелением императора Александра I [4]. В 1835 г. дом был перестроен в стиле позднего классицизма архитектором А. М. Куци. Двухэтажное деревянное здание на высоком кирпичном цоколе



Рис. 9. Детали фасада Троицкой церкви барона А. Л. Штиглица в Ивангороде

имело главный фасад с четырехколонным портиком коринфского ордера, обращенный в сторону Елагина дворца. С главным домом под острым углом соединялся одноэтажный служебный флигель, образуя небольшой хозяйственный дворик.

В 1865–1867 гг. была произведена перестройка дома по проекту Кракау. «На даче барона Штиглица, что на Каменном острове построил оранжерею большую и малую, беседку, дома камердинеру Гурьеву, садовнику, кучерам и прочей прислуге. Прачечную и сушильную, баню, сараи, конюшню и прочие службы с капитальным ремонтом главного дома» [25]. Таким образом, сложился ансамбль, состоящий из главного дома, оранжереи, служебных и хозяйственных построек. На участке был разбит сад с регулярной планировкой. Композиция дома обогатилась двумя башенками, объединенными открытой террасой с двумя лестничными маршами.

Аналогичная композиция прослеживается и в планировочном построении загородного дома в Ивангородском имении Штиглица, который, предположительно, мог быть также построен по проекту Кракау. Вокруг дома был разбит великолепный парк пейзажного характера, на окраине которого по проекту Кракау был возведен храм во имя Святой Троицы. Строительство храма было приурочено к печальному событию в жизни барона. «Когда жена Штиглица была уже близка к смерти, тогда у митрополита Исидора испрошено было дозволение построить храм над ее могилой. Но баронессе пришлось похоронить еще задолго до закладки храма... Он заложен 29 июня 1873 года и освящен 17 августа 1875 года митрополитом Исидором», — писал настоятель Нарвского Преображенского собора протоиерей Иоанн Любимов» [8].

В районе Ивангорода Штиглицу принадлежали Льнопрядильная и Суконная мануфактуры с рабочими поселками и обширным имением. Здесь барон подолгу жил, уделяя большое внимание развитию своих предприятий. Здесь же, согласно завещанию, он был захоронен вместе со своей семьей. Троицкая церковь предназначалась не только для семьи владельца, но и, как указано в документах, «для духовных нужд местного населения» — 1800 рабочих, трудившихся на фабриках Штиглица. Пятиглавый храм с шатровой колокольней решен по типу «корабля» на высоком подклете с отдельными входами на колокольню, хоры и в усыпальницу (рис. 8). Архитектурный надзор на строительстве осуществлял архитектор И. А. Стефанич под личным наблюдением Кракау [8].

Храм, построенный в русском стиле, прототипом которого служила московская церковь Св. Николы на Берсеневке, имел декоративное узорчье, характерное для московской архитектуры XVII в. (рис. 9). Внутри он также отличался богатым убранством, которое составляли скульптуры и иконы итальянских мастеров. Над западным входом возвышается шатровая колокольня, обогащающая силуэт сооружения, которое расположено на мысе на правом берегу реки Наровы и видно с дальних точек.

Воспроизведение в архитектуре храма традиций русского зодчества Кракау умело сочетал с привлечением новейших технических достижений XIX столетия. Наряду с дорогостоящими материалами, такими как гранит и мрамор, он широко использовал конструкции из металла, декоративные отделочные материалы, систему воздушного отопления [8]. Это свидетельство высокого профессионализма и стало залогом того, что именно Кракау была оказана честь создания сооружений, наиболее близких семье барона.

Скончался выдающийся зодчий 12 апреля 1888 года, пережив своего влиятельного заказчика на четыре года. Отпевали его также, как и барона Штиглица, в лютеранской церкви Св. Петра. Погребен А. И. Кракау на Смоленском кладбище.

Кончина яркого представителя эпохи вызвала широкий резонанс в обществе, о чем свидетельствует некролог из журнала «Зодчий» за 1889 год.

«Осиротевшая архитектурная семья понесла новую чувствительную утрату в лице скончавшегося заслуженного профессора Императорской Академии Художеств, архитектора Высочайшего двора, А. И. Кракау.

Русское искусство потеряло в покойном одного из талантливых художников практиков, оставившего Родине так много памятников своего творчества; заслуги покойного профессора и учителя, развившего и воспитавшего чуть ли не целое поколение молодых художников-зодчих давно оценены и долго будут жить в сердцах, сочувствующих и благодарных ему учеников» [6].

В настоящей статье рассмотрен круг работ А. И. Кракау, связанный с именем барона А. Л. Штиглица. Эта сторона деятельности зодчего составила важную часть его творческой биографии. Тема взаимодействия архитекторов и заказчиков еще недостаточно раскрыта в искусствоведческой литературе. Между тем, от вкусовых предпочтений и финансовых возможностей заказчиков зависело очень многое. Сотрудничество Кракау с бароном Штиглицем принесло весомые результаты — помогло раскрыться яркому художественному таланту и реализовать его рационалистические идеи с привлечением новых технических достижений. Творческое наследие А. И. Кракау, стоявшего в первом ряду мастеров эпохи эклектики, заслуживает дальнейшего изучения и большей известности.

Список литературы

1. Архитекторы-строители Санкт-Петербурга середины XIX и начала XX века: справочник / под общ. ред. Б. М. Кирикова. СПб.: Пилигрим. 1996. С. 175–176.
2. *Бартенева М. И.* Николай Бенуа. Л.: Стройиздат. 1985. С. 184.
3. *Богдан В. И.* Портреты Д. И. Гримма, Р. А. Гедике и А. И. Кракау в собрании Музея Академии художеств // Немцы в России. Русско-немецкие научные и культурные связи. СПб.: 2000. С. 237–243.
4. *Витязева В. А.* Каменный остров. Историко-архитектурный очерк. XVIII — XXI вв. М.: Центрполиграф, 2010. С. 285.

5. *Земпер Г.* Практическая эстетика / Сост. В. Аронова. Перевод В. Калиша. М.: Искусство. 1970. С. 256.
6. Зодчий // 1889. № 3–4. С. 20–22.
7. *Иванова Т. И., Мартиров В. Б.* Петергофская железная дорога 1853–1869. СПб. 2006. С. 89.
8. *Иванен А. В.* Ивангородская Свято-Троицкая церковь (барона Александра Штиглица). СПб.: Коло, 2004. С. 181–200.
9. Историческая справка «Дворец вел. князя Павла Александровича — б. особняк барона А. Л. Штиглица (наб. Красного Флота)», институт «Ленпроектреставрация». Рукопись. Архив КГИОП.
10. *Кириков Б. М. А. И. Кракау и Р. А. Гедике* — строители здания Центрального училища технического рисования барона А. Л. Штиглица: кол. монография «Подвиг просвещенной благотворительности». СПб.: СПГХПА им. А. Л. Штиглица, 2015. С. 19–28.
11. *Кириков Б. М.* Штиглиц М. С. Петербург немецких архитекторов. От барокко до авангарда. СПб.: Чистый лист, 2009. С. 148–153.
12. *Ковалева Т. В.* Школа Штиглица в зеркале воспоминаний: кол. монография «Подвиг просвещенной благотвори-
- тельности». СПб.: СПГХПА им. А. Л. Штиглица, 2015. С. 29–37.
13. *Лисовский В. Г.* Архитектурная школа Академии художеств. Л., 1981. С. 28
14. *Луиджи Премацци* Акварели и рисунки: каталог выставки Государственного Эрмитажа. СПб., 1996. 168 с.
15. *Лунин А. Л.* Архитектура Петербурга середины XIX века. 1830–1860-е годы. Ранняя эклектика. СПб.: Книга, 2019. С. 543
16. *Соловьева Т. А.* Английская набережная. СПб.: Книга. 2004. С. 381.
17. Северная пчела, 1857. № 163.
18. РГИА Ф. 207 ОП. 1 Д. 37
19. РГИА Ф. 295. ОП. 1 Д. 3.
20. РГИА Ф. 295 ОП. 1 Д. 4 Л. 19
21. РГИА Ф. 295 ОП. 1 Д. 4 Л. 20
22. РГИА Ф. 295 ОП. 1 Д. 20 Л. 70
23. РГИА Ф. 571 ОП. 1. Д. 402
24. РГИА Ф. 789 ОП. 14 Д. 84
25. РГИА Ф. 789. ОП. 14. Д. 84 Л. 118
26. ГАРФ Ф. 583 ОП. 1 Д. 13 С. 160

M. S. Stieglitz, D. P. Laktionova

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

ALEXANDER IVANOVICH KRAKAU IS THE COURT ARCHITECT OF BARON ALEXANDER LUDVIGOVICH STIEGLITZ

An outstanding architect of the second half of the nineteenth century A. I. Krakau, professor of the Imperial Academy of Arts and architect of the Highest Court, masterfully merged Renaissance and Ancient Russian architecture motifs in his works. His facades and interiors were designed using a variety of innovative techniques to represent different styles and approaches. The article explores the creative works of the architect, focusing on his most popular buildings that are associated with the name Baron A. L. Stieglitz who was a famous banker and philanthropist. Some of the best works of the eclectic era include constructions commissioned by the baron himself, such as the Baltic Railway Station, the mansion on English Embankment, Technical Drawing school of Baron A. L. Stieglitz, the crypt, Ivangorod.

Keywords: eclecticism, Renaissance, old Russian architecture, railway structures, mansion, Baron A. L. Stieglitz's School of Technical Drawing, the crypt, Ivangorod]

References

1. *Arkhitektory-stroiteli Sankt-Peterburga serediny XIX i nachala XX veka* [Architects-builders of St. Petersburg in the middle of the XIX and early XX century]. Saint-Petersburg: spravochnik /pod obshch. red. Kirikov B. M.: Piligrim, 1996. pp. 175–176 (in Rus.).
2. Barteneva M. I. *Nikolai Benua* [Nikolai Benua]. L.: Stroizdat, 1985. p. 184 (in Rus.).
3. Bogdan V. I. *Portrety D. I. Grimma, R. A. Gedike i A. I. Krakau v sobranii Muzeya Akade-mii khudozhestv. Nemtsy v Rossii. Russko-nemetskie nauchnye i kul'turnye svyazi* [Portraits of D. I. Grimm, R. A. Gedike and A. I. Krakau in the collection of the Academy of Arts Museum. Germans in Russia. Russian-German scientific and cultural relations]. Saint-Petersburg, 2000. pp. 237–243 (in Rus.).
4. Vityazeva V. A. *Kamennyi ostrov. Istoriko- arkhitekturnyi ocherk* [Stone Island. Historical and architectural essay. XVIII–XXI. M.: Tsentrpoligraf, 2010. p. 285 (in Rus.).
5. Semper G. *Prakticheskaya estetika* [Practical aesthetics] / Comp. V. Aronova. Transl. V. Kalisha. M.: Art. 1970. p. 256 (in Rus.).
6. *Zodchy* [The Architect] // 1889. No. 3–4. pp. 20–22 (in Rus.).
7. *Ivanova T. I., Martirov V. B. Petergofskaya zheleznaya doroga* [Peterhof Railway 1853–1869]. St. Petersburg. 2006. p. 89 (in Rus.).
8. *Ivanen A. V. Ivangorodskaya Svyato-Troitskaya tserkov' (barona Aleksandra Stieglitza)* [Ivangorod Holy Trinity Church (Baron Alexander Stieglitz)]. St. Petersburg: Kolo, 2004. pp. 181–200
9. *Istoricheskaya spravka «Dvoretz vel. knyazya Pavla Aleksandrovicha — b. osobnyak barona A. L. Stieglitza (nab. Krasnogo flota)»* [Historical reference «The Palace of the Great. Prince Pavel Alexandrovich — b. the mansion of Baron A. L. Stieglitz (emb. Red Fleet)»]. Lenproektrestavratsiya Institute. The manuscript. KGIOP archive (in Rus.).
10. Kirikov B. M. *A. I. Krakau i R. A. Gedike- stroiteli zdaniya Tsentral'nogo uchilishcha tekhnicheskogo risovaniya barona A. L. Stieglitza: kollektivnaya monografiya «Podvig prosveshchennoi blagotvoritel'nosti»* [Gedike and A. I. Krakau are the builders of the building of the Central School of Technical Drawing of Baron A. L. Stieglitz]: Collective monograph «The Feat of Enlightened charity». Saint-Petersburg: Saint Petersburg Stieglitz State Academy of Art and Design, 2015. pp. 19–28 (in Rus.).

11. Kirikov B. M., Stieglitz M. S. *Peterburg nemetskikh arkhitekturov. Ot barokko do avangarda*. [Petersburg of German architects. A Baroque and avant-garde]. Saint-Petersburg: Chisty list, 2009. pp. 148–153 (in Rus.).
12. Kovaleva T. V. *Shkola Stieglitza v zerkale vospominanii: kollektivnaya monografiya Podvig prosveshchennoi blagotvoritel'nosti* [Stieglitz School in the Mirror of Memories: collective monograph The Feat of Enlightened charity]. Saint-Petersburg: SPb Stieglitz State Academy of Art and Design, 2015. pp. 29–37 (in Rus.).
13. Lisovskii V. G. *Arkhitekturnaya shkola Akademii khudozhestv* [Architectural School of the Academy of Arts]. L., 1981. p. 28 (in Rus.).
14. Luidzhi Prematstsi *Akvareli i risunki: katalog vystavki Gosudarstvennogo Ermitazha*. Saint-Petersburg, 1996. 168 p. (in Rus.).
15. Punin A. L. *Arkhitektura Peterburga serediny XIX veka. 1830–1860-e gody. Rannaya eklektika* [Architecture of St. Petersburg in the middle of the XIX century. The 1830s-1860s. Early eclecticism]. Saint-Petersburg: Kniga, 2019. p. 543 (in Rus.).
16. Solov'eva T. A. *Angliiskaya naberezhnaya* [English Embankment]. Saint-Petersburg: Kniga. 2004. p. 381 (in Rus.).
17. Severnaya pchela [The northern bee], 1857. № 163 (in Rus.).
18. RGIA F. 207 OP. 1 D. 37 (in Rus.).
19. RGIA F. 295. OP. 1 D. 3. (in Rus.).
20. RGIA F. 295 OP. 1 D. 4 L. 19 (in Rus.).
21. RGIA F. 295 OP. 1 D. 4 L. 20 (in Rus.).
22. RGIA F. 295 OP. 1 D. 20 L. 40 (in Rus.).
23. RGIA F. 571 OP. 1. D. 402 (in Rus.).
24. RGIA F. 789 OP. 14 D. 84 (in Rus.).
25. RGIA F. 789. OP. 14. D. 84 L. 118 (in Rus.).
26. GARF F. 583 OP. I D. 13 S. 160 (in Rus.).

УДК 7.036; 75.03

Н. В. Штольдер

Гжельский государственный университет
140155 Рф, Московская обл., Раменский р-н, пос. Электроизолятор, 67**ТВОРЧЕСТВО АЛЬБЕРА ТРАКСЕЛЯ
(К ВОПРОСУ О СИМВОЛИЗМЕ В ШВЕЙЦАРИИ)**

© Н. В. Штольдер, 2021

Статья посвящена видному представителю швейцарской культуры и искусства рубежа XIX–XX веков Альберу Траксэлю (1863–1929), творчество которого малоизвестно в отечественной искусствоведческой науке. Впервые введены в научный оборот и рассмотрены работы этого архитектора, художника и поэта в контексте европейского символизма. Особое внимание уделено раскрытию особенностей его художественного языка и индивидуальной символистской поэтики. Основываясь на анализе его альбома воображаемой архитектуры «Настоящие праздники», серии акварелей «Пейзажи мечты» и живописных произведений, автор делает вывод об уникальности творческого опыта Альбера Тракселя в плане интерпретации символа и символического, создания синтеза изобразительного искусства, архитектуры и поэзии, в области идеалистической живописи.

Ключевые слова: Альбер Траксэль, швейцарский символизм, европейский символизм, искусство Швейцарии, воображаемая архитектура, синтез искусств.

На рубеже XIX–XX веков в европейском искусстве получил развитие символизм, отличительными чертами которого стали намерение и попытка философски и поэтически осмыслить тайны природы и человека, обращение к возвышенному, идеалистическому, таинственному в ретроспективном аспекте, к духовным исканиям в текущей жизни, в невидимых сферах и мечтах. В разных европейских странах в этом движении выдвинулись свои протагонисты, которые создали удивительные произведения, приоткрывающие глубинные переживания и импульсы души и отражающие желание преобразить видение мира и в целом жизнь [1]. В отечественном искусствознании хорошо известны имена и работы швейцарских художников-символистов Арнольда Бёклина, Фердинанда Ходлера, Джованни Сегантини. Однако в швейцарском искусстве изучаемого периода был целый ряд художников, которые малоизвестны или совсем неизвестны, несмотря на их яркие художественные достижения, и изучение которых существенно дополняют картину швейцарского и европейского символизма [2]. Среди них художник, архитектор и поэт Альбер Траксэль [3, с. 159] — [4]. В этой статье впервые обращено внимание на особенности его творческого пути, проанализированы его уникальный малознакомый альбом архитектурных фантазий «Настоящие праздники», акварели-фантазии и некоторые живописные произведения художника с точки зрения художественного языка, индивидуальной интерпретации символа и символистских смыслов в контексте европейского символизма.

Альбер Траксэль (1863–1929) среди швейцарских символистов. Пунктир биографии

Альбер Траксэль родился 23 декабря 1863 году в Нидау близ озера Биль немецкоязычного Бернского кантона. Через полтора года после его рождения родители переехали в живописный город на озере

Леман — франкоязычную Женеву, с которой будет по преимуществу связана его творчество и последующая фактическая жизнь.

С юности Траксэль увлекался архитектурой, что будет прочитываться позже и в его живописных работах, в которых наблюдается особая авторская геометрия в построения пространства. В 1881 году он получил первые знания в области рисунка в Школе изящных искусств в Женеве, затем он обучался архитектуре в федеральной политехнической Школе в Цюрихе. В 1882 году Траксэль отправился в Париж, где учился в национальной высшей Школе изящных искусств. Известно, что в 1882–1885 годах он путешествовал в Испанию, Италию, на север Франции, где смог погрузиться в изучение достижений европейской культуры и искусства. Такие путешествия в целом были характерны для швейцарских художников, так как в этот период национальная школа еще только зарождалась [2, с. 341].

Отметим, что центром притяжения для молодого Альбера Тракселя оставалась Женева. Этот город на рубеже веков был тесно связан с Парижем, столицей искусств этого периода. Швейцарские литераторы, такие как Маттиас Морхардт и Шарль Бонифа, успешно сотрудничали с известными парижскими журналами. В самой Женеве поэт Луи Дюшозаль основал «Женевское обозрение» («Revue de Genève») и стал его главным редактором [5, р. 35–40]. Это издание сплотило вокруг себя женевских интеллектуалов и стало форумом символистской литературы в Швейцарии. В 1885–1886 годах оно издавалось в Женеве и в Париже. Луи Дюшозаль был другом Фердинанда Ходлера. С этим набирающим известность швейцарским художником, несмотря на десятилетнюю разницу в возрасте, в 1880-е годы тесно сблизился молодой студент-архитектор Альбер Траксэль. В частности, известно, что он позировал Ходлеру для таких символистских

картин, как «Диалог с природой» (1884) и «Ночь» (1889–1890). В графическом собрании Бернского Кунстмузеума сохранится другой знак дружбы Ходлера и Тракселя — графический портрет последнего, выполненный старшим мастером около 1897 года. Позже этот рисунок будет переведен в гравюру и размещен в начале альбома «Настоящие праздники». Траксель также подружился со скульптором Родо де Нидерхойзерном. Несколько позже он сошелся с другими художниками-символистами — Карлосом Швабе и Куно Амье. Все эти швейцарские мастера оказали на него большое влияние, и он поддерживал с ними дружеские отношения всю жизнь. В тесном сообществе женевских символистов, которые регулярно встречались в мастерской Фердинанда Ходлера на Гранд рю, 35, проходило формирование молодого Тракселя. Поэтому не случайно на долгие годы увлечение символистскими идеями глубоко проникло в его мироощущение и творческие искания.

В конце 1880-х годов Альбер Траксель общался в кругу парижских символистов, в частности, он был знаком с Полем Верленом, Стефаном Малларме, Жаном Мореасом, а также художниками круга Огюста Родена и Поля Гогена. Влияние поэтов-символистов, которые искали образное и острое выражение глубинных потаенных чувств человека, искали знаки и символы, сокрытые в природных явлениях, психологических и экзистенциальных переживаниях и эмоциях, не прошли бесследно для начинающего архитектора. В своем последующем творчестве Траксель попытался соединить философско-поэтические вербальные образы с воображаемыми архитектурными формами, которые были наполнены индивидуальным визионерством. Наряду с чертами европейского символизма в его работах можно заметить характерный швейцарский стиль — логичный, организованный, мечтательный и независимый.

Одновременно с работой над своими проектами-фантазиями Траксель принимал участие в реальных конкурсах, был заметным практикующим архитектором. Так, в 1890 году он участвовал в архитектурном конкурсе на будущий дворец Рюмина в Лозанне, однако к строительству был принят проект, отличающийся традиционным репрезентативным вкусом. Обладающий литературным талантом и озабоченный развитием национального искусства, в том же году он опубликовал статью «Несколько замечаний о развитии швейцарского искусства», в которой отмечал, что Швейцария обладает особенным оригинальным характером, который должен быть отражен в искусстве. В этот же период он стал членом женевской группы «Гуманисты», которую возглавлял выдающийся художник-пейзажист и педагог Бартелеми Менн [6, p. 20].

В 1896 году Альбер Траксель создал впечатляющий проект по преобразованию и расширению города Женевы. Кроме того, в течение этого периода он декорировал ряд частных интерьеров. Например, в диапазоне стиля модерн с включением эзотерической панэстетической символики он спроектировал интерьер Большого концертного зала отеля графини де

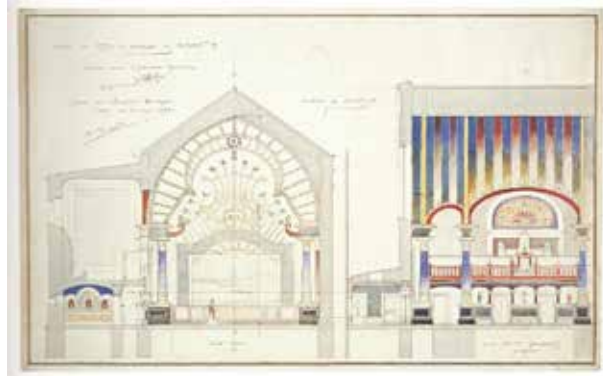


Рис. 1. А. Траксель. Проект Большого концертного зала. 1897. Бумага, акварель, тушь, синие чернила, 49 x 86, 2 см. Музей искусства и истории, графический кабинет, Женева

Беарн в 1897 году (рис. 1). На одной из стен этого зала он изобразил декоративный мотив восходящего солнца, обрамленного стилизованным цветочным орнаментом. В центральной части другой стены холла в арочном проёме художник разместил орнаментальную композицию из лучей солнца, лиры, струны которой завершались звездами и символической розеткой [2, p. 215].

Несомненно важным событием в его творческой жизни стало приглашение участвовать вместе с другими швейцарскими художниками, такими как Ф. Ходлер, К. Швабе, Э. Грассе, А. Родо, Ф. Валлоттон, в первом салоне эстетического Общества «Роза + Крест», организованном главным поборником идеалистического искусства Жозефом Пеладаном в 1892 году в Париже. Участие в этом знаменательном для европейских символистов событии укрепило его в желании создать большой альбом с воображаемой архитектурой. Вернувшись в 1893 году в Женеву, Траксель с энтузиазмом продолжил работу над этой темой. Альбом «Настоящие праздники» был опубликован в 1897 году при содействии французского издания «Mercure de France».

На рубеже веков Траксель оставил архитектуру, чтобы посвятить себя другому творчеству — литературе, поэзии, журналистике и живописи. В 1902 году он создал свои первые картины маслом. В 1903 году художник отправился в путешествие по Швейцарии, откуда привез многочисленные натурные акварели. Практически на десятилетие (с 1905 по 1914 год) Траксель погрузился в фантастический мир своего воображения и сновидений, создав серию пейзажей, которые известны под названием «Пейзажи мечты». Параллельно с занятиями живописью и графикой в этот период он также сочинял фантастические рассказы и драмы, например он создал лирическую пьесу «Гном Хомбах с ведьмами» и книгу повестей «Фантастическая гора», которые были опубликованы при его жизни. После 1914 года он писал только женевские пейзажи, без каких-либо ссылок на его воображаемые миры. Тем не менее, отметим, что эти преимущественно созданные в женевских окрестностях пейзажи несут в себе ощущение планетности. Они отличаются лирическим, поэтическим чувством, тонкой цветовой разработкой.

Некоторые из них сопоставимы с крымскими пейзажами Максимилиана Волошина в плане применения силуэтных форм и пластической обобщенности.

Альбом «Настоящие праздники» (1897). Концепция и содержание

В контексте изучения символизма альбом «Настоящие праздники», к которому впервые обращено внимание в отечественном искусствознании, представляет особый интерес как часть европейских художественных и духовных исканий на переломе эпох. Опираясь на свой опыт художника и архитектора, тайные знания круга «посвященных» и личное воображение, в этой работе Альбер Траксель создал своё представление о символе и символическом через воображаемые архитектурные образы, применив синтез архитектуры, графики и поэзии. Свои первые визионерские архитектурные проекты Траксель показал примерно в 1885 году. Первое упоминание об этих работах сделал Шарль Морис в его книге «*La Littérature de Toul a l'Neuge*», изданной в 1889 году. Некоторые из рисунков воображаемой архитектуры были выставлены на обозрение публики в 1891 году в Обществе Независимых художников в Париже. [7, p. 23].

Альбом «Настоящие праздники» состоит из 137 страниц [7]. Текстовое и визуальное содержание этого альбома подчинено четко продуманной структуре. Она включает Пролог, Вступление и пятьдесят листов с архитектурными рисунками. Поэтический Пролог был сочинен Маттиасом Морхардтом. Литератор тонко почувствовал мистериальный дух этого произведения Тракселя. В силу этого ему удалось подготовить читателя к захватывающей встрече с визионером, философом, мастером и его мечтами, видениями, обращенными к небу, Богу, вечности. Весь последующий текст был написан самим автором.

Теоретическое Вступление состоит из четырех частей. Оно представляет собой своеобразный литературный манифест в духе европейского символизма, концептуальное пояснение намерений художника при создании этого проекта. В этом повествовании прочитывается приобщенность автора к мистическим доктринам, пересечение с важной теософской идеей-целью о создании некоего храма Духа, в котором бы поклонялись всем богам, чьи образы сливались бы в одно высшее Божество, а также идеалистическое и мистическое видение синтеза религий и верований, синтеза искусств, синтеза искусства и жизни [8, с. 117].

Изначально архитектурно-графический замысел Альбера Тракселя был объемнее по масштабу. Предполагалось, что проект под общим названием «Поэма» («*Le Poème*») состоял бы из трех альбомов. Об этом намерении художник сообщал в первой части Вступления. И далее он называл и кратко обозначал эти альбомы: первый альбом «Настоящие праздники» показывал бы воображаемое Человечество, второй альбом «Песня Океана» представлял бы воображаемую эпопею одной из Душ этого вымышленного Человечества, и в третьем альбоме «Видения» планировалось показать все воображаемые события, видения природы

и космические концепции, соответствующие представлениям разума воображаемого Человечества первого альбома [7, p. 19].

Что подразумевал Траксель под «настоящими праздниками»? Это праздники Всеобщей Души воображаемого идеального Человечества, которые происходят в сакральных Храмах и Дворцах, символизирующих универсальные философские и психологические понятия. Художник и поэт отмечал, что «он хотел бы представить с помощью архитектурных средств все основные Мечты, Идеи, Эмоции, Чувства от истоков всей жизни, переживаемый цикл интеллектуальных человеческих или сверхчеловеческих сущностей для достижения целей Мира, Безмятежности и наконец Смерти» [7, p. 20]. Траксель констатировал, что каждый рисунок (он называет его сцена или планшет) будет представлять собой ансамбль гармонично связанных Линий, Форм, Ритмов, Движений, явлений тени и света. В конце этой части Вступления художник пояснял, что планшеты второй и третьей части «могут рассматриваться как возможные декоративные мотивы, предназначенные в качестве живописного или скульптурного оформления в интерьерах Храмов и Дворцов первого альбома» [7, p. 19].

Во втором и третьем разделах Вступления художник описывал порядок расположения своих сцен (планшетов) в их поступательном движении и открывал смыслы ключевых групп изображений [7, p. 20–21]. Сами по себе названия сцен и, тем более, пояснения к ним являются красноречивым символистским посланием. Так, он сообщал, что в первой сцене будет показан Бог-Сеятель — создатель всех вещей, источник всего, создающий Миры, распространяющий и сеющий космические семена вокруг него; во второй сцене будет показано прославление Бога, Сущностей Бытия. В четырех последующих сценах, писал Траксель, будут представлены монументы, возведенные для увековечивания высоких абстрактных идей, возникающих из концепции Создателя и его Создания, которые будут представлены Храмами Бесконечности, Вечности, Мистерий и Сфинкса. Далее художник и поэт разместил воображаемую архитектурную форму основных космических явлений и основные подразделения планетарной природы: Священные ступени во Дворце звезд, Дворец луны, Храм восходящего солнца, Праздник природы, Храм гор, Храм леса, Дворец моря.

После представления блока существенных абстрактных понятий и основных космических подразделений Траксель описывал следующую серию сцен, показывающую Человека на этой воображаемой Планете и основные различные Идеи, Эмоции и Чувства, ему присущие. Здесь, сообщал автор, представлены сцены: «Свадьба», «Дворец экстаза», «Дворец плодородия», «Праздник материнства», с архитектурными символами основных элементов женского и мужского начал. Затем он указывал, что будут выведены архитектурные сцены, характеризующие интеллектуальные, моральные, чувственные понятия — психические двигатели или руководители этого воображаемого Человечества.

В этом разделе архитектор намеревался показать проекты Храмов или Дворцов Доброты, Чистоты, Юстиции, Науки, Интеллекта, Воли и другие.

По словам Тракселя, предполагалось, что воображаемое Человечество все более и более живет коллективной жизнью и объединяется для «празднования» Красоты, Добра, Свободы и Героизма, всех больших Чувств, которые заставляют вибрировать всеобщую альтруистическую Жизнь. В этом блоке своей философской концепции он перечислял архитектурные сцены: «Триумфальное шествие Королевы Красоты», «Почтительное шествие перед ярмаркой», «Радостное движение к монументу свободы», «Восторженное движение к храму героизма», «Исполнение симфонии и счастливое уединение», «Праздник братства» (рис. 2). Последняя сцена предполагалась кульминационной точкой всей серии, и она, действительно, воспринимается как гимн единству и процветанию воображаемого Человечества.

Потом, после этих праздников художник и поэт предлагал покой, отдых и тишину для своего воображаемого Человечества. В этом разделе он расположил такие сцены, как «Шествие перед памятником мира», «Храм тишины», «Дворец созерцания». И, наконец, по мысли автора этот мир, созерцание, тишина становятся меланхоличными и грустными. Поэтому альбом «Настоящие праздники» завершался планшетами: «Меланхолия», «Ступени испытаний», «Дворец страха», «Храм боли», «Дворец смерти», «Траурный марш» и рисунками двух воображаемых гробниц.

В этой части Вступления Траксель приводил краткие обоснования формальной стороны своих фантазий «... для архитектурной презентации в плане орнаментации мы обращаемся к формам, поверхностям и линиям наиболее простым, абстрактным, геометрическим в поисках пластических эмоций исключительно с помощью составления пространств, пропорций, выразительности линий, структуры и уравнивания масс, удаляя поэтому любое декоративное вмешательство и чисто декоративное дополнение» [7, р. 22].

В завершающем четвертом разделе этого Вступления была помещена изобразительно-литературная схема, суммирующая Идею символистского проекта архитектора, художника и поэта. Она заключалась в создании Общего Произведения искусства под названием «Гармония», которое должно было состоять из аналогичных по своей синтетической природе поэтического «Цикла» и изобразительной «Поэмы» (речь о которой уже шла выше) [7, р. 24]. Как видим, уже в первом приближении задуманная Альбером Тракселем работа — эзотерический феномен и особое явление Гезамткунстверка в плане конструкции и пластическом замысле.

Особенности художественного языка «Настоящих праздников»

Рассмотрим внимательнее пятьдесят листов фантазийных архитектурных проектов, которые в альбоме были размещены после Вступления. Даже при беглом просмотре этих сцен очевидно, что Траксель попытался высветить и визуализировать свои грезы о красоте

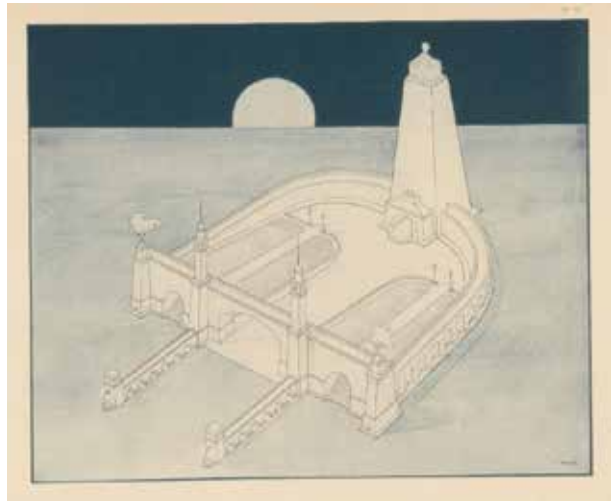


Рис. 2. А. Траксель. Праздник Братства. Альбом Настоящие праздники, с. 103. Ок. 1891–1897

и идеальном мире. И в этом стремлении его образный язык смыслов и символов был неразрывно связан с изобразительным языком линий, форм, объемов.

В «Настоящих праздниках» космос и планета воображаемого человечества графически обозначены пространством, разделенным на две части — на темносинее «хрустальное» поле, символизирующее космос, и белое пространство планеты, на которой в ритмах тонких линий размещена странная архитектура. В плане восприятия вымышленные художником эзотерические храмы и дворцы самодостаточны в их визуальной наполненности. В своих листах Траксель использовал повторяющийся композиционный принцип. Такое решение создает ощущение единства и последовательности в осуществлении некоего загадочного священного ритуала. Простота и прозрачность — таков символизм Тракселя в этих архитектурных фантазиях.

Символистские названия листов этого альбома инициируют желание погрузиться в смыслы графического построения, потому что именно в вариациях формы, в организации художником пространства содержится послание его духа, его личного воображения. Ритм, движение линий, характер их взаимодействия приоткрывает многоликие идеи и чувства. Траксель писал по этому поводу следующее: «И линии, и массы, и пропорции, и объемы всегда будут выбраны как можно больше в соответствии с их выразительным смыслом, каждая линия или объем в зависимости от их характера или их комбинации с другими элементами имеет надлежащее психическое выражение, которое может спровоцировать печаль или радость, спокойствие или жизнь. Та же линия или форма может также в зависимости от обстоятельств иметь эмоциональный, выразительный или интеллектуальный смысл. Например, эллипс, в зависимости от случая, может иметь чисто эмоциональную ценность выражения или более интеллектуальную, например, по-являясь, как кривая вращения планеты вокруг своего солнца» [7, р. 22].

Выделим некоторые аспекты ассоциативного и интерпретационного плана этих архитектурных рисунков, во многом загадочных для современного исследователя. С одной стороны, в них просматриваются пересечения с идеями Ж. Пелладана и вытекающими из этого соответствия с рядом постулатов розенкрейцеровской философии [2, р. 179]–[9]. Если обратиться к призывам эстетико-эзотерического манифеста Пелладана, то совершенно недвусмысленно очевидны точки соприкосновения этой встречи: от жреческого предназначения художника до необходимости его работы по воплощению Триединой Красоты, связанной с идеализмом, понятиями возвышенного и божественного [10]. Текст и архитектурные фантазии Тракселя вполне соотносимы с постулатами эстетического общества «Роза + Крест» как в плане мистического содержания изображений, так и в несомненной духовной основе видений художника, архитектора, литератора. Тракселевские сцены с храмами и дворцами воспринимаются как магическое письмо, скопированное с таинственного божественного алфавита, и вызывают чувства ирреальности и инопланетности от представленных образов. С другой стороны, в этом альбоме прочитывается национальный аспект швейцарского символизма как явления. Воображаемая архитектура Тракселя связана с глубоким интересом к естественным наукам в швейцарском обществе, что развивало понимание о многообразии природных форм, структур и применение этого знания в изобразительном искусстве в метафизической и символистской форме [2, р. 25]. В проекте Тракселя этот момент ощущается, прежде всего, в природном чувстве «очеловеченных» пропорций воображаемых храмов и дворцов.

Отметим историко-культурные аспекты этого проекта. Художник творчески и субъективно использовал здесь знания об архитектуре Древнего Египта, Древней Месопотамии, Древней Индии. Например, Храм леса ассоциируется с дворцом Хатшепсут, Дворец созерцания и Гробница поэта — с пирамидой Снофру, один из храмов венчает скульптура стилизованного сфинкса. При рассмотрении Храма мистерий, Храма тишины, Дворца созерцания и некоторых других в памяти всплывают месопотамские зиккураты. Планшеты с Храмом луны и Храмом страсти напоминают круглые в плане древнеиндийские ступы. В различных сценах встречаем знаковые элементы религий и верований различных народов и времен, что указывает на синкретичность художественного мышления художника.

Фантазийная архитектура Тракселя обусловлена стремлением к синтезу науки и искусства. Здесь наблюдается соединение научного знания и поэтических метафор. Символистский, герметический подтекст выражен в форме художественной геометрии и прочитывается в перманентном применении художником прямых линий и параллелепипедов, эллипсов и окружностей, симметрии и ритма — фундаментальных элементов, применяемых в каменной архитектуре. Восхищает целеполагание, разнообразие в сдержанности, изящество их применения и организации. Вспомним, например, увлечение круглыми площадями и лучевыми

проспектами во Франции и Европе XVII–XVIII веков, которое, как полагают исследователи архитектуры, было связано с соляной символикой и которая актуализировалась благодаря ширившемуся признанию открытия Коперника [11, с. 15].

Такие элементы архитектурного пространства Тракселя, как многочисленные арки и лестницы, — это не только игра объемов. Они несут в себе интеллектуальные и мистические смыслы и в каждом случае наполнены разнообразными эмоциональными и идеистическими нюансами. Так, в Храме леса крупные и глубокие арки, проходящие по всему его плоскому периметру, соответствуют идее тенистой глубины и вертикальности стволов деревьев. Или, например, в Храме восходящего солнца арки, расположенные по круговому объему, соотносимы с идеей непрерывности и вечности движения священного светила. Дворец мечты и Дворец радости отсылают к ренессансным церквям и соборам в плане центрально-симметричного купольного объема и декора изящными полуколоннами в виде ротонды. Многозначны лестницы с разнообразными маршами-ступенями, очевидно символизирующие духовное движение. Лестница в мифической космологии выступает в качестве своеобразной шкалы, задающей размеры вселенной. В геральдике лестница, ведущая вверх, символизирует храбрость, бесстрашие. Каждую сцену этого проекта можно рассмотреть в таком символическом ракурсе.

Если анализировать отдельные листы из «Настоящих праздников» Тракселя с точки зрения их формы, то графический язык этих изображений кажется слишком строгим и наукообразным — это язык архитектора, рациональный и реальный. Тонкая и точная линия организует сложные объемы. Например, сцена «Праздник природы» — это целый космический город, от центральной башни которого лучами расходятся арочные галереи и круги четырех пандусов со ступенями, первый из которых также принимает в круговом движении равномерно размещенные арки и невысокие башни. Дворец луны, замкнутый плавными дугами в таинственное ожерелье, своим сферичным куполом прозорливо намекает на современную астрономическую обсерваторию.

В плане иконографии символизма и модерна тему воображаемого Человечества встречаем у других мастеров этого периода, например у французского художника Мориса Дени, развивающего идеалистическую религиозную живопись в образах обновленного католицизма. Дени визуализировал свои грезы об идеальном мире в антропоморфной живописно-декоративной форме. В иконографическом аспекте возникают композиционные параллели с осуществленными проектами современников, например с дворцом Стокле архитектора Йозефа Хоффмана, в плане эзотерического наполнения архитектурных образов.

Тема Вечно Женственного прослеживается в нескольких сценах, в частности в Монументе трем добродетелям — на вершинах трех башен этого монумента восседают женские фигуры. Можно предположить, что это образы Веры, Надежды, Любви. На вершине

Храма красоты, Храма науки, Монумента Свободы также расположены женоподобные фигуры, что приводит к мысли о применении художником своего рода аллегорических аллюзий. На центральной башне Храма боли в форме рельефа вписан женский образ в рост, отсылающий к волнообразной стилистике модерна и сочетающийся в своей призрачности, бесплотности и декоративности с образами Яна Торопа и Чарльза и Маргарет Макинтош. Мотив креста с человеческой фигурой, встречаемый в тракселевских «Храме доброты» и «Ступенях испытаний», может рассматриваться как мотив распятия из традиционной христианской символики.

Поэтика в символистских акварелях. «Пейзажи мечты»

Примерно с конца 1890-х годов и до 1914 года Альбер Траксель был увлечен работой над живописными произведениями. В европейском искусствознании акварели художника и архитектора известны под общим названием «Пейзажи мечты». Акварельных листов сохранилось не так много, и каждый из них имеет право на наше внимание. Эти изящные метафизические работы условно можно разделить по стилистическому и иконографическому принципу на три группы: сказочные пейзажи-мгновенья, медитативные явления природы, музыкальные пейзажи. В частности, к сказочным пейзажам-мгновеньям отнесем «Пейзаж Мечты», созданный около 1890–1895 годов и содержащий в себе двойственные космогонические аллюзии на природу и природные формы [2, р. 72]. С одной стороны, можно предположить мистический момент: в сопровождении радуги — божественного знака некая фаллическая форма оплодотворяет формы земли с её горами, лесами, водами. С другой стороны, можно увидеть в этой акварели рассекающий пространство водопад, падающий с небес между двух скал, и своим падением создающий сверкающий знак радуги. И в той, и в другой интерпретации природа предстает как магическое сверхчувственное явление. Эта акварель близка к абстракции. К этому ряду также можно прибавить нежную голубовато-зеленоватую акварель «Пейзаж Мечты» (ок. 1912) [2, р. 70–71]. Здесь изображен чудесный храм, напоминающий древнюю индийскую архитектуру. Его очертания вибрируют и тают в таинственном пространстве под диском огромной белой луны возле прозрачной глади моря. Эти акварели Тракселя пересекаются с ранними акварелями Чарльза Макинтоша, в частности, «Древо влияния» (1895) и «Урожайная луна» (1892) с точки зрения соединения мужского и женского начал в космических смыслах природы.

К группе произведений с медитативными явлениями природы отнесем такие акварели, как «Восход луны» (ок. 1890), «Гора при лунном свете» (1892–1929), а также холст «Пирамидальная гора» (без даты). Названные акварели связаны с темой лунного света, любимой романтиками и символистами. Это не пейзажи реальности, а метафизические символы природных явлений. В первом варианте этот таинственный свет

превращает храмы, стоящие на берегу озера, в светящуюся арабеску, во втором — ослепительно белые формы луны и вершины как будто сообщают зрителю о таинственной связи земли и неба. Пирамидальная гора на одноименной картине «плывет» в тумане — здесь медитативный аспект заключен в композиционной структуре и в самой живописи, построенной на игре теплохолодности цветов.

Музыкальные пейзажи Тракселя — это почти абстракции. Их метафизическая сущность воплощена, прежде всего, в потоке света, которые они излучают, в нежных сближенных по тону цветовых отношениях голубого, зеленоватого, лимонного, розового. Эти пейзажи в «ясновидении невидимого», а также в своей волнообразной текучей форме встречаются с музыкальными акварелями Микалоюса Чюрлениса и живописью Сергея Шаршуна. Например, намек на воображаемое человечество увидим в работе Чюрлениса «Рай» (1909) [12].

Рассмотрим мистические рисунки Тракселя «Дух женщины» (ок. 1895) и «Падающая звезда» (ок. 1895). В первом случае зритель встречается с выступающим из дымки отрешенным женским ликом, увенчанным хрустальной звездой на волосах-лучах. Дух женщины неподвижен, загадочен, прозрачен. Во втором рисунке есть динамика полета: на теле сказочного лебедя, находящегося в потоке направленного света, возлежит излучающая сияние звезда в форме девичьего лица с опущенными веками. Описание такого рода произведений с трудом поддается рассудочной прозе. В этот ряд следует также отнести акварель Тракселя «Горгона» (или «Женский гений») (между 1897–1929). В этой работе он показал известный мифологический античный персонаж не как вызывающее панический ужас чудовище, а в виде некой зловещей птицы-принцессы с роскошным хвостом и длинной шеей. Очевидно, для Тракселя душа была связана с женским началом. В этих работах он любовался красотой плавных округлых линий, составляющих пластику образов. В медитативном аспекте эти акварели пересекаются с символистскими акварелями Андрея Белого, созданными им в 1911–1913 годах в период его общения с Рудольфом Штайнером в Гётеануме.

В своих немногочисленных масляных холстах художник развивал тему животворящей силы света и сакральной тайны вечно женственного. Рассмотрим две символистские работы Тракселя: «Молния» (после 1901) и «Поклонение восходящему солнцу» (ок. 1905). Здесь очевидно стремление художника к сочетанию геометрически-конструктивного и образно-поэтического подходов. Так, в композиции «Молния» существо с женским ликом и телом-молнией летит в световом потоке, направленном вниз по диагонали холста [2, р. 337] (рис. 3). По обеим сторонам этой бело-золотистой диагонали в параллельном ритме расположены разноцветные полосы, очевидно, символизирующие небо и землю, воздух и твердь, водную стихию и цветущие поля. Молния — грозный и опасный элемент природной стихии представлена как некий символистский знак с антропоморфными чертами.



Рис. 3. А. Траксель. *Молния*. После 1901. Холст, масло, 104,5 x 130,5 см. Кунстмузеум, Золотурн

Композиция «Поклонение восходящему солнцу» ассоциируется с мистериями, о которых мечтали символисты. В небольшого размера работе художник изобразил торжественную лестницу, на которой разместил силуэты женских фигур и в завершении которой зритель видит полусферу солнца с расходящимися лучами, упирающимися в верхнюю часть холста [2, р. 214]. В своей первозданной чистоте и символичности эта работа встречается с образом древних ритуальных шествий. Священный смысл мироздания проникает в сознание через ритмы форм и цвета, предлагаемых художником. Светлые голубые и фиалковые ступени, розовато-зеленоватые женские фигуры с корзинами цветов и нежно-лимонные лучи солнца — все это воспринимается как мечта о прекрасном и вечном, как глубокий символ существования человеческой души. В описанных работах Тракселя геометрическое размышление в линиях и цветовое воображение соединяются в выразительные варианты сочетания рационального и сверхчувственного. В этом плане вспомним, что мотив солнца как мощного животворного начала был нередок у художников, в разное время приобщившихся к символистским идеям. Например, к этой теме обращались Винсент Ван Гог в «Сеятеле» (1888), Джузеппе Пеллицца да Вольпедо в «Восходе солнца» (1904), Эдвард Мунк в «Солнце» (1910–1913) и некоторые другие художники. В изучаемый период мотивы с заходами и восходами солнца писали швейцарские художники Фердинанд Ходлер и Александра Перрье. Для этих мастеров, как и для Тракселя, главным принципом было выражение идеи величия и сакральности солнечного света и его нерасторжимой связи с жизнью человечества.

Некоторые выводы

Творчество швейцарского архитектора, художника и поэта Альбера Тракселя при внимательном рассмотрении предстает одной из ярких и характерных страниц художественных исканий *fine de siècle*.

Оно развивалось под влиянием идей национального и европейского символизма. Основываясь на анализе альбома воображаемой архитектуры «Настоящие праздники», серии акварелей «Поэма мечты» и живописных произведений, можно с уверенностью сказать об уникальности творческого опыта Альбера Тракселя в плане интерпретации символа и символического, в художественных поисках духовного и идеального. Его мистериальные по своей сути архитектурные фантазии, задуманные в окружении альпийской природы и впитавшие флюиды парижского идеализма, являются оригинальными визионерскими произведениями, важным примером в области создания синтеза изобразительного искусства, архитектуры и поэзии рубежа XIX–XX веков. Его символистские живописные работы отмечены идеалистическим видением, индивидуальной поэтикой, тонкими колористическими отношениями и музыкальностью.

Список литературы

1. Дух символизма. Русское и европейское искусство в контексте эпохи конца XIX — начала XXI века / Научный ред.-сост. М. В. Нащокина. М.: Прогресс — Традиция, 2012. 696 с.
2. Myths and Mysteries, Symbolism and Swiss artists: Catalog. Kunstmuseum Bern 26.04–18.08.2013, Museo Cantonale d'Arte and Museo d'Arte Lugano 15.09.2013–12.01.2014 / Curator V. Anker. Paris: Somogy éditions d'art, 2013. 351 p.
3. Энциклопедия символизма. Живопись, графика и скульптура. Лит. Музыка / Под ред. Ж. Кассу при участии П. Брюнеля, Ф. Клодона и др. / пер. с фр. Н. В. Кисловой, Н. Т. Пахсарьян. М.: Республика, 1999. 428 с.
4. *Albert Trachsel 1863–1929* Catalogue exposition: Genève, Musée d'art et d'histoire, 6.12.1984–17.02.1985; Kunstmuseum, Soleure, 9.03.–5.05.1985; Fribourg-en-Brigau, Städtische Galerie Schwarzes Kloster, 16.11.–15.12.1985. Genève: Musée d'art et d'histoire, 1984. 119 p.
5. *Штольдер Н. В.* Фердинанд Ходлер. Взгляд из России. М.: БуксМАрт, 2018. 472 с.
6. *Blome D. & Güdel N. M.* Ferdinand Hodler. Écrits esthétiques. Collection Hodleriana-Volume II. Archives Jura Brüscheweiler. Genève: Éditions Notari, 2017. 408 p.
7. *Trachsel A.* Le Poème. Les Fêtes réelles. Paris: Soc. du Mercure de France, 1897. Bd. 1. 137 p.
8. *Турчин В.* Символизм и теософия // Символизм и модерн — феномены европейской культуры. М.: Изд-во «Спутник», 2008. С. 115–130.
9. *Бычкова Е.* Жизнетворческая практика и французский символизм (Жозефен Пеладан) // Европейский символизм / Отв. ред. И. Е. Светлов. СПб: Алетейя, 2006. С. 482–493.
10. *Peladan J.* La décadence esthétique. Paris: Dalou, 1888. 216 p.
11. *Саваренская Т. Ф., Бондаренко И. А., Кожар Н. В., Швидковский Д. О.* Градостроительное искусство Нового времени и градостроительная мысль Италии, Австрии, Германии. М.: КомКнига, 2006. 112 с.
12. *Figurazioni ideali.* М. К. Ciurlionis 1875–1911, А. Martini 1876–1954, А. Trachsel 1863–1929. Mostra, Museo Villa dei Cedri, Bellinzona, 27.04–24.06. 2001. Testi di M. Bianchi [et al.]. Bellinzona: Museo Villa dei Cedri, 2001. 149 p.

N. V. Shtolder

Gzhel State University

140155 Russia, Moscow region, Ramensky district, village Electrical insulator, 67

THE CREATION OF ALBERT TRUXEL (REGARDING THE STUDY OF SYMBOLISM IN SWITZERLAND)

This article is dedicated to Albert Traxel (1863–1929), a prominent representative of Swiss culture and art at the turn of the 19th and 20th centuries, whose work is little known in Russian art history. For the first time, the works of this architect, artist and poet are introduced into scientific circulation and considered in the context of European symbolism. The particular attention is paid to revealing the features of his artistic language and the individual symbolist poetics. Leaning on the analysis of his album of imaginary architecture «Real Holidays», series of watercolors «Landscapes of Dreams» and his paintings, the author concludes that Albert Traxel's creative experience is unique in terms of the interpreting the symbol and the symbolic, of the creating a synthesis of fine art, architecture, and poetry, in the idealist painting.

Keywords: Albert Truxel, Swiss symbolism, European symbolism, Swiss art, imaginary architecture, synthesis of arts.

References

1. Nashchokina M. V. (ed.) *Dukh simvolizma. Russkoye i yevropeyskoye iskusstvo v kontekste epokhi kontsa XIX — nachala XX veka*. [The spirit of symbolism. Russian and European art in the context of the era of the late XIX — early XXI century]. M.: Progress — Traditsiya, 2012, 696 p. (in Rus.).
2. Anker V. Myths and Mysteries, Symbolism and Swiss artists: Catalog. Kunstmuseum Bern 26.04–18.08.2013, Museo Cantonale d'Arte and Museo d'Arte Lugano 15.09.2013–12.01.2014. Paris: Somogy Publ., 2013, 351 p.
3. Cassu J. *Entsiklopediya simvolizma. Zhivopis', grafika i skul'ptura. Lit. Muzyka* [Encyclopedia of Symbolism. Painting, graphics, and sculpture. Lit. Music]. M.: Respublika Publ., 1999, 428 p. (in Rus.).
4. Trachsel A. Albert Trachsel 1863–1929: Catalogue exposition: Genève, Musée d'art et d'histoire, 6.12.1984–17.02.1985; Kunstmuseum, Soleure, 9.03.–5.05.1985; Fribourg-en-Brisgau, Städtische Galerie Schwarzes Kloster, 16.11.–15.12.1985; Genève: Musée d'art et d'histoire Publ., 1984. 119 p. (in French).
5. Shtolder N. V. *Ferdinand Hodler. Vzglyad iz Rossii*. [Ferdinand Hodler. The view from Russia]. M.: BuksMArt Publ., 2018, 472 p. (in Rus.).
6. Blome D. & Güdel N. M. /ed. Ferdinand Hodler. *Écrits esthétiques*. Collection Hodleriana-Volume II. Archives Jura Brüscheiler. Genève: Notari Publ., 2017, 408 p. (in French).
7. Trachsel A. *Le Poème. Les Fêtes réeles*. Bd. 1. Paris, Soc. du Mercure de France Publ., 1897. 137 p. (in French).
8. Turchin V. *Simvolizm i teosofiya. Simvolizm i modern — fenomeny yevropeyskoy kul'tury*. [Symbolism and Theosophy. Symbolism and modernity are phenomena of European culture]. M.: Sputnik Publ., 2008. pp. 115–130 (in Rus.).
9. Bychkova Ye. *Zhiznetvorcheskaya praktika i frantsuzskiy simvolizm (Zhozefen Peladan). Evropejskij simvolizm* [The life-creating practice and French symbolism (Josephine Peladan). European symbolism]. Saint-Petersburg: Aletejya Publ., 2006. 482–493 pp. (in Rus.).
10. Peladan J. *La décadence esthétique*. Paris, Dalou Publ., 1888, 216 p. (in French).
11. Savarenskaya T. F., Bondarenko I. A., Kozhar N. V., Shvidkovsky D. O. *Gradostroitel'noye iskusstvo Novogo vremeni i gradostroitel'naya mysl' Italii, Avstrii, Germanii*. [The urban planning art of the modern era and the urban planning thought in Italy, Austria, Germany]. M.: KomKniga Publ., 2006, 112 p. (in Rus.).
12. Bianchi M. (ed). *Figurazioni ideali*. M. K. Ciurlionis 1875–1911, A. Martini 1876–1954, A. Trachsel 1863–1929. Mostra, Museo Villa dei Cedri. Bellinzona, 27.04–24.06. 2001. Bellinzona, Museo Villa dei Cedri Publ., 2001, 149 p. (in Ital.).

ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЕ

УДК 821.133.1.0

DOI 10.46418/2079–8202_2021_4_12

С. Г. Горбовская¹, Т. В. Нужная²¹Санкт-Петербургский государственный университет,
199034 РФ, Санкт-Петербург, Университетская наб. 7–9²Российский государственный гидрометеорологический университет
195196 РФ, Санкт-Петербург, Малоохтинский пр., 98ОБРАЗ ГАВРОША В РОМАНЕ ВИКТОРА ГЮГО «ОТВЕРЖЕННЫЕ»
В НЕОМИФОЛОГИЧЕСКОЙ ПРОЕКЦИИ

© С. Г. Горбовская, Т. В. Нужная, 2021

В статье анализируется малоизученный в отечественном литературоведении аспект творчества В. Гюго — открытие в его романах первых примеров поворота риторике в сторону «нулевой степени письма» (Барт). Используя историко-сопоставительный метод анализа художественных текстов, авторы статьи показывают Гавроша как детально продуманный образ, так называемый «говорящий труп» (говорящий миф), воздействующий на воображение и чувства читателей, без прямого пояснения автора, а также как яркий пример новой аллегории или нового мифа.

Ключевые слова: Виктор Гюго, Ролан Барт, Мифологии, романтизм, говорящий мертвец, Гаврош, французская революция, образ ребенка в литературе.

В. Гюго стоял у истоков обновления литературы. Он одним из первых менял риторику образа, да и всего текста, еще задолго до тех преобразований, которые Р. Барт назовет «нулевой степенью письма» и обнаружит ее примеры в текстах Малларме и Пруста. Среди самых разных симптомов трансмутации текста Бартом назван феномен «говорящего трупа» (он выделяет этот прием в своих «Мифологиях» [1. Р. 845]). Под «говорящим трупом» Барт подразумевает старый миф. Миф — это мертвая субстанция, но продолжающая говорить с нами. Нечто напоминающее вербального или имагологического зомби. Феномен «говорящего трупа», на наш взгляд, вписывается в концепцию «нулевой степени письма», ибо текст, по Барту, тоже вроде бы говорит сам по себе, его движущая сила вроде бы мертва. Текст становится глубже, меняется репрезентация идей и образов (от диегезиса к мимесису), автор «замолкает», словно становится сказочной «спящей красавицей», буквально ничего не поясняет читателю, но словно бы окунает его в свои сновидения или откровения, сделанные под гипнозом. Он только показывает, создает подробный мир. Образы этого мира начинают молча говорить с читателем — через аффект, через поверхность, под которой скрывается бесконечная глубина. Текст напоминает нечто сверкающее, притягательное. Читателя так и тянет в него окунуться поглубже.

Пример такого «говорящего молчания» выделяет немецкая исследовательница Карин Петерс [2. С. 82]. Она анализирует сцену с колодецем мертвецов на равнине Ватерлоо в романе «Отверженные» («Les Misérables», 1862) [7]. Колодець наполнен убитыми солдатами. Но, возможно, кто-то из них еще жив. Глубокий

колодець издает звуки, напоминающие рыдания, завывания. Мертвые пытаются воззвать к живым, рассказать о своей боли. Петерс напоминает, что Барт именовал подобный пример говорения мертвого персонажа или мифа с читателем «отсроченной смертью» [2. С. 81].

Еще одним таким же «говорящим мертвецом» (мы воспользуемся термином Барта, но слегка изменим его) становится в произведении французского романтика Гаврош Тенардьё. В его случае мы имеем дело с классической отсроченной смертью, но она показана как бы наоборот. «Труп» уже говорит, еще не будучи трупом. Гаврош становится у Гюго ярким примером романтического героя, «эпохи контрастов, выдающихся личностей, конфликтных, исключительных событий» [9. С. 16] Романтизм же всегда соединен с аффектом, с самыми яркими чувствами — они, словно невидимые и неслышимые механизмы, заставляют читателя внимательно следить за судьбой маленького героя, переживать за него и ужаснуться его гибели.

Степень аффекта, производимая Гаврошем на читателя, — зашкаливающая. Гюго создает его образ так, чтобы подготовить читателя к его трагической и, одновременно, героической смерти, смерти мифологической. Писатель напрямую не открывает свои ассоциации с Гаврошем, связанные, одновременно, с языческими и христианскими коннотациями. Он только детально показывает, как его герой идет к своей смерти (в его случае это не «отсроченная смерть», а, скорее, «готовящаяся смерть»), как он становится символом несчастного, отверженного ребенка. Тем не менее в его образе, безусловно, можно узреть как Христа, так и Адониса, и Гиацинта или иного персонажа древних метаморфоз, который, умирая,

возрождается (либо в виде животного, птицы, цветка, либо в собственном облике). И смерть его, с одной стороны, жертвенная, осознанная (он явно готов умереть во имя свободы) (это напоминает гибель Христа), но, с другой, все же, — неожиданная (в этом ощущается намек на гибель Гиацинта). Как известно, Гюго пытался объединять как бы несоединяемое: в своем варианте пантеизма он «скрещивал» язычество и христианство («Лесная церковь», «В лесу был найден Храм»), пытался примирить разные взгляды на культуру и веру («Празднование 14 июля в лесу»), соединять разные мифы («Васильки»), разные временные пласты. Гаврош тоже становится ярким примером такого синтеза. Он объединяет мифологию разных столетий, становится новым мифом, объединяет (как символ) самые разнообразные социокультурные коннотации (обездоленность, сиротство, положение детей в постреволюционное время и т. д.).

После смерти (уже молча, как говорящий миф) — Гаврош продолжает бесконечный диалог с читателем, пытающимся анализировать образ юного героя. Прием молчаливой репрезентации говорящего персонажа, а в данном случае «говорящего мертвеца», да еще и ребенка, стал своего рода эмоциональным детонатором — как для создания другими авторами схожих героев, так и для сосредоточения пристального внимания людей (читателей) на данном явлении как на серьезную социальную проблему. Маленький герой «Отверженных» как бы возрождался после своей смерти множество раз, возрождается он и в наши дни в качестве аллегории детской обездоленности.

В исследованиях, посвященных Гаврошу (Р. Мессак «Вокруг Гавроша», 1928 [4]; Ж. Зибахер «Могила Гавроша», 1985 [5], М. Лапарр «Край где “крысы пожирают котлов” или история Гавроша и слона», 2011 [6]), поднимается вопрос обездоленности ребенка из низших слоев общества, несоблюдения прав ребенка как в XIX в., так и в более ранние времена. По сути, дети в тот период, едва появляясь на свет в бедных семьях, становились маленькими взрослыми. У них не было детства как такового, они не учились и могли в будущем претендовать лишь на неквалифицированную работу. Тем самым являлись продолжением того социального класса, в котором рождались. Такое положение детей имело место и в XX в. Первая декларация прав ребенка была провозглашена Ассамблеей лиги наций в Женеве лишь в 1923 г.

Гюго намекает на то, что подобные Гаврошу герои нередко были отвергнуты своими родителями, но, тем не менее, испытания только закаляли их характер. Если опять обратиться к мифологическим параллелям, то в этой связи можно вспомнить Гефеста, отвергнутого Зевсом, Аполлона, также воспитанного вдали от отца, Эдип был отдан рабу своим собственным отцом, чтобы тот убил младенца, да и сам великий Зевс был вместе со своими братьями и сестрами отвергнут Кроносом [8. С. 14, 30, 61, 428].

Гаврош тоже становится героем, героем нового мифа. Несмотря на свой юный возраст, он взрослеет внутренне. На улице он ведет себя как взрослый. Он

возмужал, стал великим, как древнегреческий герой. Намеком на Древнюю Грецию может быть у Гюго и скульптура слона на площади Бастилии, в котором живет Гаврош. Он чем-то напоминает Троянского коня из «Илиады» Гомера. В итоге он действительно становится чем-то вроде древнегреческого героя или бога. Он, как многие герои мифологии, заранее обречен на гибель, но одновременно становится бессмертным. Безусловно, как было отмечено выше, в Гавроше чувствуется и намек на Христа. Он заранее все всем прощает, он принимает свои трудности как данность, он находится как бы над всем земным.

Гюго демонстрирует, что его персонаж наделен лучшими чертами «отверженных» людей из народа: независимость, нравственная чистота, самоотверженность и милосердие. Он — именно герой. Героизм, благородство прочитываются из действий и слов самого Гавроша. Близко общаясь с ворами и бандитами из банды «Петушиный час», он не участвует в их налетах, зато охотно содействует побегу арестанта Тенардьё (его же отца) из тюрьмы (хотя этот поступок никак не будет оценен отцом) (возможно намек на Эдипа или на детей Сатурна); при виде кошелька с деньгами, опрометчиво врученного преступнику, мальчик исправляет несправедливость — выкрадывает кошелек и подбрасывает его бедняку, более достойному помощи (намек на Христа). Встретив на улице двух бездомных детей, он, даже не узнав в них своих маленьких братьев, немедленно начинает опекать их как взрослый (здесь можно опять узреть отдаленные параллели с Христом).

Финал судьбы Гавроша логически вполне обоснован и подготовлен автором и его персонажем, живущим своей самостоятельной жизнью, а также будущей и неизбежной смертью. Неунывающий гамен, с детства научившийся ненавидеть сытых и самодовольных буржуа, оказывается среди активных участников баррикадных боев во время парижского восстания. Он идет на баррикады не только под воздействием душевного порыва, но и осознанного выбора. Он как бы приносит себя в жертву ради всего человечества, ради лучшей доли людей.

Подобный Гаврошу образ (ребенок, потерявший родителей, ребенок улицы) встречается в творчестве Гюго неоднократно. Например, Эсмеральда в детстве: девочку, потерявшую родителей, вырастили цыгане («Собор Парижской Богоматери», 1831), Гуинплен, английский аристократ, украденный в детстве, воспитанный бродячими актерами («Человек, который смеется», 1869). Близкая к «Человеку, который смеется» тема ребенка-бродячего актера, потерянного родителями, поднимается позднее в романе Г. Мало «Без семьи» (1878).

Также Гюго обращается к теме гибели ребенка во время военных действий. В стихотворении «Воспоминание о ночи 4 декабря» («Souvenir de la nuit du 4») («Возмездие» («Les Châtiments», 1853), а именно в словах «У мальчика две пули в голове» [10. С. 254–255] («L'enfant avait reçu deux balles dans la tête») [11. С. 99–101] он описывает сцену гибели ребенка из семьи

бедняков. Он поражен шальной пулей во время очередного постреволюционного государственного переворота (2 декабря 1851 г.). Ребенок — символ чистоты и невинности. Он, его случайная преждевременная смерть определяют всю степень несправедливости и ужаса войны, особенно войны гражданской, революционной, внутри самого общества, раздираемого противоречиями.

Образ ребенка, созданный Гюго, волновал многих его современников. Герои-дети появляются в творчестве Ч. Диккенса, Ж. Санд, А. Рембо, Э. Золя, Г. де Мопассана, Ф. М. Достоевского, Л. Н. Толстого, О. Мирбо и др. В поэзии А. Рембо, например, возникает образ детей-сирот («Сироты», 1871), а также убитого во время войны совсем юного солдата, почти ребенка («Спящий в ложбине», 1871), лежащего посреди водных растений, почти слившегося с цветами. Его фигуру допустимо сопоставить с образами Гавроша и убитого малыша из стихотворения «Воспоминание о ночи 4 декабря», обнаруживая в смерти подобных героев символ обновления, рождения новой Франции, которая то гибнет, то возрождается в сложный период становления государства после революции и смены режимов правления (Горбовская) [12. С. 207] Во всем этом чувствуется что-то тотемное, мифологическое, прочитывается овидиевская метаморфоза.

XIX век становится периодом, когда авторы пристально смотрят на ребенка. И, что важно, не с умилением, как в традиционных рождественских историях, а пытаются приглядеться к проблемам детей, к их сложным судьбам. Одним из наиболее ярких обращений к бедственному положению детей в XIX в. можно назвать «Письма о тюремной жизни» О. Уайльда (1897) [13]. Он не в художественной форме, а в письмах друзьям, а также в официальных обращениях, которые он направлял из тюрьмы в самые разные организации, просил обратить пристальное внимание на несправедливое отношение к детям в тюрьмах. Согласно его наблюдениям, к детям применялись те же меры, что и к взрослым. Им не делали никаких поблажек [13. С. 283–284].

Помимо Уайльда, детям оказывали помощь и другие писатели того времени. Ж. Санд и Л. Толстой открывали школы для детей крестьян. Ж. Санд писала сказки для детей. Ч. Диккенс, сам прошедший часть детства с родителями и сестрой в долговой яме, во всех своих произведениях выводил самые разные образы детей со сложной судьбой. Дети бедняков (маленькие помощники) вносят живость в истории о «Шерлоке Холмсе» А. Конан Дойла. Острейшим лейтмотивом для многих произведений XX в. стало знаменитое высказывание Ф. М. Достоевского о «слезе ребенка».

Деятельность и творчество писателей XIX в., таким образом, подспудно повлияли на принятие ре-

шений о Декларации прав ребенка. Самые ранние шаги были сделаны именно англичанами (еще в 1919 г.).

Подводя итог, отметим, что Гюго удалось через аллюзии на героев и богов Древней Греции, а также на образ Иисуса в христианстве соединить Гавроша (как образ обездоленного, отвергнутого ребенка) со всей долгой историей человечества, а через неизбежные (Гюго наверняка их предвидел) будущие сопоставления с другими литературными персонажами — связать его (как социальную проблему) со всем миром. Он создал из образа Гавроша новый миф или новую аллегория — аллегория детской обездоленности, беззащитности. Образ Гавроша уникален тем, что, пожалуй, впервые в истории литературы Гюго смог создать образ совершенно новой конструкции, основанной на новейших методах построения образа и персонажа. Задолго до теорий Барта он прибегает именно к помощи мифа — пусть древнего, но, совершенно очевидно, соединенного с чем-то безоговорочно новым. Он показывает героя, который, демонстрируя все то, что было до его превращения в «труп», готовит читателя к его неизбежной, идейно необходимой и необратимой гибели, а также к его потенциально бесконечной жизни после смерти.

Список литературы

1. *Barthes R.* Mythologies [1957] // *Oeuvres complètes*. Paris: Seuil, 2002. V. 1. pp. 671–871.
2. *Петерс К.* В безднах аффекта // Что нам делать с Роланом Бартом? М.: Новое литературное обозрение, 2018. С. 74–100.
3. *Гукасян Н.* «Тема детства во французской литературной традиции и творчестве Виктора Гюго» // Вопросы филологии. ВЫПУСК 1. «Лингва». ЕРЕВАН — 2003. URL: <http://19v-euro-lit.niv.ru/19v-euro-lit/articles-fra/gukasyan-tema-detstva-gyugo.htm>. (дата обращения: 19.02.2021)
4. *Messac R.* Autour de Gavroche // *Revue d'histoire littéraire de la France*, Paris: Armand Colin, 1928. V. 35 (35e année). pp. 577–589.
5. *Seebacher J.* Le tombeau de Gavroche ou Magnitudo parvuli, dans Lire Les Misérables. Paris: José Corti, 1985. 272 p.
6. *Laparra M.* Le pays où «les rats mangent les chats» ou l'histoire de Gavroche et de l'éléphant. *Anthropologies de la littérature*, 2011. pp. 207–254.
7. *Гюго В.* Собр. соч. в 6 т. М.: Правда, 1988. Т. 3. 454 с.
8. *Кун Н. А.* Легенды и мифы Древней Греции. Минск: Народная Асвета, 1989. 463 с.
9. *Нужная Т. В.* История зарубежной литературы XIX века. Романтизм: учеб.-методич. пособие, СПб., 2008. 57 с.
10. *Гюго В.* Собр. соч. в 15 т. М.: ГИХЛ, 1954. Т. 8. 467 с.
11. *Hugo V.* Souvenir de la nuit du 4 // *Les Châtiments*. Paris: Hetzel-Quantin, 1880. pp. 99–101.
12. *Горбовская С. Г.* Флорообраз во французской литературе XIX века. СПб.: Изд-во СПб. ун-та, 2017. 274 с.
13. *Уайльд О.* Письма о тюремной жизни // Полное собрание сочинений. СПб.: Издание т-ва А. Ф. Маркс, 1912. Т. 2. С. 283–298.

S. G. Gorbovskaia¹, T. V. Nuzhnaya²

¹ Saint Petersburg State University
199034 Russia, St. Petersburg, University emb. 7–9

² Russian State Hydrometeorological University
195196 Russia, St. Petersburg, Malokhtinsky ave., 98

**THE PHENOMENON OF «THE TALKING CORPSE» IN THE LITERATURE OF THE XIX CENTURY
ON THE EXAMPLE OF THE IMAGE OF GAVROCH IN THE NOVEL OF VICTOR HUGO «THE MISERABLES»**

The article analyzes an aspect of V. Hugo's creativity that is little studied in Russian literary criticism — the discovery in his novels of the first examples of rhetoric turning towards «zero degree of writing» (Barthes). Using the historical-comparative method of analyzing literary texts, the authors of the article show Gavroche as a well-thought-out image, the so-called «talking corpse» (speaking myth), influencing the imagination and feelings of readers, without a direct explanation from the author, and also as a vivid example of a new allegory or a new myth.

Keywords: Victor Hugo, Roland Barthes, Mythology, romanticism, talking dead, Gavroche, French Revolution, the image of a child in literature.

References

- | | |
|--|--|
| <ol style="list-style-type: none"> 1. Barthes R. Mythologies [1957] //Oeuvres complètes. Paris: Seuil, 2002. V. 1. pp. 671–871. 2. Peters K. <i>V bezdnah affekta. Tchto nam delat s Rolanom Barthom?</i> [In the depths of passion // What do we do with Roland Barthes?]. M.: New Literary Review, 2018. pp. 74–100 (in Rus.). 3. Ghukasyan N. <i>Tema detstva vo francuzskoj literaturnoj tradicii i tvorcestve Viktora Gyugo</i> [The theme of childhood in the French literary tradition and the work of Victor Hugo] // Voprosy filologii. Vypusk 1. «Lingva». EREVAN — 2003. URL: http://19v-euro-lit.niv.ru/19v-euro-lit/articles-fra/gukasyan-tema-detstva-gyugo.htm. (accessed: 19.02.2021) 4. Messac R. Autour de Gavroche // Revue d'histoire littéraire de la France, Paris: Armand Colin, 1928. V. 35 (35e année). pp. 577–589. 5. Seebacher J. Le tombeau de Gavroche ou Magnitudo parvuli, dans Lire Les Misérables. Paris: José Corti, 1985. 272 p. 6. Laparra M. Le pays où «les rats mangent les chats» ou l'histoire de Gavroche et de l'éléphant. Anthropologies de la littérature, 2011. pp. 207–254. | <ol style="list-style-type: none"> 7. Hugo V. <i>Sobr. soch. in 6 t.</i> [Complete works in 6 v.] T. 3. 454 p. M.: Pravda (in Rus.). 8. Kuhn N. A. <i>Legendy i mify Drevnej Grecii</i> [Legends and myths of Ancient Greece]. Minsk: Narodnaya Asveta, 1989. 463 p. (in Rus.). 9. Nuzhnaya T. V. <i>Istoriya zarubezhnoj literatury XIX veka. Romantizm</i> [History of foreign literature of the XIX century. Romanticism] Ucheb-methodical manual, SPb., 2008. 57 p. (in Rus.). 10. Hugo V. <i>Sobr. soch. v 15 t.</i> [Complete works in 15 v.] M.: GIHL, 1954. V. 8. 467 p. (in Rus.). 11. Hugo V. Souvenir de la nuit du 4 // Les Châtiments. Paris: Hetzel-Quantin, 1880. pp. 99–101. 12. Gorbovskaia S. G. <i>Floroobraz vo francuzskoj literature XIX veka</i> [Floroobraz in French literature of the XIX century]. SPb.: Publishing house of SPb. University, 2017. 274 p. (in Rus.). 13. Wilde O. <i>Pis'ma o tyuremnoj zhizni</i> [Letters about prison life]. Complete works. SPb: Publishing of A. F. Marx, 1912. V. 2. pp. 283–298 (in Rus.). |
|--|--|

УДК 882+316.7

Е. И. Колесникова

Институт русской литературы РАН (Пушкинский Дом)
199034 РФ, Санкт-Петербург, наб. Макарова, 4**БЛОКОВСКИЕ РЕЦЕПЦИИ В ЛИТЕРАТУРЕ XX–XXI ВВ.
(М. ЗОЩЕНКО, В. ПЕЛЕВИН)**

© Е. И. Колесникова, 2021

Автор рассматривает повести М. М. Зощенко «Возмездие» и «Перед восходом солнца», в которых присутствуют блоковские цитаты и аллюзии. Делается вывод, что они расширяют смысловой потенциал произведений, а также позволяют увидеть подтекст. В свою очередь, историческая речь А. Блока 1921 года, посвященная памяти А. С. Пушкина, а также творческое поведение Зощенко в их масс-медийном преломлении стали материалом для постмодернистского сюжета В. Пелевина.

Ключевые слова: А. А. Блок, М. М. Зощенко, повесть «Возмездие», повесть «Перед восходом солнца», В. О. Пелевин, заглавие, сюжет, нарратив.

Диалог писателя с классикой обеспечивает движение литературного процесса, — есть ли это шаг в направлении развития традиции, ее отрицания или же пародийно-полюемической игры. Обращение к известным, знаковым именам и произведениям есть их интерпретация и некая декларация о намерениях, обнажение замысла и прединтерпретация собственного художественного высказывания. Цель использования чужого слова «не столько для уменьшения объема текста или упрощения читательского труда, сколько для расширения идейно-эстетических возможностей литературного произведения. Самые мелкие его компоненты (деталь, заглавие) благодаря содержащимся в них аллюзиям и недоговоренностям могут обладать чрезвычайно богатым смысловым потенциалом» [4, с. 26]. Смыслорождение за счет использования готовых сюжетов, мотивов, образов, приемов открывает горизонт диалектической спирали развертывания нарративов.

Наследие А. А. Блока дало мощный импульс последующей литературе. В частности, М. Зощенко использовал блоковские заимствованные элементы всех художественных уровней — от заглавий до подтекстных идей. Его психоаналитическая установка на выявление первичных причин последующих судьбоносных состояний, заявленная в повести «Перед восходом солнца» (1943), от физиологического уровня может быть распространена как методология на все его творчество. Те зерна, которые запали в его сознание в период ученичества, по-разному всходили в последующих произведениях. Зощенко очень часто включает блоковские элементы в рамочные компоненты — заглавия, эпиграфы, которые являются наиболее близкими к выражению авторской позиции.

Манифестация блоковской идеи возмездия («Возмездие» — цикл и неоконченная поэма А. Блока, 1910–1921) обретает новый смысл в одноименной повести Зощенко. Повествователем выступает бывшая прислуга Анна Касьянова, в образе которой реализованы популярные революционные фразы из револю-

ционных песен и статей — «кто был никем тот станет всем», «кухарка, управляющая государством» и др. Ее речь — разговорно-сниженная, перемежающаяся советскими газетными штампами, отчего произведение воспринималось как пародия. Рассказывая о тяжелой сиротской доле, о детском труде на заводе и в роли прислуги, Касьянова объясняет свое подневольное положение тем, что она не знала, «как еще бывает иначе». И только после революции она «кое-что стала понимать».

Содержание повести многослойно и требует столь же последовательного снятия значений. В настоящей статье намечается проблематика дальнейшего исследования и основные его пути. Произведение создавалось в 1936 году и было опубликовано в 1937 году к 20-летию Октябрьской революции в журналах «Новый мир» (№ 10) и «Звезда» (№ 11). За эти годы романтическое отношение к событиям 1917-го года изменилось. Рефлексия интеллигенции, лежащая в основе блоковского «Возмездия», перестала быть актуальной. Страна переживала разгар репрессий, прошел Первый съезд союза писателей (1934), который провозгласил главенствующий художественный метод — социалистический реализм. Эксперименты первых послереволюционных лет ушли в прошлое.

Но в диететическом пространстве повести первоначальный смысл «возмездия», восходящий к Блоку, сохраняется. Как и сохраняется героический пафос гражданской войны, участницей которой довелось стать Анне Касьяновой. Это область конфликта нарратива и контекста. О социально-политическом контексте сказано выше. Литературный контекст, даже в пределах творчества самого Зощенко, также характерен. Если посмотреть на содержание его произведений, начиная со второй половины 1920-х годов, то становится очевидно, что на первый план вышел лишенный романтики малограмотный самонадеянный обыватель, презревший прежнюю культуру, каковой и является героиня повести «Возмездие». Но Зощенко прозорливо изображает этого героя как страдающую натуру, кото-

рого уже теснит другая сила. Что запущен механизм «бесконечного возмездия». Уже в 1925 году в рассказе «Страшная ночь» рассказчик выражает тревогу за выхолащивание не только культуры, но и самой жизни: «...Так и все в нашей жизни меняется. Сегодня, скажем, отменили чистописание, завтра рисование, а там, глядишь, и до вас достучаются. <...>... И живет, скажем, человек, к пуповинке привязанный, а пуповинка рвется, хе-хе... Все меняется, милостивые государи» [5, с. 140].

Чтобы вскрыть авторскую позицию в повести «Возмездие» необходимо обратиться к маркерам, восходящим к историческим реалиям. Отрывок из слегка перефразированного блоковского стихотворения «Ночь — как ночь, и улица пустынна» напевает напудренный, «хорошенький, как кукла», офицер-любовник генеральши, у которой служила Анна. Вероятно, Зоженко записал стихотворение по памяти, потому что замена двух слов дополнительного смысла не несла. Блоковский же вариант звучит так:

Ночь — как ночь, и улица пустынна.
Так всегда!
Для кого же ты была невинна
И горда?
Лишь сырая каплет мгла с карнизов.
Я и сам
Собираюсь бросить злобный вызов
Небесам.
Все на свете, все на свете знают:
Счастья нет.
И который раз в руках сжимают
Пистолет!
И который раз, смеясь и плача,
Вновь живут!
День — как день; ведь решена задача:
Все умрут [2, с. 45].

Кукольная внешность безвольного, увлекающегося кокаином офицера подчеркивает вырождение класса, который еще в ранней работе «Конец Рыцаря Печального Образа» (1919) из неоконченной книги «На переломе» (1919–1920) Зоженко называл «неживым». Недаром в конце повести он кончает жизнь самоубийством. Факт эпидемии самоубийств в начале XX века был в поле зрения Блока. Необходимо отметить, что, по мнению комментаторов этого стихотворения, зарождение его замысла могло быть связано с посещением Блока девушкой, размышляющей о самоубийстве [2, с. 649]. Образ игрушечного офицера вполне укладывается в поверхностный сюжетный слой произведения. Дворянский класс вымирает.

Но если обратить внимание на другой романс, который напевает офицер — «Под чарующей лаской твоею», то его история выводит к новому подтексту. Этот романс на слова А. Маттизена положил на музыку композитор-самоучка Н. Зубов для своей возлюбленной А. Д. Вяльцевой (1871–1913), знаменитой русской исполнительницы романсов. О ней Блок упоминает в письмах, ей посвящает стихотворение. Мнение об ее даре у поэта неоднозначное, но несомненно, что эта

фигура была для него знаковой. Офицер из повести пародийно напоминает внешность и «наркотическую» манеру исполнения Вяльцевой: «Какие-то признаки анемичности носились над вяльцевскими песнями, и любовь, про которую пела Вяльцева, была уже слегка осыпана пудрой...» [6, с. 129–130]. А судьба ее во многих деталях совпадает с судьбой главной героини-коммунистки Касьяновой. Если последовательно соотнести биографию Вяльцевой и ее воспоминания с повествованием героини повести о своей жизни, то выявятся совпадения, которые не могут быть случайными — сиротство, работа на хозяина, обретение призвания, ощущение опьянения после первого публичного выступления в Киеве, участие в гражданской войне, замужество за белым офицером и т. д.

Однако сам автор тщательно скрывает и даже затушевывает этот подтекст. «Зоженко говорил, что он изобразил в этой героине трех знакомых ему женщин (у одной взял характер, у другой биографию и т. д.) и что все они читали повесть и ни одна из них себя не узнала» [3, с. 303], — писал критик со слов писателя. Но исходя из даты смерти Вяльцевой — 1913 г. — она никак не могла читать повесть Зоженко. Значит, писатель дает ложный след. Можно высказать предположение, что Зоженко не соединил черты трех прототипов в один образ, а, напротив, прототип Вяльцевой «разъял» на отдельные образы — «игрушечного офицера», коммунистки Касьяновой, генеральши в роскошной квартире-салоне. И как итоговая черта под всеми этими образами звучит строка Блока: «Все умрут». Функция подобного приема может объясняться демонстрацией общности внешних условий, одинаково гибельных как для героев произведения, так и для реальных лиц — для застрелившегося офицера, для рано умершей исполнительницы романсов, для героя гражданской войны Касьяновой. Таким образом, включенные в повесть Зоженко элементы наследия Серебряного века помогают воссоздать имплицитный сюжет, в котором идея блоковского мистического понимания возмездия обретает черты социального зла.

Название повести Зоженко «Перед восходом солнца» можно соотнести как с одноименной пьесой Г. Гауптмана (1889), так и блоковским циклом «Ante Lucem» (1898–1900), что в переводе с латинского означает «до света», перед рассветом. Заимствование заглавия присваивало идейный посыл предшественников, манифестируя погружение в мистико-иррациональное, но в то же время чувственное понимание законов мироздания. Несмотря на строго научное объяснение подсознания, Зоженко предлагает погрузиться в расшифровку снов и глубокие детские воспоминания собственных ощущений как источники последующих состояний. Подтверждением того, что в поисках заглавия Зоженко находился в контексте Серебряного века, говорит и первоначальное название повести «Ключи счастья», восходящее к роману А. Вербицкой. Выбор прецедентных текстов, обозначенных в заглавии, задает линию повествования об индивидуальном «Я», а не в коллективном сознании. «Дворянин, эксплуататор и классовый враг трудящихся, сочувствует

становлению нового мира, остается преданным Родине и не желает эмигрировать, но все же и открыто рассказывает о чувствах тоски, страха, безысходности, протеста против жестокости. «Сплошная спонтанность без единых для всех законов истории!» [1, с. 218].

Получивший в Первую мировую войну дозу боевого отравляющего нервно-паралитического газа и с тех пор страдавший болезнью сердца и психическим расстройством, писатель видел в творчестве способ излечения с помощью психологического самоанализа. Написанная в годы Второй мировой войны повесть была направлена против страха, против главного врага внутри себя. «Зощенко воплотил в повести стратегию практического жизнотворчества в терапевтических, философских и просветительских формах. Такая практика строительства жизни через себя самого, через излечение страдающей души, через преодоление не только невротических детских страхов, но и страхов глобальных — страха старости и смерти — была с точки зрения Зощенко единственно полезной вещью для общества, тонущего в мучениях и войне» [8, с. 150].

В основе своей идея повести восходила к символистскому проекту жизнотворчества, что советским функционерам, да еще в годы войны, показалось неприемлемым.

В 1943 году в журнале «Октябрь», в номерах с шестого по девятый, публикуется первая половина повести. Но после этого публикация прекратилась, а на Зощенко начались гонения — он лишился работы и продуктового пайка. А 6 декабря 1943 года книга обсуждалась на расширенном заседании Президиума Союза писателей. Выступивший на этом собрании Зощенко ошибок признавать не стал, назвав свою книгу «антифашистской». Но заседание присвоило повести ярлык «вредного произведения», в подкрепление чего последовал ряд разгромных публикаций, которые, в свою очередь, стали прологом печально знаменитого постановления 1946 г. «О журналах «Звезда» и «Ленинград»».

Поведение Зощенко, непреклонно отстаивавшего свои замыслы в последующие годы, обросло мифами и стало источником современных сюжетов. Несмотря на погружение в полную изоляцию, писатель не смог избежать публичности, когда в 1954 году делегация английских студентов попросила с ним и с А. А. Ахматовой встречи. Уже состоялся XX съезд, Советский Союз демонстрировал смену курса, а потому писателей «предъявили» английской делегации.

Естественно, от иностранной публики прозвучал вопрос об их отношении к постановлению 1946 года. В отличие от Ахматовой, не ставшей ничего возражать, Зощенко встал на защиту собственного достоинства. Исследователи справедливо отмечали разницу претензий: если Ахматову обвиняли в неактуальности, и с этим можно было согласиться, имея в виду свой, отличный от советского, художественный мир, то Зощенко вменяли трусость, называли пасквилянтом на советскую действительность.

Речь Блока 1921 г., посвященная памяти Пушкина¹, породила много художественных поворотов

и стала провидческой по отношению ко многим реальным судьбам XX века. Типологическую ситуацию, связанную с растянувшейся со времен Пушкина полемикой о тайной и явной свободе, о том, какую позицию занимать в критической ситуации — соглашательскую или непримиримую — изобразил В. Пелевин в романе «Чапаев и Пустота». Опираясь на упомянутую речь Блока, писатель-постмодернист путем смещения времени, контаминации писательских биографий, их общеизвестных публичных выступлений сузил ее до проблемы выбора интеллигенцией своей жизненной позиции.

«Могу вам рассказать, что это такое на самом деле — тайная свобода русского интеллигента. <...> Год, кажется, назад, в Петербурге, был преинтересный случай. Знаете, приезжали какие-то социал-демократы из Англии — конечно, их ужаснуло то, что они увидели, — и у нас была с ними встреча на Бассейной. По линии Союза поэтов. Там был Александр Блок, который весь вечер рассказывал им про эту самую тайную свободу, которую мы все, как он выразился, поем вослед Пушкину. <...> Потом он ушел, и англичане ... стали допытываться, что же это такое — *secret freedom*. И никто толком не мог объяснить, пока какой-то румын, который почему-то был с англичанами, не сказал, что понимает, о чем речь» [7, с. 302].

Соединив в один проблемный узел речь Блока и ситуацию с выступлением Зощенко и Ахматовой перед англичанами, гротескно утрируя образ человека-зверя-животного, наш современник обрисовал сложную тему амбивалентности советского и современного российского интеллигентского сознания, когда за внешним высказыванием скрываются многочисленные подтексты и считаются дополнительные скрытые смыслы. Позиция Зощенко, презревшего инстинкт самосохранения, была озвучена героем, рассказавшем притчу о так называемой тайной свободе:

«Он сказал, что в румынском языке есть похожая идиома — <...> буквально “подземный смех”. Дело в том, что в средние века на Румынию часто нападали всякие кочевники, и поэтому их крестьяне строили огромные землянки, ... сгоняли свой скот, как только на горизонте поднималось облако пыли. Сами они прятались там же. ... Крестьяне, натурально, вели себя под землей очень тихо, и только иногда, когда их уж совсем переполняла радость от того, что они так ловко всех обманули, они, зажимая рот рукой, тихо-тихо хохотали. Так вот, тайная свобода, ... — это когда ты сидишь между вонючих козлов и баранов и, тыча пальцем вверх, тихо-тихо хихикаешь. Знаете, это было настолько точное описание ситуации, что я в тот же вечер перестал быть русским интеллигентом. Хохотать под землей — это не для меня. Свобода не бывает тайной» [7, с. 302].

Таким образом, блоковский контекст задал дополнительный смысловой потенциал произведениям Зощенко, расширив их идейно-эстетические рамки. Заимствования, включенные в его тексты, вступают в отношения дополнительности с основным повествованием, помогая воссоздать подтекст, а также обозначают жизнотворческую линию писателя.

Примечание

1. Выступление состоялось в Доме литераторов на Басейной ул. в 1921 г.,

Список литературы

1. *Аристова Е. П.* «Перед восходом солнца» М. М. Зощенко: торжество разума и индивидуальное сознание // Верхневолжский филологический вестник. 2020. № 3 (22). С. 213–219.
2. *Блок А. А.* Полное собрание сочинений и писем: в 20 т. Российская акад. наук, Ин-т мировой лит. им. А. М. Горького, Ин-т русской лит. (Пушкинский дом). М.: Наука, 1997–2014. Т 3.

3. *Вольпе Ц. С.* Искусство непохожести. М.: Сов. писатель, 1991. 316 с.
4. Воспоминания о Серебряном веке. М.: Республика, 1993. 559 с.
5. *Зощенко М. М.* Страшная ночь / Ковш. Литературно-художественный альманах. Кн. 1. Л., 1925.
6. *Кугель А. Р.* Театральные портреты. Пг.: Искусство, 1923. С. 129–130.
7. *Пелевин В.* Чапаев и Пустота, 1999. М.: Вагриус, 1999.
8. *Худенко Е. А.* Повесть М. М. Зощенко «Перед восходом солнца»: реализация жизнетворческих поисков // Знание. Понимание. Умение. 2011. № 1. С. 148–152.

Е. I. Kolesnikova

Institute of Russian Literature RAS (Pushkin House)
199034 Russia, Saint-Petersburg, Makarov emb., 4

THE RECEPTIONS OF A. A. BLOK IN THE LITERATURE OF THE XX–XXI CENTURIES (M. ZOSHCHENKO, V. PELEVIN)

The author considers the stories of M. M. Zoshchenko «Retribution» and «Before sunrise,» in which there are allusions and quotes of A. Blok. It is concluded that they expand the semantic potential of works, and also allow you to see subtext. In turn, the historical speech of A. Blok in 1921, dedicated to the memory of A. S. Pushkin, as well as Zoshchenko's creative behavior in their mass media refraction, became material for the postmodern plot of V. Pelevin.

Keywords: A. A. Blok, M. M. Zoshchenko, the story «Retribution,» the story «Before sunrise,» V. O. Pelevin, a title, plot, a narrativ.

References

1. *Aristova E. P.* «Pered voskhodom solnca» M. M. Zoshchenko: torzhestvo razuma i individual'noe soznanie [«Before sunrise» by M. M. Zoshchenko: the triumph of reason and individual consciousness] // Verhnevolszhskij filologicheskij vestnik. 2020. № 3 (22). pp. 213–219 (in Rus.).
2. *Blok A. A.* *Polnoe sobranie sochinenij i pisem: v 20 t.* [Complete works and letters] Rossijskaya akad. nauk, In-t mirovoj lit. im. A. M. Gor'kogo, In-t russkoj lit. (Pushkinskij dom). M.: Nauka, 1997–2014. V. 3 (in Rus.).
3. *Vol'pe C. S.* *Iskusstvo nepohozhesti* [The art of being different.]. M.: Sov. pisatel', 1991. 316 p. (in Rus.).
4. *Vospominaniya o Serebryanom veke.* [Memories of the Silver Age] M.: Respublika, 1993. 559 p. (in Rus.).

5. *Zoshchenko M. M.* *Strashnaya noch'* [The Terrible night] / Kovsh. Literaturno-hudozhestvennyj al'manah. Kn. 1. L., 1925 (in Rus.).
6. *Kugel' A. R.* *Teatral'nye portrety.* [Theatrical portraits] Pg.: Iskusstvo, 1923. pp. 129–130 (in Rus.).
7. *Pelevin V.* *Chapaev i Pustota* [Pelevin V. Chapaev and Emptiness]. M.: Vagrius, 1999 (in Rus.).
8. *Hudenko E. A.* *Povest' M. M. Zoshchenko «Pered voskhodom solnca»: realizaciya zhiznetvorcheskih poiskov* [The story of M. M. Zoshchenko «Before sunrise»: the implementation of vital searches] // Znanie. Ponimanie. Umenie. 2011 №1. pp. 148–152 (in Rus.).

О. А. Кузнецова

Институт русской литературы РАН (Пушкинский Дом)
199034 РФ, Санкт-Петербург, наб. Макарова, 4**ПОЭТ МЕЖДУ МОЛОТОМ И НАКОВАЛЬНОЙ ИСТОРИИ
(АЛЕКСАНДР БЛОК В РАБОТЕ НАД КНИГОЙ «ПОСЛЕДНИЕ ДНИ
ИМПЕРАТОРСКОЙ ВЛАСТИ»)**

© О. А. Кузнецова, 2021

В статье рассматривается творческий кризис Блока-лирика в эпоху Первой мировой войны и Февральской революции в контексте крушения гуманистической культуры и индивидуалистического сознания. Выявляется значение для формирования его историософской концепции участия поэта в работе Чрезвычайной следственной комиссии. На основе архивных разысканий продемонстрированы принципы использования Блоком исторических документов, позволившие создать в книге «Последние дни императорской власти» новую художественную форму.

Ключевые слова: А. Блок, «Последние дни императорской власти», биография, исторические документы, символизм

17 апреля 1917 года Александр Блок выехал из инженерно-строительной дружины, куда он был призван табельщиком и где в течение последних семи месяцев проходил военную службу. Война и Февральская революция ощущаются Блоком как масштабные исторические события, и свое место художника он видит в качестве «свидетеля» великой эпохи. На страницах его записной книжки появляются размышления о «начале жизни» [1, с. 316–317]. Для поэта оно непосредственно связано с «рубрикой, гласящей: «*Incipit vita nuova*»¹ [9, с. 7], открывающей произведение «Новая жизнь» («*La Vita Nuova*», 1293), написанное Данте Алигьери после смерти Беатриче. Эта формула имела для Блока сакральный смысл и была связана с поэтическим опытом «Стихов о Прекрасной Даме». Теперь это крылатое выражение он рассматривал в контексте революционных событий. Другая проблема, волновавшая поэта, была связана с вызванным войной творческим кризисом и терзавшими его сомнениями, «нужен ли художник демократии?» [1, с. 316, 318].

В этот момент Блок получает предложение редактировать стенограммы допросов в Чрезвычайной следственной комиссии для расследования противозаконных по должности действий бывших министров и прочих высших должностных лиц (далее – ЧСК). По поводу этого учреждения у него состоялся разговор с его дальним родственником сенатором Адамом Феликсовичем Кублицким-Пиоттух, после которого Блок пометил в своей записной книжке: «Чрезвычайная следственная комиссия стоит между наковальной закона и молотом истории» [1, с. 321–322].

ЧСК готовила для Временного правительства Отчет [5, с. 405], где Блоку отводились две главы: «Последние дни старого режима» и о последнем министре внутренних дел Российской империи Александре Дмитриевиче Протопопове (1866–1918) [5, с. 406].

Присутствуя на допросах министров в Зимнем дворце, в казематах или Комендантском доме Петропав-

ловской крепости, погружаясь в атмосферу «последних дней», месяцев, лет, предшествовавших свержению царского правительства, поэт узнает обратную сторону политической жизни и изнанку дворцового быта. Перед ним наглядно предстает «история русского самодержавия XX века», похожая на «увлекательный роман с тысячами действующих лиц и фантастических комбинаций». На этом материале можно было бы, по мнению Блока, написать серию романов в духе Э. Золя или Ф. М. Достоевского, «историю этого бесконечного рода русских Ругон-Маккаров, или Карамазовых» [13, с. 364].

На стенографические протоколы допросов, которые он редактирует, Блок смотрит глазами писателя и видит в них «богатый литературный материал» [2, с. 265], проявляя интерес прежде всего к персонажам, их характерам, судьбам, жизненным и политическим ситуациям, в которых они оказались.

Понимая, что ЧСК ждет от него совсем другой жанр, где его писательский талант вряд ли будет востребован, Блок записывает в дневнике свои размышления по поводу формы предстоящего труда, которые он озвучивал на заседании ЧСК: «или – большое исследование, исследование свободное, с точки зрения исторической, <...> пользующееся всем богатейшим материалом; или – доклад политический, сжатый, <...> во имя главной цели (обвинение против старого строя в целом)» [2, с. 288]. Однако обращаясь к политической риторике, поэт понимал, что он должен отказаться от типов и характеров его воображаемого романа. В данном случае фигура Протопопова, интересная ему «с точки зрения психологической, исторической», оказывалась «вовсе не интересная *политически*» [2, с. 288]. В процессе разработки тезисов своих разделов в общем труде Блок постепенно склоняется к форме «отчета», содержащего информацию об «обработке материалов», добытых ЧСК.

Востоковед Сергей Федорович Ольденбург, курировавший редакторскую работу Блока в ЧСК, предло-

жил ему выступить в роли летописца событий падения царского режима, подготовив собрание документов, оформленных в стиле исторической хроники. Для этого он порекомендовал поэту составить по газетам «Сводку событий» с 1 сентября 1916 по 26 февраля 1917². 18 января 1918 года ЧСК прекратила свою работу, и поэт, не связанный больше бюрократическими рамками и какими-либо ограничениями, продолжил свой труд над «Последними днями Императорской власти». Теперь он мог позволить себе, используя материалы допросов, делиться с читателем и «своими соображениями».

В своем историческом сочинении Блок представил галерею портретов тех, кто находился в непосредственной близости от власти и мог оказывать в той или иной степени влияние на происходящие события. Характеристики и оценки исторических личностей, как правило, основываются на материале, который собран в многочисленных допросах и опросах ЧСК, а также на личных впечатлениях поэта [подробнее: 12].

В основе концепции сочинения «Последние дни императорской власти» лежит концепция концентрических кругов. Это круг царской семьи и приближенный к нему «самый мистический круг», куда входят Григорий Распутин и Анна Вырубова, отодвинувшие, как известно, на второй план членов великокняжеских семей, объединившихся в «великокняжескую фронду», далее следуют «правительственные», «бюрократические» и, наконец, «общественные круги». Так формируется структура, в которой каждый из героев находит свое место.

Образ Григория Распутина на страницах «Последних дней императорской власти» строится на противоречивых мнениях, ни одно из которых Блок не опровергает и не поддерживает. Одна из точек зрения принадлежит директору Департамента полиции, а впоследствии заместителю министра внутренних дел Степану Петровичу Белецкому (1873–1918), из Письменного показания которого Блок сделал ряд выписок: «Распутин учился гипнозу у гипнотизера; «чувствовал в себе молитвенный экстаз лишь в момент наивысшего удовлетворения своих болезненно порочных наклонностей»; «Распутин считал, что человек, впитывая в себя грязь и порок, этим путем внедрял в свою телесную оболочку те грехи, с которыми он боролся, и тем самым совершал “преображение” своей души, омытой своими грехами» и т. д.³ Блок приходит к выводу, что исторические личности, находящиеся на этом, самом близком к императорскому семейству кругу, «отделены от мира пропастью» [5, с. 7].

Следующий по степени близости к царской семье «круг» — «придворный». Имя одного из его представителей, В. Н. Воейкова (1868–1947), часто мелькает на страницах блоковского исследования. С последним дворцовым комендантом генерал-майором Воейковым Блок познакомился в самом начале своей работы в ЧСК в казематах Петропавловской крепости. В письме к матери он заметил: «Это ничтожное довольно существо, не похож на бывшего командира гусарского полка, но показания его крайне интересны» [13, с. 365]. Кроме

того особый интерес к этому персонажу связан с тем, что он сопровождал императора в его последней перед арестом поездке из столицы в Ставку и назад в Царское Село. Во время этой поездки 2 марта 1917 года в Пскове Николай подписал Акт об отречении. Рассказ об этом событии Блок выписывает из протокола допроса лидера партии, речь идет и о дворцовом коменданте.

«Гучков, — записал, Блок, — просил сейчас же составить акт об отречении, сказав, что остается в Пскове час-полтора и должен завтра быть в Пб., имея в руках акт. <...> Этот текст, не навязывая его дословно, в качестве матерьяла, передали царю, кот<орый> взял его и ушел.

Час или полтора ждали в вагоне. К собеседникам присоединился Воейков. <...> Больной Фредерикс едва ли отдавал себе отчет, был взволнован известием, что его дом сожжен, что с его больной женой и дочерью. С Воейковым Гучков не разговаривал, В<оейко>в спросил только о жене и сгоревшем доме. <...> Воейков, очевидно, был тогда уже в стороне»⁴.

Этот документ не оставлял сомнений в том, что в один из самых переломных моментов русской истории Воейкова, зятя министра двора В. Б. Фредерикса, женатого на его старшей дочери Евгении, волнует только судьба его близких⁵. Блок составляет для себя подробную характеристику этого персонажа: «Генерал-майор Воейков убог умом и безличен, как и его язык, приправленный иногда лишь хвастливыми и пошловатыми гвардейскими словечками. Он так ничтожен, что совсем не способен возвыситься до понимания того, о чем его спрашивают и что интересует спрашивающих. Он может сообщить ряд анекдотов и фактов, интересных в бытовом отношении, но обобщить что бы то ни было не способен. Спортивный генерал. При всем том, допрос его представляет исключительный интерес. Сам того не понимая, он рассыпает перлы, которые через 100–150 лет <...> будут драгоценны для исследователя»⁶.

В «придворный круг», по мнению Блока, входили различные кружки, один из которых связан с такой фигурой, как князь Михаил Михайлович Андронников (1875–1919). Портрет этого царедворца поэт детально прописал еще при первой встрече: «это — мерзость, сальная морда, пухлый животик, новый пиджачок (все они повторяют одинаково: “ах, этот Андронников, который ко всем приставал”). Князь угодливо подпрыгнул — затворить форточку; но до форточки каземата не допрыгнешь. Прямо из Достоевского» [13, с. 365].

В тексте книги чиновник особых поручений при обер-прокуроре Синода обрисован автором следующим образом: «подносивший иконы министрам, цветы и конфеты их женам, и знакомый с царско-сельским камердинером, характеризует сам себя так: “человек, гражданин, всегда желавший принести как можно больше пользы”» [5, с. 8–9].

В кратком конспекте его допросов, сделанным Блоком, основное внимание уделяется связям Андронникова с царской семьей, их ближайшим окружением и министрами. Трижды Блок упоминает истории с дарением икон⁷, служившие для установлении личных

связей и контактов: «Подносил образа рублей в 50, букеты знакомым женам министров»⁸; «поднес императрице два образа; это было, когда она уже «взяла бразды правления»»⁹. Среди этих выписок особый интерес представляет рассказ о подношении иконы А. Д. Протопопову через несколько дней после того, как он стал министром внутренних дел: «17-го состоялось назначение, 19 или 20 А<ндроннико>в приехал и видел П<ротопопо>ва всего 1 ½ мин<уты> и просил разреш<ения> поднести образ. Протопопов охотно согласился. На обороте образа А<ндроннико>в написал слова П<ротопопо>ва о законности и справедливости, а через две недели П<ротопопо>в его уже не принимал»¹⁰. Меткой характеристикой этого персонажа является фраза Блока: «вертевшийся в придворных и правительственных кругах» [5, с. 8].

Следующими в схеме Блока идут «правительственные круги». Один из ярких представителей здесь князь Николай Дмитриевич Голицын (1850–1925). Портретная зарисовка последнего председателя совета министров строится на речевой манере персонажа. Блок делает выписку из протокола допроса князя Голицына, заявившего: «Когда чернь волновалась в городе, я скрывался». Председатель комиссии отреагировал на эту реплику, предложив изменить формулировку: «будем говорить народ»¹¹. Блок увидел в этой фразе «старого аристократа, брезгливо называвшего народ “черню”» [5, с. 11]. Этим замечанием автор «Последних дней императорской власти» подчеркивает ту «пропасть», которая отделяет «правительственные круги» от народа. Однако это не помешало ему оценить Голицына как «бледную, порядочную фигуру», добавив, что «он сказал мало, но кое-что выразительно»¹².

Сама по себе эта история назначения князя Голицына, выписанная Блоком из протоколов его допроса, напоминала великосветский анекдот: «Царь думал, кого бы назначить: Рухлов¹³ не знает франц<узского> языка, а на днях собирается конференция. «Я с вами хитрю, я вас вызвал, не императрица, мой выбор пал на вас» (слова царя). Голиц<ын> “мечтал только об отдыхе”»¹⁴.

Следующим кругом является «бюрократический». Сюда Блок помещает директора департамента полиции, а впоследствии заместителя министра внутренних дел Степана Петровича Белецкого (1873–1918), сделав выписки из стенограммы его допроса, он воскликнул: «Вот характерная фигура!», «сколько ведер грязи!»¹⁵.

Сюжет назначения на пост министра внутренних дел Протопопова [подробнее: 17, с. 102–118] в книге «Последние дни императорской власти» основан на показаниях князя Андронникова, хотя его имя ни разу не упоминается. Блок сделал для себя выписки из стенограммы его допроса, где речь идет о том, как добился этого места Протопопов: «он хотел во чтобы то ни стало добиться власти и всех водил за нос, говорил то, чего впоследствии не оказывалось, и не брезговал никакими путями. <...> Для достиж<ения> цели, он лечился у Бадмаева. Английский король был в восторге от его разговоров и писал об этом царю.

С другой стор<оны> — путь расчистили Распутин, Питирим¹⁶, Мануйлов¹⁷ и остальные»¹⁸.

Этот рассказ привлек внимание Блока прежде всего благодаря тому, что в нем ясно прослеживалась схема назначения и снятия с должности сановников в высшем бюрократическом кругу через близкое «мистическое» окружение членов императорской семьи, и прежде всего императрицы.

Подтверждение этому он находит в мастерски исполненной Протопоповым интриге, которая привела к отставке с поста премьера А. Ф. Трепова¹⁹: «Трепов пал, побежденный Протопоповым» [5, с. 10]. Внимание Блока также привлек подробный рассказ об этом эпизоде в показаниях Белецкого: «К Распутину приходил ген. А. А. Мосолов²⁰ и, принеся с собой вино, стал убеждать Распутина (во время выпивки) отказаться от вмешательства в дела управления и назнач<ения> министров — от имени Трепова, — передал ему 30000 тысяч. Распутин терпеливо выслушал, отказался и рассказал об этом царице, а потом царю. После этого царь изменил свое мнение о Трепове и всецело перешел на сторону Протопопова»²¹.

Последний круг, обрисованный Блоком, — «общественный». Он выписывает из дневника придворного историографа, военного писателя и издателя Дмитрия Николаевича Дубенского (1857–1923) слухи, которые циркулировали в обществе накануне Февральской революции: «Среда 22 февраля: ««Отъезд государя в ставку. Этот отъезд был неожиданный, многие думали, что государь не оставит императрицу в эти тревожные дни. Вчера прибывший из Ялты ген<...> Спиридович²² говорил, что слухи идут о намерении убить Вырубову и даже Александру Федоровну, что ничего не делается, дабы изменить настроение в царской семье, и эти слова верны»»²³

Для художественного осмысления событий Блок использует систему образов, метафор, символов²⁴. Одна из них — это государственное тело (или государственный организм), пораженный болезнью, требующей опасной операции, с которым может случиться паралич и т. д.

Другой, проходящий через все произведение и задействованный на разных его уровнях образ, — это символ круга, играющий важную роль в понимании и истолковании Блоком не только собственной биографии, но и исторических событий. Он мыслил человеческую жизнь в форме смыкающегося круга²⁵ и в автобиографиях указывал на цикличность событий, происходящих в его жизни²⁶.

Ход исторических событий также принимает в «Последних днях императорской власти» конфигурацию стихийного круга: «...все они неслись в неудержимом водовороте к неминуемой катастрофе» [5, с. 12].

В главе «Переворот» этот образ отразился в виде кольцевой композиции. В докладной записке на имя Председателя ЧСК 19 августа 1917 Блок расписал план порученной ему части [5, с. 368–369], где временные рамки главы «Последние месяцы старого режима» первоначально включали период с 1 ноября 1916 года по 27 февраля 1917 года. Затем круг рас-

ширился до «с 1 сентября 1916 по 26 февраля 1917» [5, с. 233–275]. Наконец, в аннотации к главе названы даты, где счет идет на дни: «с начала революции (23 февраля) до отречения Михаила Александровича (3 марта)». При этом в самом тексте главы повествование начинается с 22 февраля и заканчивается 8 марта. По вехи непосредственно связаны с судьбой Николая II: 22 февраля «царь выехал из Царского Села в Ставку, в Могилев», а 8 марта уже «бывший император выехал из Ставки и был заключен в Царскосельском Александровском дворце» [5, с. 34,75]. Таким образом, в заключительной главе смыкаются концентрические круги «последних дней» царствования, судьбы последнего императора и самодержавного правления в России.

Свое историческое сочинение «Последние дни старого режима» Блок опубликовал в 1919 году на страницах журнала «Былое» [6, с. 3–50], в 1921 году оно вышло отдельным изданием под названием «Последние дни императорской власти», снабженное Предисловием и Приложениями [7, подробнее: 10, 5].

Перед Блоком стояла непростая задача — облечь документальный материал еще не завершившегося эпохального процесса в соответствующую жанровую форму. Он нашел свой новый и оригинальный способ подачи исторического материала. В его произведении действуют десятки героев и каждый из них представлен не только в ракурсе своей политической деятельности, но и как частный человек со своим характером, преследующий свои собственные интересы. Опираясь на документы допросов и опросов, автор, называющий себя составителем, дает возможность каждому из героев «высказаться» и обозначить свою точку зрения на события, свидетелем или участником которых он был. В данном случае отсутствие авторского голоса в «Последних днях императорской власти» — свидетельство наступления новой эры, связанной с крушением гуманистической культуры, основанной на индивидуалистическом мировоззрении, для которой необходимы новые формы творчества.

Примечания

- 1 Начинается новая жизнь (лат.)
- 2 Сводка событий с 1 сентября 1916 года по 26 февраля 1917 года // РО ИРЛИ. Ф. 654. Оп. 5. Ед. хр. 28. Оpubл.: [5, с. 233–275]; см. также: [5, с. 367–372].
- 3 Протокол допроса Белецкого Степана Петровича // РО ИРЛИ. Ф. 654. Оп. 5. Ед. хр. 2. Л. 10–10 об.
- 4 Допрос Гучкова Александра Ивановича // РО ИРЛИ. Ф. 654. Оп. 5. Ед. хр. 6. Л. 2–3.
- 5 В своей книге воспоминаний Воейков. описал, как 27–28 февраля 1917 года был разгромлен и сожжен дома Фредерикса на углу Конногвардейского бульвара и Почтамтской улицы [8, с. 73–74]
- 6 Допрос Воейкова Владимира Николаевича, князя Волконского Владимира Михайловича, Вырубовой Анны Александровны, Герасимова Александра Васильевича // РО ИРЛИ. Ф. 654. Оп. 5. Ед. хр. 6. Л. 2–3.
- 7 Следователь ЧСК В. М. Руднев писал: «Князь Андронников, желая попасть в тон царившему при Дворе религиозному настроению и создать этим же слух о своей религиозности, в своей спальне за особой ширмой устроил подобие часовни, поставив большое распятие,

аналой, столик с чашей для освящения воды, кропило, ряд икон, подсвечников, полное священническое облачение, терновый венец, хранившийся в ящике аналоя и пр.» [15, с. 148–165].

- 8 Протокол допроса кн. Андронникова Михаила Михайловича // РО ИРЛИ. Ф. 654. Оп. 5. Ед. хр. 1. Л. 2.
- 9 Там же.
- 10 Там же. Л. 1.
- 11 Допрос кн. Голицына Николая Дмитриевича // РО ИРЛИ. Ф. 654. Оп. 5. Ед. хр. 7. Л. 1.
- 12 Допрос кн. Голицына Николая Дмитриевича. Л. 3.
- 13 Рухлов Сергей Васильевич (1852–1918) — член Государственного Совета.
- 14 Протоколы допросов Белецкого Степана Петровича. Л. 1. Ср.: [5, с. 10–11].
- 15 Протокол допроса Белецкого. Л. 7.
- 16 Питирим (в миру Павел Васильевич Окнов; 1858–1919) — в 1915–1917 митрополит Петроградский и Ладожский.
- 17 Манасевич-Мануйлов Иван Федорович (1869–1918) — агент охранного отделения, чиновник особых поручений Департамента полиции.
- 18 Протокол допроса кн. Андронникова Михаила Михайловича // РО ИРЛИ. Ф. 654. Оп. 5. Ед. хр. 1. Л. 1. Ср.: [5, с. 13].
- 19 Александр Фёдорович Трепов (1862–1928) — государственный деятель, в конце 1916 года около двух месяцев занимал пост председатель Совета министров.
- 20 Генерал-лейтенант Александр Александрович Мосолов (1854–1939), начальник канцелярии Министерства императорского двора, был женат на родной сестре А. Ф. Трепова Елизавете Федоровне.
- 21 Протокол допроса Белецкого Степана Петровича. Л. 9.
- 22 Александр Иванович Спиридович (1873–1952) — начальник императорской дворцовой охраны.
- 23 Показания Дубенского Дмитрия Николаевича и выдержки из его дневника // РО ИРЛИ. Ф. 654. Оп. 5. Ед. хр. 9. Л. 2.
- 24 Ср. суждение Г. Иоффе: «Мастерство Блока-художника, органически сливаясь с его пронизательностью историка, позволяло ему воссоздать события» [11, с. 249].
- 25 Ср. в статье «Рыцарь-монах»: «Исполнялся древний закон, по которому мудрая, хотя бы и обесиленная падениями и изменами жизнь, — старости возвращает юность. Издали светящаяся точка этой юности, как ἀνάμνησις (воспоминания (др.-греч.)) — О. К.), как воспоминание о стране, из которой прибыл, которую забывал в пустыне жизни, — знаменует близость смыкания круга, близость конца, но не гибели, успения, но не смерти» [3, с. 137].
- 26 В Предисловии к поэме «Возмездие» Блок писал: «Ее план представлялся мне в виде концентрических кругов, которые становились все уже и уже, и самый маленький круг, съезжившись до предела, начинал опять жить своей самостоятельной жизнью, распирать и раздвигать окружающую среду и, в свою очередь, действовать на периферию. Такова была жизнь чертежа, который мне рисовался — в сознание и на слова я это стараюсь перевести лишь сейчас» [4, с. 49]. См. также: [16, с. 219–224].

Список литературы

1. Блок А. Записные книжки. / Сост., подготовка текста, предисл. и примеч. Вл. Орлова М., 1965. 664 с.
2. Блок А. А. Собр. соч.: В 8 т. / Вступ. статья, подготовка текста и примеч. В. Орлова. М.; Л., 1963. Т. 7. Автобиографии. Дневники. 546 с.
3. Блок А. А. Полное собр. соч. и писем: В 20 т. Т. 8: Проза (1908–1916) / отв. ред. А. М. Долотова. М., 2010. 586 с.
4. Блок А. А. Полное собр. соч. и писем: В 20 т. М., 1999. Т. 5: Стихотворения и поэмы (1917–1921) / отв. ред. С. А. Небольсин. 563 с.

5. Блок А. Последние дни Императорской власти / Сост. С. С. Лесневский, З. И. Перегудова. М., 2012. 560 с.
6. Блок А. Последние дни старого режима // Былое. 1921 (на обложке 1919). № 15. С. 3–50.
7. [Блок А.] Последние дни Императорской власти: По неизданным документам составил Александр Блок. Пг.: Алконост, 1921. 168 с.
8. Воейков В. Н. С царем и без царя. М., 2016. 400 с.
9. Алигери Данте. Малые произведения. Серия: Литературные памятники. Издание подготовил Голенищев — Кутузов И. Н. М., 1968. 652 с.
10. Иванова Евг. Очерк «Последние дни императорской власти»: история публикации // Иванова Евг. Александр Блок: последние годы жизни. СПб.-М., 2012. С. 220–222.
11. Иоффе Г. Александр Блок как историк падения монархии (К 90-летию Февральской революции) // Новый журнал. 2007. № 246. С. 249.
12. Колесникова Е. И. Делопроизводство в системе житнетворчества Александра Блока // Вестник Санкт-Петербургского университета технологии и дизайна. Серия 2: Искусствоведение. Филологические науки. 2020. № 1. С. 130–136.
13. Письма Александра Блока к родным: в 2 т. М., 1932. Т. 2 / Под ред. и с прим. М. А. Бекетовой и предисловием В. А. Десницкого. 550 с.
14. Поливанов О. А. «Сводка событий» А. А. Блока предреволюционных и февральских дней 1917 года / Блок А. Последние дни Императорской власти. С. 367–372.
15. Руднев В. М. Правда о русской царской семье и темных силах // Н. А. Соколов. Предварительное следствие 1919–1922 гг.: Сб. материалов / Сост. Л. А. Лыкова. М., 1998. С. 148–165 (Российский Архив: История Отечества в свидетельствах и документах XVIII–XX вв. Вып. 8).
16. Силард Л. К символике круга у Блока / Силард Л. Герметизм и герменевтика. СПб., 2002. С. 219–224.
17. Спивак М. Л. Последний царский министр внутренних дел А. Д. Протопопов в политической публицистике А. А. Блока и его современников // Вестник РГГУ. Сер. «Литературоведение. Языкознание. Культурология». 2016. № 8. С. 102–118.

О. А. Kuznetsova

Institute of Russian Literature RAS (Pushkin House)
199034 Russia, St-Petersburg, Makarov emb., 4

ALEXANDER BLOK BETWEEN THE HAMMER AND THE ANVIL OF HISTORY

The author examines the creative crisis of the Blok-lyricist in the era of the First World War and the February Revolution in the context of the collapse of humanistic culture and individualistic consciousness. The significance of the Blok's participation in the Extraordinary Commission of Inquiry for the formation of its historiosophical concept is revealed. Based on archival research, the principles of the use of historical documents by the Blok are demonstrated, which made it possible to create a new artistic form in the book «The Last Days of Imperial Power».

Keywords: A. Blok, biography, historical documents, symbolism, «The last days of imperial power».

References

1. Blok A. *Zapisnyye knizhki*. [Notebooks.] / Sost., podgotovka teksta, predisl. i primech. V. I. Orlova M., 1965. S. 664 (in Rus.).
2. Blok A. A. *Sobr. soch.*: V 8 t. [Col. W-s, V. 8]. M. — L., 1963. T. 7. *Avtobiografii. Dnevnik*. 546 s. (in Rus.).
3. Blok A. A. *Polnoye sobr. soch. i pisem*: V 20 t. [Complete collection. op. and letters: in 20 volumes]. M., 2010. V. 8: *Proza (1908–1916)*. [Prose]. 546 s. (in Rus.).
4. Blok A. A. *Polnoye sobr. soch. i pisem*: in 20 t. [Complete collection. op. and letters: in 20 volumes] M., 1999. T. 5: *Stikhotvoreniya i poem* (1917–1921). [Poems and poems]. 563 s. (in Rus.).
5. Blok A. *Posledniye dni Imperatorskoy vlasti* [The last days of the Imperial power] / Sost. S. S. Lesnevskiy, Z. I. Peregudova. M., 2012. 560 s. (in Rus.).
6. Blok A. *Posledniye dni starogo rezhima* [The last days of the old regime] // *Byloye*. 1921 (na oblozhke 1919). № 15. S. 3–50 (in Rus.).
7. [Blok A.] *Posledniye dni Imperatorskoy vlasti*: [The Last Days of the Imperial Power]. Pos. neizdannym dokumentam sostavil Aleksandr Blok
8. Voyeykov V. N. *S tsarem i bez tsarya* [With the Tsar and without the Tsar]. M., 2016. 400 p. (in Rus.).
9. Dante Aligeri *Malye proizvedeniya* [Small works]. *Seria: Literaturnye pamiatniki*. Izdanie podgotovil Golenichev-Kutuzov I. N. M., 1968. 652 s. (in Rus.).
10. Ivanova Yevg. *Ocherk «Posledniye dni imperatorskoy vlasti»* [«The last days of the imperial power»]: istoriya publikatsii // Ivanova Yevg. Aleksandr Blok: posledniye gody zhizni. S. 220–222 (in Rus.).
11. Ioŕfe G. *Aleksandr Blok kak istorik padeniya monarkhii* [Alexander Blok as a historian of the fall of the monarchy (To the 90th anniversary of the February revolution)] (K 90-letiyu Fevral'skoy revolyutsii) // *Novyy zhurnal*. 2007. № 246. S. 249) (in Rus.).
12. Kolesnikova Ye. I. *Deloproizvodstvo v sisteme zhiznetvorchestva Aleksandra Bloka* [Office work in the system of life creation of Alexander Blok] // *Vestnik Sankt-Peterburgskogo universiteta tekhnologii i dizayna. Seriya 2: Iskuststvovedeniye. Filologicheskiye nauki*. 2020. № 1. S. 130–136 (in Rus.).
13. *Pis'ma Aleksandra Bloka k rodnym*: [V 2 t.] [Letters of Alexander Blok to his family: [In 2 volumes] M., 1932. V. 2 / Pod red. i s prim. M. A. Beketovoy i predisloviyem V. A. Desnitskogo. 550 s. (in Rus.).
14. Polivanov O. A. *«Svodka sobytii» A. A. Bloka predrevolyutsionnykh i fevral'skikh dney 1917 goda* [«Summary of events» A. A. Blok of the pre-revolutionary and February days of 1917] // *Blok A. Posledniye dni Imperatorskoy vlasti*. S. 367–372 (in Rus.).
15. Rudnev V. M. *Pravda o russkoy tsarskoy sem'ye i temnykh silakh* [The truth about the Russian royal family and dark

- forces] // N. A. Sokolov. *Predvaritel'noye sledstviye 1919–1922 gg.* [Preliminary investigation 1919–1922]: *Sb. materialov* / Sost. L. A. Lykova. M., 1998. S. 148–165 (Rossiyskiy Arkhiv: Istoriya Otechestva v svidetel'stvakh i dokumentakh XVIII–XX vv. Vyp. 8) (in Rus.).
16. Silard L. *K simbolike kruga u Bloka* [To the symbolism of the circle in Blok.] // Silard L. *Germetizm i germeneytika*. [Hermeticism and hermeneutics] SPb., 2002. S. 219–224 (in Rus.).
17. Spivak M. L. *Posledniy tsarskiy ministr vnutrennikh del A. D. Protopopov v politicheskoy publitsistike A. A. Bloka i yego sovremennikov* [The last tsarist minister of internal affairs A. D. Protopopov in political journalism A. A. Blok and his contemporaries] // *Vestnik RGGU. Ser. «Literaturovedeniye. Yazykoznaniiye. Kul'turologiya»*. 2016. № 8. S. 102–118 (in Rus.).

УДК 80

Н. К. Козлова

Омский государственный педагогический университет
644099 РФ, Омск, наб. Тухачевского, 14**70 ЛЕТ ОМСКОЙ ФОЛЬКЛОРИСТИКИ
(ИЗУЧЕНИЕ, СОХРАНЕНИЕ И АКТУАЛИЗАЦИЯ НАРОДНОЙ КУЛЬТУРЫ СИБИРИ,
ЕЕ ПРОШЛОЕ И НАСТОЯЩЕЕ)**

© Н. К. Козлова, 2021

2021-й год — юбилейный для омской фольклористики. 70 лет назад в августе 1951 года состоялась первая фольклорная экспедиция Омского государственного педагогического института (в дальнейшем — университет). Материалы, собранные в этой экспедиции, положили начало формированию фольклорного архива института. Именно с этого времени началась планомерная работа по изучению и сохранению народной культуры Прииртышья. С начала 1990-х гг. на базе университета начал свою работу Региональный вузовский центр по фольклору (РВЦ) под руководством проф. Т. Г. Леоновой. В 2021 году состоялся XXX-й научно-практический семинар РВЦ. Эти три юбилейные даты стали основой совместного проекта Омского государственного педагогического университета и Омской региональной общественной организации «Центр славянских традиций» (руководитель д-р филол. наук Н. К. Козлова). Проект включил в себя проведение юбилейной конференции «Народная культура Сибири: прошлое и настоящее» и в ее рамках — XXX-го семинара РВЦ, а также выставку народного костюма из собрания С. А. Глебушкина «Вся Россия на карте Омской области». В статье представлена хроника конференции с краткими аннотациями заслушанных докладов. На конференции были подняты и обсуждены важные вопросы и проблемы, касающиеся изучения, сохранения и актуализации народной культуры.

Ключевые слова: Сибирь, Прииртышье, проект, конференция, экспедиция, фольклорный архив, научно-практический семинар, выставка, изучение, сохранение, актуализация народной культуры.

29, 30 ноября — 1 декабря 2021 в Омске прошла Всероссийская научно-практическая конференция с международным участием «Народная культура Сибири: прошлое и настоящее». Организаторы конференции — Омская региональная общественная организация «Центр славянских традиций» (ОРОО «ЦСТ») (председатель Правления д-р филол. наук Н. К. Козлова) и Региональный вузовский центр по фольклору (РВЦ) (руководитель д-р филол. наук, профессор Т. Г. Леонова), работающий на базе Омского государственного педагогического университета (ОмГПУ).

Конференция была составной частью проекта «Народная культура Омского Прииртышья: история и современность», для осуществления которого ОРОО «ЦСТ» получила поддержку Министерства региональной политики и массовых коммуникаций Омской области.

Проект включил в себя два крупных мероприятия, значимых для научного, образовательного и социокультурного пространства области:

1) Выставка народного костюма из собрания Сергея Анатольевича Глебушкина «Вся Россия на карте Омской области»;

2) проведение юбилейной Всероссийской научно-практической конференции «Народная культура Сибири»;

Оба мероприятия были посвящены знаковым в истории изучения и актуализации народной культуры региона событиям: 70-летию со времени проведения первой фольклорной экспедиции, организованной педагогическим институтом (далее ОГПИ) в 1951 году;

формированию фольклорного архива Омского государственного педагогического университета (далее ФА ОмГПУ) и 30-летию функционирования научно-практического семинара РВЦ по фольклору «Народная культура Сибири».

Конференция и XXX-й научно-практический семинар РВЦ «Народная культура Сибири» в ее рамках были проведены на базе Отдела русской традиционной культуры «Сибирский культурный центр» (далее СКЦ) (руководитель А. С. Малиновская) Государственного центра народного творчества Омской области (далее ГЦНТ) (директор В. Ю. Багринцева).

К началу конференции был разработан ее логотип, который украшал печатную продукцию для участников семинара, в частности блокнот участника с информацией о первой конференции ОГПИ и фотографиями 1951 года. По итогам экспедиции в том же 1951 году членами фольклорного кружка ОГПИ был выпущен бюллетень в виде настенной газеты. Но за 70 лет он сильно истрепался, его бумажная основа порвалась, фотографии пожелтели. Членом ОРОО «ЦСТ» Константином Дайнеко бюллетень был реставрирован на пластиковой основе. И участники конференции могли ознакомиться с этим «возрожденным» раритетом. Кроме того, К. Дайнеко подготовил музыкальный ролик с экспедиционными фотографиями разных лет из архива проф. Т. Г. Леоновой, который был продемонстрирован в один из дней конференции.

Разработкой программы, организацией участников занималась д-р филол. наук, профессор кафедры литературы и культурологии ОмГПУ Н. К. Козлова, которая была и бессменным ведущим все три дня

работы конференции. Т. Г. Леонова как руководитель РВЦ и его научно-практического семинара принимала участие в редактировании программы.

В планах проекта было задумано представить в рамках конференции работу научных, образовательных, социокультурных центров и общественных организаций, деятельность которых связана с изучением, сохранением, актуализации ценностей народной культуры региона, обмен опытом работы в данной сфере.

Конференция работала в основном в онлайн-режиме на площадке облачных конференций ZOOM, некоторые докладчики выступали в очном формате с соблюдением всех правил эпидемиологической обстановки.

Программа состояла (согласно поданным заявкам) из 59 докладов. 10 из них имели характер стендовых; 9 докладчиков по разным причинам не смогли подключиться к работе конференции.

О содержании названного проекта на открытии рассказала Н. К. Козлова. Работу XXX-го семинара открыла Т. Г. Леонова.

С приветственными словами в адрес XXX-го семинара РВЦ выступили зав. кафедрой литературы и культурологии ОмГПУ, д-р филол. наук Э. И. Коптева; один из старейших преподавателей филологического факультета, канд. филол. наук В. М. Физиков; постоянный участник и научный партнер семинара д-р ист. наук, профессор, зав. кафедрой этнологии, антропологии, археологии и музеелогии ОмГУ им. Ф. М. Достоевского, ведущий научный сотрудник Омской лаборатории археологии, этнографии и музееведения Института археологии и этнографии СО РАН (далее Омская лаборатория ИАЭТ СО РАН) Н. А. Томилов. Кроме поздравления с юбилейными датами, говорили о роли научно-практического семинара РВЦ в развитии региональной фольклористики, о научной значимости вопросов и актуальности проблем, обсуждаемых на нем. Отмечали, что семинар за 30 лет стал своеобразной научной школой для молодых исследователей, которые когда-то только делали первые шаги в науке, а сейчас уже считаются состоявшимися учеными. Много теплых слов было сказано в адрес бессменного руководителя научно-практического семинара — Татьяны Георгиевны Леоновой.

По традиции деления на отдельные секции на семинаре не было, и участники могли прослушать все заявленные выступления, которые были сгруппированы по следующим тематическим разделам: 1) общие вопросы изучения народной культуры; 2) традиционная культура коренных народов Сибири и сопредельных территорий; 3) народная культура сибирских переселенцев; 4) из опыта работы в области изучения, сохранения и актуализации народной культуры; 5) народная культура в воспитательно-образовательном процессе.

Среди докладов, посвященных общетеоретическим проблемам фольклористики, прозвучало два, основанных на анализе материалов научно-практического семинара за последние годы. Д-р ист. наук, проф. Н. А. Томилов, назвав свое сообщение *«История гуманитарной науки в материалах научного семинара*

«Народная культура Сибири», посвятил его вопросам формирования и деятельности омских научных школ по историографии, фольклористике, культурологии и этнографии, освещению этих вопросов в сборниках трудов семинара.

Канд. искусствоведения, проф. кафедры этномузыкознания Новосибирской государственной консерватории имени М. И. Глинки Н. В. Леонова в докладе *«Вопросы изучения музыки региона в материалах семинара “Народная культура Сибири”»* проанализировала статьи музыковедов, опубликованные в сборниках омского семинара и связанные с изучением трех составляющих частей традиционной музыкальной культуры региона: музыкального фольклора коренных народов Сибири, фольклорных традиций сибирских переселенцев, профессиональных певческих традиций сибирских старообрядцев. Отметила значение семинара для развития сибирской этномузыкологии.

Д-р филол. наук, проф. кафедры литературы и культурологии ОмГПУ Н. К. Козлова в докладе *«Фольклорный архив ОмГПУ: проблемы сохранности и обработки экспедиционных материалов»* рассказала об истории создания архива в 1951 году, после первой фольклорной экспедиции вуза. Отметила востребованность хранящихся в нем материалов по народной культуре региона среди ученых, практиков, студентов высших и средних учебных заведений, но, в то же время, поделилась своей озабоченностью судьбой архива, который в этом году отметил 70-летие своего существования, сохранность которого не обеспечивается должным образом. С болью Н. К. Козлова говорила о том, что архив обойден вниманием администрации вуза, не заинтересованного в его деятельности: в создании условий (в том числе и кадровых), которые обеспечили бы систематизацию, цифровизацию, продвижение его уникальных материалов. В результате этого он мало функционален для работников научной и социокультурной областей.

Выступление Н. К. Козловой вызвало живое обсуждение, так как такие проблемы характерны для многих вузовских фольклорных архивов. Было решено в резолюции по итогам конференции сделать специальное обращение к администрации ОмГПУ по этому вопросу.

В докладе д-ра филол. наук, главного научн. сотрудника Отдела фольклора Института русской литературы (Пушкинский дом) РАН (Санкт-Петербург) Т. Г. Ивановой *«От архивных рукописей к публикации материалов (право на конъектуру и правила конъектуры)»* были подняты очень важные для фольклористики вопросы текстологии фольклора. На ряде примеров Т. Г. Ивановой было показано, что работа с рукописями должна быть критической и аналитической. «Мы публикуем не рукопись собирателя, — сделала вывод исследователь, — а пытаемся восстановить реальный фольклорный текст. Право на конъектуру у публикатора есть. Более того, это не только право, но и обязанность». Эти правила, по мнению Т. Г. Ивановой, должны быть едиными для всего фольклористического сообщества.

Д-р филол. наук, заместитель академика-секретаря Отделения историко-филологических наук РАН по научно-организационной работе, зав. отделом фольклора Института мировой литературы им. А. М. Горького РАН (Москва) В. Л. Кляус в докладе «**Забайкальский фольклор в Омской области или “археологическая фольклористика”**» рассказал о своей экспедиционной работе в Омской области с целью обнаружения забайкальской народной традиции, носителями которой являются потомки забайкальских казаков, переселившихся в Омскую область в 1950–60-е гг. с Северо-Востока Китая. В результате экспедиционной работы удалось вычленить несколько пластов в зафиксированном материале: наиболее ранний соотносится с собственно забайкальской традицией. Второй пласт сформировался на рубеже 1920–50-х гг., когда забайкальские казаки жили на Северо-Востоке Китая, восходит к забайкальскому фольклору, но сложился в иной среде. И более поздний пласт — когда потомки забайкальских казаков проживали уже в Омске. Они восприняли некоторые элементы региональной фольклорной традиции. Такую работу В. Л. Кляус и назвал «археологической фольклористикой», так как в данном случае фольклорист, подобно археологу, выявляет разные «культурные слои», но раскопки ведет не в земле, а в сфере духовной культуры.

Продолжила тему казачества канд. ист. наук, старший научн. сотрудник Омской лаборатории ИАЭТ СО РАН М. А. Жигунова в докладе «**Сибирское казачество: историографические, теоретические и методологические аспекты изучения и презентации историко-культурного наследия**». Название доклада, основанного на оригинальных материалах, полученных в результате архивных, исторических, этнографических, лингвистических, культурологических, социологических, этнопсихологических, музееведческих и фольклорных изысканий, проведенных автором в различных регионах Сибири и Северного Казахстана в 1980-х — 2021 гг., говорит само за себя. В нем проанализированы различные аспекты изучения идентичности, традиционно-бытовой и современной культуры, динамика основных функций и статуса казаков в Сибири, а также бытующие этнические стереотипы.

Кандидаты филол. наук В. А. Москвина (доцент кафедры литературы и культурологии ОмГПУ) и И. К. Феоктистова (доцент кафедры русской и зарубежной литературы ОмГУ им. Ф. М. Достоевского) в своих докладах «**Современный исполнитель фольклора и его репертуар**» и «**О сохранении устной традиции в современности (по материалам 2016–2021)**» рассказали об экспедиционных поездках со студентами, собирательской работе последних лет и об итогах этой работы.

Д-р филол. наук, проф. кафедры предметных технологий начального и дошкольного образования ОмГПУ Н. Н. Щербакова в докладе «**Языковая специфика региона как отражение истории его заселения**» рассмотрела возможности использования диалектной лексики в качестве элементов, отражающих

пути миграции населения на территории вторичного заселения и восприятие языковых особенностей других переселенцев. На примере лексики говоров Сибири показана способность диалекта сохранять самобытность словаря при освоении отдельных элементов из аборигенных языков.

На стыке фольклора и литературы прозвучал доклад д-ра филол. наук, проф. кафедры журналистики Санкт-Петербургского гуманитарного университета профсоюзов К. И. Шарафудиной «**Богородичный мотив народной ботаники в литературной рецепции**». На материале романа И. С. Тургенева «Дворянское гнездо» была проанализирована авторская литературная рецепция богородичного мотива народной фитонимики с использованием методики актуальной в последние годы научной отрасли лингвокультурологии — этноботаники. Тургеневская версия, по мнению докладчика, состоит в подключении аутентичного этноботанического фитонима «богородицны слезки» к вегетативному коду художественного языка романа, а на уровне аксиологии романа — к символическому образу России.

Раздел «**Традиционная культура коренных народов Сибири и сопредельных территорий**» открыл совместный доклад канд. филол. наук, доцента кафедры «Русский язык и восточные языки» Сибирского государственного университета путей сообщения (Новосибирск) Н. Н. Репняковой и канд. филол. наук, доцента кафедры «Международные отношения» Санкт-Петербургского политехнического университета Петра Великого У. Н. Решетневой «**Фольклорная традиция в современном китайском социуме**».

Канд. ист. наук, научный сотрудник Омской лаборатории ИАЭТ СО РАН М. Н. Тихомирова поделилась опытом своей 20-летней полевой исследовательской работы в докладе «**Экспедиционные исследования по истории и культуре западносибирских татар**», рассказала о тематике сбора материала, очертила территорию исследования, озвучила проблемы, с которыми сталкиваются этнографы.

Во втором своем докладе, прочитанном в рамках этого же раздела «**Природопользование татар Тевризского района Омской области в настоящее время (по полевым материалам 2021 г.)**», она проанализировала данные о использовании природных ресурсов в отдельных татарских поселениях Омской области.

Д-р филол. наук, проф. зав. сектором фольклора народов Сибири, главный научн. сотрудник лаборатории вербальных культур народов Сибири и Дальнего Востока Института филологии СО РАН (Новосибирск) проанализировала поэтико-стилевые особенности бурятских улигеров в исполнении певца Б. Бурнакова.

С. С. Тихонов, канд. ист. наук, научн. сотрудник Омской лаборатории ИАЭТ СО РАН в докладе «**Погода в жизни сибиряков (археологические наблюдения и народные предания)**» связал народные наблюдения за погодными явлениями, в частности на площади археологических памятников, с преданиями, связанными с объектами, с помощью которых люди «воздейство-

вали» на погоду (например, предания о Ташетканском камне).

Заключило этот раздел живое сообщение *студентки 5 курса филологического факультета ОмГПУ А. Т. Абакировой «Ритуальные традиции современной киргизской семьи»*, в котором она проанализировала материал, собранный в 2020–2021 гг., по названной теме.

В разделе **«Народная культура сибирских переселенцев»** канд. филол. наук, старший научн. сотрудник Института гуманитарных исследований и проблем малочисленных народов Севера СО РАН (Якутск) *О. И. Чарина* рассказала о **локальных особенностях исторических песен в репертуаре** народного певца, который всю жизнь прожил в Русском Устье (Якутия) **С. П. Киселева**. Его исполнение отличалось тяготением к постоянству мотивов, образов, включением в русский текст якутских слов и выражений.

А. Д. Цветкова, канд. филол. наук, проф. кафедры филологии Торайгыров университета г. Павлодар (Казахстан) в докладе **«Легендарные рассказы об иконах в современном сельском приходе»** на основе полевых материалов, зафиксированных в 2021 г. в селе Песчаное района Теренколь Павлодарской области, основанном в середине 18 века казаками Иртышской линии Сибирского казачьего войска, сделала вывод, что на протяжении последних 20 лет (с начала восстановления в селе разрушенного храма) сформировался цикл устных нарративов о чудесах, связанных с местными иконами. В сообщении были проанализированы рассказы об обретенных, обновленных, благоухающих, мирроточащих и исцеляющих иконах.

Еще одному фольклорному жанру, основанному на христианском мировоззрении, был посвящен доклад **«О типовом напеве в духовных стихах сибирского бытования»**, прочитанный канд. искусствоведения, научн. сотрудником сектора фольклора народов Сибири Института филологии СО РАН *Е. И. Исмагиловой*. Анализируемые в докладе фольклорные произведения были записаны преимущественно от представителей старообрядчества. Было показано, что инвариантным чертам напева свойственна ладовая, ритмическая и структурная ясность, в результате которой напев, сформировавшийся на границе Белоруссии и России, сохраняется в Сибири весьма устойчиво. В то же время замечено, что в образцах, зафиксированных от представителей коренного сибирского этноса — алтайцев (телеутов) — обнаружены более заметные ритмо-синтаксические изменения.

Канд. филол. наук, доцент кафедры русского языка славянского и классического языкознания ОмГУ Л. С. Зинковская показала разнообразие **номинаций укладок снопов зерновых культур в говорах Среднего Прииртышья**, опираясь на Словарь русских старожильческих говоров Среднего Прииртышья и тексты, привлекаемые в электронный региональный корпус говоров.

Неразрывное единство всех обрядовых кодов (темпорального, акционального, персонального, локального, вербального, музыкального) в комментариях

исполнителей к календарным песням на основе архивных и опубликованных материалы по календарно-обрядовому фольклору белорусов Сибири и Дальнего Востока было показано в докладе **«Из первых уст: высказывания сибирских белорусов о годовом календарном круге»** *Т. В. Дайнеко*, младшего научн. сотрудника сектора фольклора народов Сибири Института филологии СО РАН. Ею отмечено, что комментарии, наряду с песнями, записаны в 1980–2000-е гг. от потомков белорусов-переселенцев, проживающих в различных районах Новосибирской, Омской, Кемеровской, Тюменской областей, а также Красноярского, Приморского и Хабаровского краев. Они являются дополнительным источником информации, и ценность их со временем только возрастает. Нужно отметить, что *Т. В. Дайнеко* буквально накануне конференции (25 декабря 2021) защитила кандидатскую диссертацию в Новосибирской государственной консерватории имени М. И. Глинки.

О **песенных традициях села Чистово Оконешниковского района Омской области** рассказала преподаватель Омского областного колледжа культуры и искусства *Е. Р. Харченко*; о **творческом наследии народных исполнителей с. Новокарасук Крутинского района Омской области** — студентка 4 курса Омского музыкального училища им. В. Я. шебалина *Е. А. Филимонова*. Преподаватель музыкального колледжа *Н. В. Котенко* показала, какую **важную роль в научно-исследовательской работе студентов колледжа** (подобных исследованию *Е. А. Филимоновой*) **играют материалы ФА ОмГПУ**.

Канд. искусствоведения, доцент кафедры музыкального искусства ОмГУ Е. Э. Комарова в докладе **«Народная драма и дореволюционная частушка в семейных воспоминаниях»** поделилась воспоминаниями о том, какие частушки (в том числе и очень интересные, касающиеся истории страны) вспоминал и пропевал ее недавно ушедший из жизни отец и какие ценные сведения о бытовании народной драмы она получила из бесед со своей бабушкой. Эти сведения, полученные в семейном быту, не менее ценны для истории бытования народной культуры, чем информации, фиксирующиеся фольклористами в ходе специальных опросов.

О таких «специальных» фиксациях в ходе экспедиций в русские горнозаводские села Башкортостана **ритуалов введения новобрачной в род-семью жениха** рассказала канд. филол. наук, старший научн. сотрудник Лаборатории народной культуры Научно-исследовательского института исторической антропологии и филологии Магнитогорского государственного технического университета им. Г. И. Носова *С. А. Моисеева*. Ее коллега, зав. названной лабораторией, д-р филол. наук, проф. университета имени Носова *Т. И. Рожкова* проанализировала **«Предания о горе Магнитной»**, показав в них локальные варианты фольклорной традиции.

Завершил работу этого раздела конференции доклад *ст. преподавателя кафедры иконописи Омской Духовной семинарии, ведущего специалиста СКЦ О. Н. Лобзовой «Историографические проблемы в из-*

учении живописных ковров на клеенчатой основе 1930-х-50-х гг.». Несмотря на то, что ковер на клеенчатой основе был в свое время отнесен специалистами по декоративно-прикладному искусству к китчевой, низовой культуре, он представляет ценность для исследователей народной культуры как материальное отражение фольклора, бытовых предпочтений людей в сложное послевоенное время.

Раздел **«Из опыта работы в области изучения, сохранения и актуализации народной культуры»** был новым в ряду традиционных разделов научно-практического семинара РВЦ, но чрезвычайно актуальным в соответствии с теми целями, которые поставили перед собой организаторы юбилейной конференции (в рамках которой семинар работал): показать, какие учреждения науки, образования и культуры в настоящее время продолжают и развивают (как и в каких направлениях) изучение и сохранение народной культуры, начало которому было положено первой экспедицией ОГПИ в 1951 г., представить формы и методы ее актуализации в современной социокультурной практике.

Так, кандидаты ист. наук, директор Сибирского филиала Института культурного и природного наследия им. Д. С. Лихачева И. А. Селезнева и зам. директора этого филиала Т. Н. Золотова в своих содержательных и исчерпывающих докладах **«Популяризация народной культуры в проектах Сибирского филиала Института наследия»** и **«Изучение традиций и современной культуры в Сибирском филиале Института наследия»** показали все направления работы филиала, рассказали об основных проектах (прошлых и настоящих), многочисленных и интересных публикациях сотрудников, методах и формах работы в названной области науки.

Зам. Министра культуры Омской области, канд. культурологии С. Д. Бакулина рассказала об **«основных механизмах поддержки этнокультурных проектов некоммерческих общественных организаций»**.

Заслуженный деятель культуры Омской области, директор ГЦНТ В. Ю. Багринцева представила проект ГЦНТ **«Этнокультурный ландшафт Омского Прииртышья» как инструмент консолидации усилий по изучению, сохранению и актуализации нематериального культурного наследия** (далее НКН) региона».

Руководитель Отдела русской традиционной культуры ГЦНТ А. С. Малиновская информировала о **«формах работы по сохранению и актуализации НКН Омской области»**, в том числе о создании и функционировании в электронном формате Регионального каталога НКН [1], деятельности областной комиссии по отбору и рецензированию статей, представляющих объекты НКН.

Е. Н. Сергеева, зав. Красноярской библиотекой № 7 им. Н. Ф. Чернокова Централизованной библиотечной системы Омского муниципального района Омской области рассказала о деятельности, экспозиции и фондах **общественного музея им. Н. Ф. Чернокова**, одного из первых собирателей фольклора Прииртышья,

краеведа и общественного деятеля, работавшего в свое время консультантом Омского народного хора.

Практически в каждом районе Омской области созданы Центры традиционной культуры, которые ведут не только культурно-досуговую деятельность, что характерно для клубных систем, в которые они, как правило, входят, но и деятельность по изучению, сохранению и актуализации народной культуры. Об **опыте работы одного из них — Межпоселенческого центра «Светоч»** Седельниковского района Омской области рассказала его заведующая Е. О. Поплавская.

Последний тематический блок конференции **«Народная культура в воспитательно-образовательном процессе»** в программе был представлен семью докладами. Но подключиться к работе научного мероприятия смогли только четверо.

Э. Р. Ахунова, старший лаборант Омской лаборатории ИАЭ СО РАН в докладе **«Музейная работа в сфере школьного образования»**, опираясь на представленные отчеты коллективов районных музеев области, рассказала о выставочной, лекционной и культурно-массовой деятельности районных краеведческих и исторических музеев в сфере школьного образования.

Е. В. Комаровская, педагог дополнительного образования Центра развития творчества детей и юношества «Амурский» представила очень интересное **«учебно-методическое медиопособие по малым формам устного народного творчества»**, содержащее серию тематических видеосюжетов, созданных при непосредственном участии обучающихся. Для каждого возраста были использованы свои формы представления и способы подачи информации. Отснято 60 видеосюжетов, все размещены на сервисе YouTube и используются в образовательном процессе. Медиопособие как информационно-познавательное средство может быть реализовано в учебном и воспитательном формате в дополнительных общеобразовательных общеразвивающих программах. Оно помогает популяризировать фольклорный материал в детской и педагогической аудитории и может стать ресурсом для организации познавательного семейного досуга, мастер-классов для детей и педагогов дополнительного образования. Были даны ссылки на некоторые видеосюжеты [2].

Специалист по работе с молодежью Центра патристического воспитания молодежи Омской области Е. М. Чешегорова рассказала об опыте **«проведения областного молодежного фольклорного конкурса-фестиваля «Иван да Марья»**, приобщающего молодежь к ценностям русской традиционной культуры. Проект реализуется (с сентября по декабрь 2021 г.) на территории г. Омска и Омской области; к его проведению привлекаются омские ВУЗы, ССУЗы и общеобразовательные школы. В роли партнёров в районных центрах выступают центры русской традиционной культуры. Завершится он большим общим концертом «Иван да Марья», на котором будут продемонстрированы фрагменты видеоматериалов с проекта, фотографии и т. п., а финалисты — парни и девушки — при поддержке фольклорно-этнографической студии «Сретение» будут

петь, танцевать, играть на народных музыкальных инструментах.

Студентка 4 курса филологического факультета ОмГПУ А. Г. Кот выступила с сообщением «*Вечерка и современная молодежь*». Она задалась вопросом: «Актуальна ли традиция в наше время?», на который ответила положительно, рассказав об опыте работы молодежного клуба «Вечерка» на базе СКЦ под руководством супругов Е. М. и О. В. Чешегоровых.

И, наконец, Е. В. Воронова, педагог дополнительного образования Дома детского творчества Ленинского административного округа г. Омска в докладе «*Обращение к казачьей культуре в рамках дополнительного образования школьников*» рассказала о своем опыте работы по патриотическому воспитанию школьников через их знакомство с богатейшим духовным наследием сибирских казаков.

Украсили конференцию выступления фольклорно-этнографического ансамбля Омского музыкального училища (колледжа) им. В. Я. Шебалина «Новая деревня» (руководитель канд. ист. наук О. Г. Сидорская) (второй день) и фольклорно-этнографической студии «Сретенье» (руководители Е. М. и О. В. Чешегоровы) (третий день).

По завершению работы XXX семинара РВЦ и конференции была принята резолюция, в которой отмечена плодотворная работа научного форума; обобщены основные проблемы, обсужденные на семинаре, и намечены задачи на будущее.

Конференция транслировалась на you tube — канале [3], что значительно расширило аудиторию ее участников-слушателей.

Осталось сказать о грустном событии, случившемся сразу после проведения конференции. Бессменный руководитель научно-практического семинара «Народная культура Сибири» и вузовского РВЦ по фольклору доктор филологических наук Татьяна Георгиевна Леонова выступила в первый день работы с небольшим сообщением, которое она назвала «*Основные направления и главные итоги работы фольклористов ОмГПУ за 70 лет*». Но, по сути, она подвела итог своей образовательной (профессор ОмГПУ) и научной деятельности. Пожелала всем участникам продолжать и развивать работу в сфере сохранения и изучения народной культуры. Это пожелание прозвучало символично: в последний день работы конференции Татьяна Георгиевна тяжело заболела и 16 декабря 2021 года ушла из этого мира на 93-м году жизни.

Список литературы

1. Каталог нематериального культурного наследия Омской области // Информационный портал «Традиционная культура Прииртышья» // www.folk55.ru
2. URL: <https://youtu.be/WYEtR0JnuDs>; URL: <https://youtu.be/u79IyP9OnVA>; <https://youtu.be/iGCqK3BCEQs>; URL: <https://youtu.be/gukH60HCmjs>; <https://youtu.be/RkLVeF01NfM>
3. URL: <https://youtube.com/playlist?list=PLy7cCPYsdbza³p8sSfoLxbwP0Shz6ojK1>

N. K. Kozlova

Omsk State Pedagogical University
644099 of the Russian Federation, Omsk, nab. Tukhachevsky, 14

70 YEARS OF OMSK FOLKLORE STUDIES (STUDY, PRESERVATION AND ACTUALIZATION OF SIBERIAN FOLK CULTURE, ITS PAST AND PRESENT)

2021 is the anniversary year for Omsk folklore studies. 70 years ago, in August 1951, the first folklore expedition of the Omsk State Pedagogical Institute (later the University) took place. The materials collected in this expedition marked the beginning of the formation of the folklore archive of the Institute. It was from this time that systematic work began on the study and preservation of the folk culture of the Irtysh region. Since the beginning of the 1990s, the Regional University Center for Folklore (RVC) began its work on the basis of the university under the leadership of prof. T. G. Leonova. In 2021, the xxxth scientific and practical seminar of the RVC was held. These three anniversaries became the basis of a joint project of the Omsk State Pedagogical University and the Omsk regional public organization «Center of Slavic Traditions» (head of the Doctor of Philology N. K. Kozlova). The project included the holding of the anniversary conference «Folk Culture of Siberia: past and present» and within its framework — the xxxth seminar of the RVC, as well as an exhibition of folk costume from the collection of S. A. Glebushkin «All Russia on the map of the Omsk region». The article presents a chronicle of the conference with brief annotations of the reports heard. Important issues and problems related to the study, preservation and actualization of folk culture were raised and discussed at the conference.

Keywords: Siberia, Irtysh region, project, conference, expedition, folklore archive, scientific and practical seminar, exhibition, study, preservation, actualization of folk culture.

References

1. Catalogue of the intangible cultural heritage of the Omsk region // Information portal «Traditional culture of the Irtysh region» // www.folk55.ru (in Rus.).
2. URL: <https://youtu.be/WYEtR0JnuDs> (in Rus.); URL: <https://youtu.be/u79IyP9OnVA> (in Rus.); <https://youtu.be/iGCqK3BCEQs>; (in Rus.); URL: <https://youtu.be/gukH60HCmjs> (in Rus.); URL: <https://youtu.be/RkLVeF01NfM> (in Rus.).
3. URL: <https://youtube.com/playlist?list=PLy7cCPYsdbza³p8sSfoLxbwP0Shz6ojK1> (in Rus.).

ИСТОРИЧЕСКИЕ НАУКИ

УДК 342

DOI 10.46418/2079–8202_2021_4_16

С. И. Бугашев¹, Я. К. Чепенко²

¹ Санкт-Петербургский государственный университет промышленных технологий и дизайна
191186 РФ, Санкт-Петербург, Большая Морская, 18

² Санкт-Петербургский юридический институт (филиал) Университета прокуратуры РФ
191014 РФ, Санкт-Петербург, Литейный пр., 44

КОНСТИТУЦИОННОЕ ПРАВО НА ОБРАЗОВАНИЕ КАК ПОВЫШЕНИЕ КАЧЕСТВА ЖИЗНИ ГРАЖДАН

© С. И. Бугашев, Я. К. Чепенко, 2021

В статье предпринято исследование конституционного права на образование в соотношении с обеспечением благополучия человека и повышением качества жизни граждан Российской Федерации. Проанализированы основные этапы становления права на образование в советский период, а также роль государства в обеспечении конституционного права на образование в современный период.

Ключевые слова: право на образование, Конституция Российской Федерации, Закон об образовании, качество жизни граждан Российской Федерации.

Второе поколение прав и свобод человека и гражданина [социально-экономические и культурные права) включает в себя право на образование. Как отметил Председатель Конституционного Суда Российской Федерации В. Д. Зорькин, права второго поколения, в том числе и право на образование, первоначально были закреплены и приняты в Советском Союзе, который добился внесения положений о социально-экономических правах в международные документы [8].

Если обратиться к советскому периоду, то можно проследить, что право на образование [с указанием на обязательства государства) было впервые закреплено в Конституции СССР 1936 г. в Главе X [ст. 121) [5]. Сталинская конституция не только формально фиксировала право на образование, но и поясняла гарантии этого права. Конституция 1936 г. объявила любое образование в стране бесплатным [2, с. 115].

Согласно Конституции СССР 1977 г. [6], всем гражданам СССР было гарантировано право на получение бесплатного высшего и средне специального образования. Всем отличникам учебы, обучавшимся на очных отделениях вузов, а также в средних специальных учебных заведениях было гарантировано право на получение стипендии от государства. Государство также через систему распределения гарантировало трудоустройство по специальности каждому выпускнику вуза и среднего специального учебного заведения.

Особенностями развития права на образование в современное время являются существенные изменения, сложившиеся после распада СССР и принятия нового основного закона страны — Конституции Российской Федерации 1993 г. [7].

Конституция Российской Федерации провозглашает Российскую Федерацию правовым социальным государством, которое гарантирует равенство прав и свобод человека и гражданина и политика которого направлена на создание условий, обеспечивающих достойную жизнь и свободное развитие человека.

Одной из важнейших функций социального государства, в осуществлении которой участвуют все уровни публичной власти [Российская Федерация, субъекты Российской Федерации и местное самоуправление), является обеспечение права каждого на образование на основе конституционного принципа равенства; система гарантирования этого права предполагает обязанность как государства, так и муниципальных образований сохранять в достаточном количестве имеющиеся общеобразовательные учреждения, а при необходимости расширять их сеть [11].

В настоящее время в России возникает множество проблем в социальной сфере. Как справедливо отмечает Ф. М. Рудинский, Россия относится к числу стран, где уровень содержания прав гражданина ниже прав человека, признанных в международно-правовых актах [13, с. 11]. Так, например, в России полностью не обеспечивается право на бесплатное образование [ст. 43 Конституции Российской Федерации), что противоречит ст. 26 Международного пакта об экономических, социальных и культурных правах [9]. Конституционные гарантии общедоступности и бесплатности образования призваны обеспечить равенство прав граждан в этой сфере независимо от социально-экономических и иных различий между ними. Как указал Конституционный Суд Российской Федерации, каждый ребенок в силу ст. 19 Конституции Российской

Федерации имеет равную с другими, не зависящую от социального происхождения, места жительства, а также иных обстоятельств возможность развития личности, а равенство возможностей при получении образования предполагает равный доступ в существующие государственные или муниципальные образовательные организации [10].

Право на образование входит в международные стандарты прав человека, что нашло свое отражение в важнейших международно-правовых актах — Всеобщая декларация прав человека 1948 г. [3], Международный пакт об экономических, социальных и культурных правах 1966 г., Хартия Европейского Союза об основных правах 2007 г. [15] и др. В ст. 13 Международного пакта об экономических, социальных и культурных правах говорится, что образование должно быть направлено на полное развитие личности и осознание ее достоинства, оно должно укреплять уважение к правам человека и основным свободам, способствовать взаимопониманию, терпимости и дружбе между всеми нациями и всеми расовыми, этническими и религиозными группами.

Международно-правовая интеграция обусловила новые подходы к пониманию сущности и содержания права на образование, так как Россия принимает активное участие в создании единого международного образовательного пространства. Гарантии доступности права каждого на образование, признаваемого международным сообществом в качестве одного из основных и неотъемлемых прав человека, закреплены также в Конвенции о борьбе с дискриминацией в области образования [принята Генеральной конференцией ЮНЕСКО 14 декабря 1960 года]. Данная Конвенция определяет доступность образования как равные для всех права и возможности его получения, что предполагает не только экономическую доступность [в частности, установление бесплатного начального образования), но и физическую доступность, под которой следует понимать безопасную физическую досягаемость образования либо посредством посещения учебного заведения, находящегося на разумном географическом удалении, либо путем получения доступа к современным технологиям.

Конституционное право на образование является центром системы таких социально-правовых явлений, как качество и уровень жизни, степень гарантированности духовного развития личности, степень социализации личности и пр. [1].

«Образованность» сограждан представляет собой важнейший фактор влияния на процессы, происходящие в экономике, науке, научно-техническом прогрессе, безопасности и иных сферах общественной жизни.

Президент Российской Федерации не раз подчеркивал значимость образования для модернизации общества: «Уровень образования — это исходная, отправная точка экономического и научно-технического прогресса, отставание в образовательном развитии прямо сказывается на конкурентоспособности, на их национальных перспективах» [12].

Реализация права каждого человека на образование обеспечивается путем создания федеральными государственными органами, органами государственной власти субъектов Российской Федерации и органами местного самоуправления соответствующих социально-экономических условий для его получения, расширения возможностей удовлетворять потребности человека в получении образования различных уровня и направленности в течение всей жизни. Существенным элементом создания таких социально-экономических условий является обеспечение территориальной доступности образовательных организаций, предоставляющих общее [начальное, основное, среднее) образование, тем более что использование при его получении дистанционных образовательных технологий с применением информационно-телекоммуникационных сетей [статья 16 Федерального закона «Об образовании в Российской Федерации» [16]) не носит массового характера и, по крайней мере, в настоящее время не может заменить обычный учебный процесс, предполагающий непосредственное взаимодействие обучающихся и педагогических работников.

Повышение качества жизни граждан гарантируется за счет обеспечения продовольственной безопасности, большей доступности комфортного жилья, высококачественных и безопасных товаров и услуг, современного образования и здравоохранения, спортивных сооружений, создания высокоэффективных рабочих мест, а также благоприятных условий для повышения социальной мобильности, качества труда, его достойной оплаты, поддержки социально значимой трудовой занятости, обеспечения доступности объектов социальной, инженерной и транспортной инфраструктур для инвалидов и других маломобильных групп населения, достойного пенсионного обеспечения [14].

Таким образом, праву на образование в числе основных и неотъемлемых конституционных прав отводится особая роль, т. к. оно непосредственно обеспечивает качество жизни граждан. Право на образование существенным образом влияет на развитие государства. Любой человек претендует на конституционное право на образование: не только ребенок, молодые люди, но сегодня в нашей стране есть возможность получать образование как платно, так и бесплатно на протяжении всей жизни. Государством разработаны специальные программы для различных категорий граждан: «Третий возраст», для молодых мам и пр. В настоящее время образование должно поддерживаться государством различными способами, а также войти в состав основных приоритетов российского общества и государства. В современном мире увеличивается значение образования как важнейшего фактора формирования нового качества не только экономики, но и общества в целом. Чем качественнее экономический потенциал страны, тем выше, соответственно, и уровень благосостояния населения.

Список литературы

1. Давтян Г. А.: Автореф. Право граждан Российской Федерации на образование: конституционно-правовое исследование. М., 2012.
2. Бугашев С. И., Чепенко Я. К. К вопросу о становлении права на образование в России на рубеже XX–XXI вв. // Вестник Санкт-Петербургского государственного университета технологии и дизайна. Серия 2. Искусствоведение. Филологические науки. 2020. № 4. С. 115.
3. Всеобщая декларация прав человека [принята Генеральной Ассамблеей ООН 10.12.1948] // СПС «Консультант Плюс».
4. Закон РФ от 10 июля 1992 г. № 3266–1 «Об образовании» // СПС «Консультант Плюс».
5. Конституция [Основной Закон] Союза Советских Социалистических Республик [утв. Постановлением Чрезвычайного VIII Съезда Советов СССР от 05.12.1936] // СПС «Консультант Плюс».
6. Конституция [Основной Закон] Союза Советских Социалистических Республик [принята ВС СССР 07.10.1977] // СПС «Консультант Плюс».
7. Конституция Российской Федерации [принята всенародным голосованием 12.12.1993 с изменениями, одобренными в ходе общероссийского голосования 01.07.2020] // СПС «Консультант Плюс».
8. Зорькин В. Д.: лекция О Конституции и правосудии [Государственная Дума, 22 марта 2013 г.] // URL: <https://www.youtube.com/watch?v=-1qGxseUxN4>.
9. Международный пакт об экономических, социальных и культурных правах [принят 16.12.1966 Резолюцией 2200 [XXI] на 1496-ом пленарном заседании Генеральной Ассамблеи ООН] // СПС «Консультант Плюс».
10. Постановление Конституционного Суда Российской Федерации от 15 мая 2006 года № 5-П «По делу о проверке конституционности положений статьи 153 Федерального закона от 22 августа 2004 года № 122-ФЗ «О внесении изменений в законодательные акты Российской Федерации и признании утратившими силу некоторых законодательных актов Российской Федерации в связи с принятием Федеральных законов «О внесении изменений и дополнений в Федеральный закон «Об общих принципах организации законодательных (представительных) и исполнительных органов государственной власти субъектов Российской Федерации» и «Об общих принципах организации местного самоуправления в Российской Федерации» в связи с жалобой главы города Твери и Тверской городской Думы» // СПС «Консультант Плюс».
11. Постановление Конституционного Суда Российской Федерации от 05.07.2017 № 18-П «По делу о проверке конституционности части 2 статьи 40 Федерального закона “Об образовании в Российской Федерации” в связи с жалобой администрации муниципального образования городской округ город Сибай Республики Башкортостан» // СПС «Консультант Плюс».
12. Путин В. В. Об образовании в РФ. Тезисы, высказанные на Госсовете в марте 2008 г. // URL: http://www.e1.ru/news/spool/news_id-268662-section_id-15.html [дата обращения: 20.09.2021 г.).
13. Рудинский Ф. М., Гаврилова Ю. В., Крикунова А. А., Сошникова Т. А. Экономические и социальные права человека и гражданина: современные проблемы теории и практики / под. общ. ред. Ф. М. Рудинского. М.: Права человека. 2009. С. 11.
14. Указ Президента РФ от 31.12.2015 № 683 «О Стратегии национальной безопасности Российской Федерации» // СПС «Консультант Плюс».
15. Хартия Европейского Союза об основных правах [Страсбург, 12 декабря 2007 г.] // СПС «Консультант Плюс».
16. Федеральный закон от 29.12.2012 № 273-ФЗ «Об образовании в Российской Федерации» // СПС «Консультант Плюс».

S. I. Bugashev¹, Ya. K. Chepenko²

¹ St. Petersburg State University of Industrial Technologies and Design
191186 Russia, St. Petersburg, Bolshaya Morskaya str., 18

² St. Petersburg Law Institute (branch) University of the Prosecutor «s Office of the Russia
191014 Russia, St. Petersburg, Liteyny ave., 44

THE CONSTITUTIONAL RIGHT TO EDUCATION
AS AN IMPROVEMENT IN THE QUALITY OF LIFE OF CITIZENS

The article examines the constitutional right to education in relation to ensuring human well-being and improving the quality of life of citizens of the Russian Federation. The main stages of the formation of the right to education in the Soviet period of time, as well as the role of the state in ensuring the constitutional right to education in the modern period of time are analyzed.

Keywords: the right to education, the Constitution of the Russian Federation, the Law on Education, the quality of life of citizens of the Russian Federation.

References

1. Davtyan G. A.: Abstract of dis. The right of citizens of the Russian Federation to education: constitutional and legal research. Moscow, 2012 [in Rus.].
2. Bugashev S. I., Chepenko Ya. K. To the question of the formation of the right to education in Russia at the turn of the XX–XXI centuries. // Bulletin of the St. Petersburg State University of Technology and Design. Series 2: Art Criticism. Philological sciences. 2020. No. 4. p. 115 [in Rus.].
3. Universal Declaration of Human Rights [adopted by the UN General Assembly on 10.12.1948] // SPS «Consultant Plus» [in Rus.].
4. Law of the Russian Federation No. 3266–1 «On Education» of July 10, 1992 // SPS «Consultant Plus» [in Rus.].
5. The Constitution [Basic Law] of the Union of Soviet Socialist Republics [approved by By the Resolution of the Extraordinary VIII Congress of Soviets of the USSR of 05.12.1936] // SPS «Consultant Plus» [in Rus.].

6. 6. The Constitution [Basic Law] of the Union of Soviet Socialist Republics [adopted by the Supreme Soviet of the USSR on 07.10.1977] // SPS «Consultant Plus» [in Rus.).
7. The Constitution of the Russian Federation [adopted by popular vote on 12.12.1993 with amendments approved during the all-Russian vote on 01.07.2020] // SPS «Consultant Plus» [in Rus.).
8. V. D. Zorkin: Lecture on the Constitution and justice [the State Duma, March 22, 2013] // URL: <https://www.youtube.com/watch?v=-1qGxseUxN4> [in Rus.).
9. The international Covenant on economic, social and cultural rights [adopted 16.12.1966 Resolution 2200 [XXI] in 1496 th plenary meeting of the UN General Assembly] // ATP «Consultant Plus» [in Rus.).
10. Resolution of the Constitutional Court of the Russian Federation No. 5-P of May 15, 2006 “ On the Case of Checking the Constitutionality of the Provisions of Article 153 of Federal Law No. 122-FZ of August 22, 2004 «On Amendments to Legislative Acts of the Russian Federation and Invalidation of Certain Legislative Acts of the Russian Federation in Connection with the Adoption of Federal Laws» On Amendments and Additions to the Federal Law «On General Principles of Organization of Legislative [Representative] and Executive Bodies of State Power of the Subjects of the Russian Federation» and «On General Principles of Organization of Legislative [Representative] and Executive Bodies of State Power of the Subjects of the Russian Federation» and «On General Principles of Organization of Legislative [Representative] and Executive Bodies of State Power of the Subjects of the Russian Federation» and «On General Principles of Organization of Legislative [Representative] and Executive Bodies of State Power of the Subjects of the Russian Federation» in connection with the complaint of the head of the city of Tver and the Tver City Duma» // SPS «Consultant Plus» [in Rus.).
11. Resolution of the Constitutional Court of the Russian Federation No. 18-P of 05.07.2017 «On the case of checking the constitutionality of Part 2 of Article 40 of the Federal Law» On Education in the Russian Federation «in connection with the complaint of the administration of the municipal formation of the Sibai city district of the Republic of Bashkortostan» // SPS «Consultant Plus» [in Rus.).
12. Putin V. V. About education in the Russian Federation. The points made by the state Council in March 2008 // URL: http://www.e1.ru/news/spool/news_id-268662-section_id-15.html [accessed: 20.09.2021 g] [in Rus.).
13. Rudinskiy F. M., Gavrilov, Y. V., Krikunova, A. A., T. A. Soshnikov Economic and social rights of man and of the citizen: modern problems of theory and practice / ed. General. edited by F. M. Rudinsky. M.: Human Rights. 2009. p. 11 [in Rus.).
14. Decree of the President of the Russian Federation No. 683 of 31.12.2015 «On the National Security Strategy of the Russian Federation» // SPS «Consultant Plus» [in Rus.).
15. The Charter of the European Union on Fundamental Rights [Strasbourg, December 12, 2007] // SPS «Consultant Plus» [in Rus.).
16. Federal Law No. 273-FZ of 29.12.2012 «On education in the Russian Federation» // SPS «Consultant Plus» [in Rus.).

О. Б. Вахромеева,Санкт-Петербургский государственный университет промышленных технологий и дизайна
191186 РФ, Санкт-Петербург, Большая Морская, 18**НАУЧНАЯ КАРТИНА МИРА ПОСТУПАТЕЛЬНОГО ДВИЖЕНИЯ
ЧЕЛОВЕЧЕСТВА В НОВОЕ И НОВЕЙШЕЕ ВРЕМЯ**

© О. Б. Вахромеева, 2021

Статья представляет собой обзор основных направлений научных исследований в области демографии в новейшее время. В XXI в. демография является единственной общественной наукой, способной заглянуть за горизонт. Перспективными направлениями считаются развитие прикладной демографии и демографической аналитики, поскольку точность демографических прогнозов и чувствительность к общественным явлениям способствуют разработке долгосрочных стратегий развития отдельных государств и международных институтов. Внимание обращено на научную картину мира демографического знания в целом, а также на то, каким образом данные о воспроизводстве народонаселения помогают решать глобальные проблемы человечества на современном этапе. Каждое общество имеет ту науку, которая соответствует уровню его цивилизационного развития. Современный этап интеллектуальной деятельности человечества ознаменован возникновением и оформлением новых научных дисциплин и направлений во всех областях знания, появлением новых сфер, становящихся предметом познания научных дисциплин и наук. Демография служит ярким тому примером, поскольку оформление ее в самостоятельную научную дисциплину происходило в течение десятилетий. Согласно авторитетному мнению демографа и экономиста А. Г. Вишневого, в становлении и развитии отечественной демографии выделяются три периода: первый — XVI — первая половина XIX вв. (возникновение демографических знаний: изучение смертности и рождаемости, попытки понимания факторов последней), второй — вторая половина XIX — середина XX вв. (формирование общей теории народонаселения, демография существовала в условиях контроля со стороны власти и информационного голода), третий — вторая половина XX — наши дни (демографическая наука развивается как самостоятельная научная дисциплина и взаимодействует с другими науками).

Ключевые слова: наука, демография, А. Г. Вишневский, эпидемиологический переход.

Современная наука, выступая в трех ипостасях — форма деятельности, совокупность знаний, общественный институт — трактуется как «большая наука», сочетающая в себе «институт», «метод», «накопление традиционных знаний», «фактор развития производства», «способность формирования убеждений и отношения человека к миру» [1, с. 18], или социокультурный феномен. С одной стороны, наука возникла в качестве ответа на определенную потребность человека в производстве, получении истинного знания о мире, поэтому она способна детерминировать общественную жизнь во всем ее многообразии; с другой — она не без основания претендует на роль подлинного фундамента общества и культуры в действительном и технологическом понимании.

В период развития глобальной цивилизации, полагающуюся на универсальную закономерность, науке показаны интеграционные связи с точки зрения географического фактора, основных форм жизнедеятельности различных стран и регионов мира. По мнению профессора философии МГУ С. А. Лебедева, сторонника диалога науки с ее социально-культурным окружением, главным смыслом устранения прежних жестких структур является «создание новых адаптационных возможностей для любого сегмента социальной системы и дополнительного ресурса ее развития». Наука оправдала однажды взявшие на себя познавательные, мировоззренческие и практические функции, но теперь ей необходимо «сохранить собственное лицо»

как особой подсистемы культуры с особым «духом» и предназначением в условиях интернационализации, синтеза внутри системы научного знания (между науками о природе и науками о человеке и обществе), а также взаимодействия науки с различными подсистемами культуры [2, с. 145, 151].

Начиная с середины XX в. постмодернизм в науке привел к тому, что на смену господствующим теориям пришла идея о равносильности теорий, их плюрализме (речь идет о господстве релятивизма и индетерминизма). Современная наука существует в мире рыночных отношений, поэтому истинность определяется утилитарностью (наука становится зависимой от совокупности индивидов). Научное знание анализируется в качестве совокупности упорядоченных групп высказываний, потенциально имеющих общественный резонанс; оно выступает как формирующая взгляд предпосылка дальнейшего процесса получения соответствующей информации и как средство для выявления интерференции, трансформации, наложения областей значений и др. в коммуникативном поле культуры. Предпочтение отдается междисциплинарным исследованиям потому, что излишняя предметная фрагментация научной области ведет к утрате целостности изучаемого объекта. Значение анализа научного знания в качестве специального нарратива состоит в прояснении механизмов формирования в культуре идеи научного семиозиса, а также способов и путей превращения некоторых совокупностей высказываний в устойчивые комплексы,

обязательные в дальнейшем для цитирования. Поиску истины должна способствовать «новая визуализация» научного знания в ходе компьютеризации общества [3, с. 90]. Демография — яркий пример того, как современная наука служит обществу.

Демография — наука о закономерностях воспроизводства населения в его общественно-исторической обусловленности, объясняющая причины изменений в значимых демографических процессах, показывающая, на что они могут повлиять, а также спрогнозировать изменения в основных процессах, полагаясь на знания о причинно-следственных взаимосвязях. Объект демографии — население, представление о котором как источнике могущества государства родилось и эволюционировало вместе с последним; предмет — воспроизводство населения. Становление демографии как науки отражало, с одной стороны, общие тенденции формирования научного знания, с другой стороны, процессы демографического развития. Первый подход (узкий) сводится к анализу проблем, связанных с естественным возобновлением поколений. В рамках второго подхода (широкого) воспроизводство населения, помимо проблем рождаемости и смертности, включает в себя иные процессы (брачность, прекращение брака, миграцию, социальную мобильность и др.), а также затрагивает биологические, психические свойства индивидов, в целом претендуя на предметность самостоятельных общественных наук. Демографическая политика государства оперирует универсальными методами (экономическими, административно-юридическими и мерами социально-психологического воздействия), затрагивающими все виды взаимоотношений в обществе.

По мнению основателя и руководителя Центра по изучению проблем народонаселения (1968–1991), социолога, экономиста, демографа профессора Д. И. Валентя (1922–1994), развитие демографии можно было бы связать с борьбой двух противоположных точек зрения на ее предмет, если бы речь шла о демографии как об одной науке. Но уже в последней четверти XX в. наметился переход на новую ступень совершенствования науки: демография, возникшая на основе общей теории народонаселения, «из комплекса» превратилась «в систему» демографических знаний об обществе [4, с. 135–137]. Наиболее определенно «о моменте рождения» науки демографии в современном понимании высказался французский историк Ж. Дюкапье, который наметил границу между переходом от «истории народонаселения» (середины XX в.) к «демографической науке» (последнее десятилетие минувшего века); два эти понятия субординированы; второе из них значительно шире первого и не противостоит ему, включая его в себя [5, с. 16].

Следует помнить, что демография — междисциплинарная область знания, способная объединить для решения определенных задач ученых и специалистов разных наук и научных дисциплин. Профессор А. Г. Вишневский (1935–2021) полагал, что демографическая система — это люди и объединяющие их демографические отношения — специфические,

но не социально-экономические. В отличие от демографов МГУ, объясняющих динамику демографических процессов проблемным подходом, ученый придерживался междисциплинарного строя в науке (для развития демографии необходимы статистические и математические методы, изучение истории воспроизводства населения стран и регионов, экономических и социальных отношений, социологические исследования). Он во многом повлиял на точку зрения о формировании относительно самостоятельной демографической системы, обусловленной снижением смертности (что совпадает с началом демографического перехода), а также наметил конец демографического перехода, который связал с изменением значимости демографического фактора в общественном развитии, системы ценностей человека (определяемых не только демографической системой), мотивов его демографического поведения на каждом этапе его жизненного пути [6, с. 12–14].

В начале третьего десятилетия XXI в. демографы, математики, генетики, историки, социологи, биологи, психологи, политологи, культурологи признают бесспорными ряд фактов: неуклонный рост населения Земли (на 3 января 2021 г. 7,836525000 человек), истощение природных ресурсов (нефти, природного плодородия почв, чистой воды), проблему голода, трансформацию института семьи, рост миграционных процессов, нарушение природного равновесия, среды обитания человека и мн. др. Впервые в СССР об этом заговорил ученый-физик и правозащитник А. Д. Сахаров в статье 1968 г., в которой размышлял о будущей роли науки в жизни общества и о будущем самой науки: «Разобщенность человечества угрожает ему гибелью. Цивилизации грозит: всеобщая термоядерная война; катастрофический голод для большей части человечества; оглушение в дурмане “массовой культуры” и в тисках бюрократизированного догматизма; распространение массовых мифов, бросающих целые народы и континенты во власть жестоких и коварных демагогов; гибель и вырождение от непредвидимых результатов быстрых изменений условий существования на планете» [7, с. 3–4].

Во второй половине XX в. ученые задавались вопросом, сможет ли наука повлиять на облик мира в ближайшие десятилетия. Определяющими демографическими факторами им виделись: междисциплинарность, системный взгляд, связь теории и практики, вовлеченность и поколенческий союз, мобильность, создание международного демографического партнерства. Крупные историки, востоковеды, лингвисты, социологи, такие как Н. И. Конрад (1891–1970), Ф. Бродель (1902–1985), И. М. Дьяконов (1915–1999), И. М. Валлерстайн (1930–2019) и др., в своих трудах утверждали, что существенное понимание развития человечества возможно только на всестороннем уровне. Поднявшись на глобальный уровень анализа, обзрев масштаб проблемы, ученые начали рассматривать население мира как единое целое. Обобщенное понимание истории человечества со временем оказалось весьма результативным для демографической науки, например, в решении вопросов о влиянии роста

населения, роли миграционных процессов, возрастной и гендерной составляющих населения планеты. Демографические знания, накопленные столетиями и обозримые в рамках международного научного взаимодействия в условиях научной интеграции несомненным образом могут повлиять на облик мира. Так, ученым-демографам свойственно эффективное использование ресурсов знания для освоения возможностей — решения демографических задач, стоящих перед человечеством (бурный рост населения земного шара, переход к новой эпидемиологической модели и удлинение человеческой жизни, поворот международных миграций, урбанизация и внутренняя миграция, переход к иной репродуктивной стратегии и снижение рождаемости и мн. др.).

Какие основные направления демографических исследований ведутся? Какова научная картина мира демографического знания наших дней? Каким образом данные о воспроизводстве народонаселения помогают решать глобальные проблемы человечества на современном этапе?

На протяжении XX–XXI вв. основными направлениями исследования характера естественного движения населения мира являлись: состояние и тенденции смертности и рождаемости; семья как институт брака и социализации; продолжительность жизни; миграция, расселение и урбанизация населения; развитие человеческого потенциала; социально-демографические характеристики рынка труда и занятости и мн. др. Таким образом, проходило разностороннее изучение демографического процесса как одного из видов социальных процессов, который призван обеспечивать воспроизводство и изменение численности и состава населения (продолжительность жизни, смертность, рождаемость, миграции, брачность, разводимость). При этом население было предложено рассматривать с точки зрения демографических и недемографических «объектов»; первые включали в себя — половую, возрастную, брачную, семейную, детскую, поселенческую и миграционную структуру, вторые — профессиональную, конфессиональную, образовательную, экономическую, этническую, классовую и языковую.

В истории человечества в регионах и странах мира в разное время происходили грандиозные смены типов воспроизводства населения. Объяснение динамики коренных демографических процессов и последовательности смены типов воспроизводства (от высокого уровня рождаемости и смертности населения Земли к низким) содержит теория демографического перехода или демографической революции. Данная концепция актуальна для современной демографии (Пол Демени, например, отождествлял демографию и данную теорию). При этом различаются ее исходные предпосылки и методологии анализа социальной обусловленности типов воспроизводства населения; существуют различные взгляды на причины и факторы демографического перехода, его механизмы, конечный результат и степень универсальности; однако общим элементом выступает демографическое развитие, соответствующее крупным историческим периодам развития общества.

Впервые об исторической смене типов воспроизводства под влиянием как биологических законов, так и социально-экономических условий написал в 1909 г. французский демограф, политический деятель Адольф Ландри (1874–1956). Он полагал, что изменения носят революционный характер (основываясь на данных принципиально нового режима рождаемости) и наиболее подробно изложил свою точку зрения в работе 1934 г. под названием «Демографическая революция». Ландри вторил американский демограф Уоррен Томпсон (1887–1973). Первый отталкивался от европейского опыта, второй от мирового. И в том, и другом случае было важно, что авторы привлекли внимание к не встречавшемуся ранее в истории феномену, нуждавшемуся в теоретическом осмыслении. В 1940-е гг. американские ученые Принстонского центра демографических исследований (Фрэнк Ноутстайн, Кингсли Дэвис, Дадли Кирк, Энсли Коул и др.) сфокусировались на высокой рождаемости и ускоряющемся росте населения развивающихся стран, дав прогноз его роста и в дальнейшем, а с целью поиска политического ответа на данный вопрос осмыслили происходящее теоретически. Так оформилась теория перехода как модель основных изменений, происходивших с населением в минувшие столетия. «Она описывает основные структурные сдвиги, которых можно ожидать в ходе таких изменений. Она даже предвидит и предсказывает с достаточной точностью демографические реакции на множество разнообразных факторов, порождаемых современными технологическими и культурными переменами», — писал Э. Коул [8, с. 4–5]. Переход от равновесия высоких к равновесию низких уровней смертности и рождаемости Ф. Ноутстайн, которому принадлежит трактовка термина «демографический переход» (1945 г.), описал как последовательность трех этапов, характеризующихся уровнем рождаемости (этап потенциала высокого роста — этап переходного роста — этап начинающегося падения). Начиная с 1970-х гг., переход стали называть эпидемиологическим, что более точно отражало экономическое и социальное развитие, включало в себя изменения характеристик заболеваемости и здоровья, рождаемости и возрастной структуры, ведущие к старению населения, а также изменения в образе жизни, структуре здравоохранения, медицине, технологиях и др. [9, с. 178–179].

В XXI в. распространена пятифазная схема эпидемиологического перехода, которую прошли высокоразвитые страны за последнее столетие. Первая фаза характеризуется высокими коэффициентами рождаемости и смертности и, таким образом, медленного роста населения. Вторая фаза определяется тем, что происходит быстрое снижение смертности, рождаемость при этом все еще сохраняется высокой, что приводит к резкому увеличению темпов роста населения, демографическому взрыву. Для третьей фазы естественно некоторое замедление темпов снижения смертности и значительное снижение рождаемости, рост населения замедляется. В четвертой фазе смертность стабилизируется, а рождаемость продолжает

снижаться, что приводит к ускорению снижения темпов роста населения. Пятая фаза связана со стабилизацией смертности и рождаемости на низком уровне, что обеспечивает незначительный прирост населения [9, с. 179–207].

Этапы и составные элементы теории подробно проанализировал в своих фундаментальных работах профессор А. Г. Вишневецкий, указав на ряд нестыковок и на неспособность целых групп исследователей взглянуть на переход с логических позиций в русле глобального подхода. Так, наиболее структурированный метод А. Р. Омрана (1971 г.) по изучению смертности и ее изменений (первый демографический переход) он оставлял на позиции эпидемиологического перехода, отмечая, что тот лишь запустил ключевой механизм, став важнейшим звеном цепочки трансформаций, из которых складывается демографический переход [10, с. 13–14]. По поводу трактовки голландским демографом Д. Я. ван де Каа главной черты второго демографического перехода — падения рождаемости в европейских странах ниже уровня замещения поколений, начиная с середины 1960-х гг. (1986 г.), А. Г. Вишневецкий обратил внимание на экономическую, социальную и политическую трактовку проблемы автором, который не видит цепи последовательных событий, заданных самими демографическими изменениями, происходившими задолго до 1960-х гг. Ван де Каа рассуждает вслед за Т. Р. Мальтусом (1766–1834), автором первой теории народонаселения («Опыт о законе народонаселения», 1798 г.), видя причины несохранения традиционных семей в неизменном виде из-за «перемен» (сожителства; в центре семейной жизни оказываются интересы не ребенка, а интересы родителей; место единой стандартной формы семьи и домохозяйства приходят плюралистические формы; трансформация места женщины в обществе и др.). А. Г. Вишневецкий же полагал, что рождаемость снижается во всем мире, а семья входит в полосу небывалых трансформаций не потому, что женщины стали учиться, работать за зарплату, стремиться к самореализации и др., а благодаря тому, что «отпала прежняя необходимость в непрерывном рождении детей, огромная доля которых не выживала». Он писал: «Исполнение “демографического долга” теперь требует меньше времени и сил, резко расширилась область индивидуальной свободы, не ограниченной объективными демографическими требованиями, и перед каждым открылись возможности выбора индивидуального жизненного пути, каких не существовало никогда прежде» [10, с. 18, 21]. О новом, третьем демографическом переходе, о котором написал Д. Коулмен (2006 г.), введя в составляющие эпидемиологического перехода, помимо смертности и брачности, категорию миграции населения, российский демограф замечал, что низкая рождаемость в развитых странах Севера и растущие миграционные потоки с Юга на Север — не причина и следствие, а «рядоположенные звенья одной цепи на этапе глобализованного демографического перехода». Он выдвинул гипотезу о том, что «низкая западная рождаемость — не свидетельство упадка

и кризиса западной цивилизации, как кажется многим, а напротив, доказательство ее огромных адаптивных возможностей», «проложив путь к снижению смертности во всемирных масштабах, развитые страны прокладывают путь и низкой рождаемости», «рано или поздно все страны начинают следовать за пионерами низкой рождаемости». При этом международным миграциям ученый отвел историческую роль, признав, что в течение немалого времени они будут выступать в качестве «перераспределительного механизма» до того момента, когда произойдет «восстановление глобального демографического равновесия с помощью снижения рождаемости» [10, с. 21, 24].

А. Г. Вишневецкий считал, что, несмотря на свой высокий потенциал, теория демографического перехода еще «не сгустилась» до настоящей теории. «Для того, чтобы это произошло, надо, с одной стороны, достаточно критически взглянуть на ее нынешнее состояние, а с другой — расширить ее методологические основания до такой степени, чтобы они стали адекватными сложности изучаемых процессов и всей социальной системы, в которой эти процессы протекают» [8, с. 18]. Демографический переход — небывалое в истории событие, равного которому не было. Он изменяет репродуктивную стратегию вида *Homo sapiens*: в биологическом смысле человек не меняется, но претерпевают фундаментальные перемены характеристики размножения человеческих популяций. Это безвозвратный процесс, распадающийся на стадии. С демографическим переходом сталкиваются большинство современников, имея дело с политическими, экономическими, социальными явлениями — следствием демографических процессов, но они не связывают «недемографические» детерминанты с эволюционными этапами человечества. «Демографическая революция» состоит в том, что развивающиеся и развитые страны в разное время испытали на себе изменения демографического процесса, когда осуществлялся переход от системы, связанной с потерей демографической энергии (высокие рождаемость и смертность), к системе, которая «экономизирует» данную энергию (низкие рождаемость и смертность). Так, в Западной Европе демографический взрыв приходился на XIX в., после чего большое распространение получил внутрисемейный контроль рождаемости. При этом рождаемость, опустившаяся до уровня смертности, и даже ниже, привела к тому, что понадобилось поддерживать численность отдельных стран, прибегая к миграции. В XXI в. во многих развитых странах мира продолжают повышать рождаемость, при этом не задумываясь о «переходности» общей демографической ситуации на планете. А. Г. Вишневецкий полагал, что если исключить сокращение населения вследствие подъема смертности (например, вследствие эпидемий и пандемий), то единственным механизмом, могущим обеспечить более быстрое удаление от критической ситуации демографического взрыва (по данным ООН к 2100 г. население Земли достигнет более 10 млрд человек) — это повсеместная рождаемость на планете

ниже уровня простого возобновления поколений [10, с. 7–8, 14–15, 17–18, 21].

В XX–XXI вв. кардинально назревшие и подготовленные событиями конца XVIII–XIX перемены демографической истории пришли в движение. За XX в. население Земли увеличилось в четыре раза (больше, чем за все предшествующие тысячелетия истории человечества), и этот рост продолжается в нынешнем веке. До начала COVID-19 в год население мира увеличивалось в среднем на 1,4% при абсолютном приросте более 77 млн. человек; по величине годового прироста численности население лидировали Индия, Китай, Пакистан, Индонезия, Нигерия, США, Бразилия, Бангладеш, Мексика и Филиппины (в странах демографических лидерах годовой прирост населения с середины XX в. составил 60% мирового прироста численности населения). Изменилась региональная структура земного шара; к 2004 г. по сравнению с 1950 г. население Африки увеличилось в 3,9 раза, Латинской Америки — почти в 3,3 раза, Азии — в 2,8 раза, Океании — в 2,5 раза, Северной Америки — в 1,9 раза, в то время как население Европы — только в 1,3 раза. В России с окончания Второй мировой войны и по 2017 г., за исключением 1993 г. и периода 1995–2008 гг., имела место положительная демографическая динамика, если о ней судить по знаку общего прироста населения [11, с. 17].

Изменилось распределение населения по странам: в начале XXI в. стомиллионный рубеж населения превысили 11 стран (Китай, Индия, США, Индонезия, Бразилия, Пакистан, Бангладеш, Российская Федерация, Нигерия, Япония, Мексика). Большая часть населения земного шара живет в развивающихся странах. Если в 1950 г. на их долю приходилось менее 2/3 мирового населения, то в 2004 г. в развивающихся странах проживало уже более 4/5 (81,1%) всего человечества. Высокоразвитые страны сохраняют за собой господствующие позиции, почти полный контроль в сфере передовых экономических технологий, перспективных научных разработок и оборонительно-наступательных комплексов вооружений. В двух важнейших регионах — Северной Америке и Западной Европе проживает только 12% населения планеты, но производится почти 60% ВВП, они занимают 59% в мировом экспорте товаров и услуг и 58% в прямых иностранных инвестициях. Причина различий в динамике общей численности населения заключается в том, что население развитых стран завершило демографический переход, а популяции развивающихся стран все еще находятся на начальной стадии этого перехода. Основная причина демографического перехода связана с социально-экономическим и научно-технологическим развитием общества. Снижение рождаемости и стремительное движение к модели малодетной семьи уже характерны не только для развитых западноевропейских стран, США, Японии, но и для Южной Кореи, Сингапура и ряда других стран (при резком снижении уровня смертности). В развивающихся странах снижение уровня смертности происходило на фоне сохранения высокого уровня рождаемости (и модели

многодетной семьи). Факторы, которые раньше в этих странах ограничивали рост населения (а это главным образом очень высокая младенческая смертность и широкомасштабные эпидемии) действовать перестали. Но переход к новому типу демографической популяции (как в высокоразвитых странах) пока не завершен. У них высокий рост численности населения сочетается со все более усиливающейся экономической отсталостью. Для новых индустриальных стран — Китая, Индии, Индонезии — характерно сочетание высокого демографического роста с высоким экономическим ростом [12, с. 12–13].

Во второй половине XIX в. произошел переход к новой эпидемиологической модели, который резко ускорился в XX в., и наметилось устойчивое удлинение человеческой жизни. Создание систем здравоохранения (как социальный ответ на промышленные революции), целью которых стала охрана здоровья населения, коренным образом повлияла на изменение распределения умерших по крупным классам причин смертности, на уменьшение среднего возраста смерти от причин каждого класса; в результате резко увеличилось совокупное время, проживаемое каждым поколением родившихся, и выросла ожидаемая продолжительность жизни. Например, в Англии и Уэльсе в 1,7 раза (с 40,6 до 68,2 года). В 1960-е гг. переход приобрел новые черты («вторая эпидемиологическая революция»). Смертность от наиболее опасных в прошлом, но оказавшихся устранимыми инфекционных, желудочных и простудных заболеваний, была сведена к минимуму; неинфекционные хронические и дегенеративные заболевания, смертность от них, также сокращения смертности от внешних причин сокращались; это обусловило новый скачок продолжительности жизни (хотя и не столь большой, как на первом этапе). Так, в начале XX в. продолжительность жизни у мужчин в промышленно развитых странах едва достигала 50, у женщин — 55 лет; к началу XXI в. во многих странах продолжительность жизни мужчин превысила 75, а у женщин — 80 лет [13, с. 198, 201]. Средняя ожидаемая продолжительность жизни составляет 67 лет (в развитых странах она составляет 76 лет, например, в Японии — 81 год; в новых индустриальных странах, например, в Китае — 71 год, в Индонезии — 67 лет, в Индии — 63 года; в России средняя продолжительность жизни в 2020 г. снизилась до 71,1 года; в развивающихся странах она составляет 63 года, а в наименее развитых — менее 50 лет, из них треть не доживает до 40 лет) [12, с. 15–16].

К середине XXI в. за счет снижения уровня смертности (особенно младенческой в развивающихся странах) увеличится средняя продолжительность жизни. В связи с тем, что ее рост у женщин в развивающихся странах будет больше, чем у мужчин, изменится половая структура населения планеты: женщин будет больше, чем мужчин. Будет продолжаться рост численности населения Земли (в стадию демографического перехода вступят все страны мира). Этот рост будет крайне неравномерным как по континентам, так и по группам стран. Доля населения, проживающего

в развивающихся странах, будет неуклонно расти, а доля населения развитых стран будет сокращаться. Более того, численность населения развитых стран (хотя и ненамного) сократится также и в абсолютном выражении, т. е. для большинства из них будет характерна депопуляция. Во второй половине XXI в. ожидается период демографической стабилизации на планетарном уровне.

Снижение смертности и удлинение человеческой жизни запустили цепную реакцию, ведущую к глубоким преобразованиям всего процесса воспроизводства населения. В начале XX в. сменилась репродуктивная стратегия человеческого общества. В течение второй половины XIX–XX вв. снижалась младенческая смертность. Число умерших в возрасте до 1 года на 1000 родившихся живыми, например, в странах Западной Европы в 2000 г. составляло 10–30 младенцев. В 1950-е гг. даже в Африке младенческая смертность была ниже, чем в некоторых странах Европы в 1900 г.; к концу XX в., при том, что Африка осталась континентом наиболее высокой младенческой смертности, ее уровень был ниже, чем во многих странах Восточной Европы в 1950-е гг. Смертность снижалась и в других возрастах. В таких условиях стал неактуальным механизм воспроизводства населения, работавший веками, когда высокая рождаемость противопоставлялась высокой смертности.

В конце XIX в. в Европе существовали три модели рождаемости: модель неограниченной рождаемости (Россия и страны Восточной Европы), модель рождаемости, регулируемой через брачные союзы (большинство западноевропейских стран) и модель рождаемости, регулируемой только во Франции (где не произошел демографический взрыв). На рубеже XIX–XX вв. там отмечалось снижение естественного прироста населения и рождаемости, объяснявшееся стремлением многочисленных мелкобуржуазных слоев ограничить число детей в семье. Мерами активной демографической политики в стране считались: выплаты пособия (10 сантимов в день) на каждого ребенка моряка в возрасте до 10 лет (1860 г.), пособия многодетным семьям и отдельным категориям служащих (начало XX в.), семейные пособия наемным работникам (1932 г.) и работающим не по найму (1939 г.); на основании Кодекса законов о семье 1939 г. вводились премии при рождении первого ребенка, пособия матерям–домохозяйкам, предоставлялись налоговые льготы многодетным семьям; с 1946 г. расширилась система денежных выплат и налоговых льгот семьям, направленных на поощрение рождений первого, второго и особенно третьего ребенка, др. [14, с. 72–73]. В XX в. французская модель рождаемости получила повсеместное распространение.

В конце XX в. в промышленно развитых странах коэффициент рождаемости составил на одну женщину ниже двух детей. Рождение ребенка перестало рассматриваться как неизбежное следствие супружеских отношений. Имела место массовая практика предотвращения или прерывания беременности. Половые отношения уже не требовали обязательной санкции брака,

что способствовало терпимо воспринимаемой обществом добрачной совместной жизни молодых людей. Возраст вступления в первый брак стал завышаться. Официальный брак приобрел черты тесного личного партнерства. Ограничение избыточной рождаемости создало совершенно новые предпосылки для гендерного равенства. Изменилась организация жизненного пути человека в новых условиях жизни. Встал вопрос о локализации прокреативной деятельности в увеличившемся пространстве доступного каждому человеку с учетом его стремления к достижению жизненных целей. Индивид получил возможность гарантированно надежного дожития, что выдвинуло перед обществом вопрос о структурировании и использовании времени человеческой жизни в новом формате. А. Г. Вишневский назвал увеличение продолжительности жизни новым «видом богатства». Люди могут использовать его для получения образования (идея непрерывного образования в современной России), для увеличения сроков производственной жизни (что характерно для современной Японии), для расширения досуга (национальный, международный и локальный туризм современных европейцев) [13, с. 206–208, 210–211].

К середине XXI в. снижение рождаемости и рост средней продолжительности жизни приведут к изменению возрастного состава населения планеты: сократится доля детей и увеличится доля пожилых людей — планета в целом «постареет» (удельный вес людей возрастной группы 60 лет и более увеличится с 10% до 22%, в то время как доля детей младше 15 лет упадет с 30% до 20%). Численность наиболее старого населения в возрасте 80 лет и более увеличится во всем мире в 5,6 раза (до 370 миллионов). Процесс старения населения будет особенно интенсивен в развитых странах (доля лиц старше 60 лет в Западной Европе достигнет 35%). Человечество сохранит свое этническое и культурно-цивилизационное многообразие, при этом будет неуклонно сокращаться доля белого населения. По данным ООН в развивающихся странах к 2050 г. также ожидается снижение ежегодного прироста населения (в процентном выражении — в три раза). Демографический прирост в Европе, США, Австралии, Новой Зеландии и Канаде будет осуществляться лишь за счет притока населения из развивающихся стран. А. Н. Алишанов полагает, что депопуляция и старение населения в развитых странах выходят за рамки чисто демографической проблемы — в гораздо большей степени они становятся социальной и экономической проблемой, требуя адекватных мер преодоления возникающих в связи с ними последствий. Вместе с тем он вторит тем ученым, которые ставят вопрос о необходимости установления идеального демографического оптимума (подразумевая под этим, например, рождение в семье двух–трех детей), чтобы сочетать потребности семьи и общества [12, с. 20–21].

Демографический взрыв, затронувший население Европы и заокеанских стран европейского заселения в XIX в. (увеличение населения в 2,3 раза, тогда как население остального мира возросло лишь в 1,5 раза), был подхвачен самым мощным и продолжительным

приростом населения в истории Земли, происходившего в XX в. (усилившимся после Второй мировой войны) в Азии, Африке и Латинской Америке (в 4,4 раза). Через миграционные процессы демографический взрыв развивающихся стран влияет на рост населения Северной Америки, Океании и Европы. Стремительное увеличение населения мира, продолжающееся в XXI в., сопровождалось нарастанием глобальной демографической асимметрии: с одной стороны, растет число стран с численностью населения более 100 млн. человек (4 страны в 1950 г. — Китай, Индия, США, СССР; 14 стран в 2020 г. — Китай, Индия, США, Индонезия, Бразилия, Пакистан, Нигерия, Бангладеш, Россия, Мексика, Япония, Филиппины, Эфиопия, Египет), с другой стороны, наблюдается уровень концентрации населения в 20 крупнейших странах (74,3% в 1950 г. и 70,4% — 2015 г.). Демографические изменения пока не перекроили политическую карту мира, но все же в будущем предвещают серьезные перемены в мировом экономическом и геополитическом порядке [13, с. 211–215]. Например, из-за слабой включенности развивающихся стран в глобальную экономику в них будут усугубляться бедность, голод и конфликты, а миграции останутся единственным способом выживания для миллионов людей.

Миграционные процессы не раз становились главным инструментом глобального демографического регулирования. Миграция влияет на численность и состав населения; ей присущи экономическая, социальная и культурная функции, способствующие изменению условий жизнедеятельности населения. Существует несколько видов классификаций миграций. Отдельно выделяется международная миграция (имеющая собственные видовые классификации), которая кардинальным образом влияла на демографические процессы XX в. и продолжает свое воздействие и в наши дни. А. МакКлюун в 2004 г. выделил три наиболее известные миграционные системы, существовавшие в 1846–1940 гг. Первая — Трансатлантическая, которая сложилась в результате европейской миграции в Северную и Южную Америку (в 55–58 млн. человек); вторая — потоки из Индии и Южного Китая (при участии выходцев из Северо-Восточной Азии, Африки, Европы и Ближнего Востока) в английские, французские и голландские колонии в бассейнах Тихого и Индийского океанов, а также в Австралию и Новую Зеландию; третья — Североазиатская, которая охватила перемещение китайцев и корейцев в Маньчжурию и Сибирь, корейцев — в Японию, а также миграцию из Европейской России в Сибирь и Центральную Азию [13, с. 218]. Во второй половине под влиянием демографического взрыва, политических и экономических изменений международные миграции совершили поворот; изменилось соотношение масс Севера и Юга, что способствовало в 1950–2000 гг. перемещению с Юга на Север около 60 млн человек (примерно столько же 120 лет назад выехало из Европы за океан). В 2015 г. общее число мигрантов в мире оценивалось в 250 млн человек.

Характер международной миграции продолжает быть экономическим, однако, с последней четверти

XX в. стал иметь место «экономический феномен» — рост денежных средств, переводимых мигрантами из страны выхода (в 1980 г. — до 18 млрд. долларов, в 2014 г. — до 436 млрд. долларов) [13, с. 219]. Помимо экономико-демографических миграций, в XX в. были распространены вынужденные миграции, насильственные и полунасильственные. Они были вызваны изменением границ, политическими репрессиями, этническими чистками, геноцидом и иными факторами. Первые волны относились к Балканским войнам начала XX в., Первой мировой войне, революции и Гражданской войне в России; греко-турецкому обмену населением по религиозному принципу переселению немцев в связи с послевоенным изменением границ Германии; эмиграции из послереволюционной России. Всплеск вынужденных миграций приходился на 30–50-е гг. XX в.: с приходом к власти А. Гитлера в Германии происходил исход евреев; эмиграция в период гражданской войны Испании во Францию и ее североафриканские колонии, в Латинскую Америку и СССР; Вторая мировая война и после ее окончания, когда число международных мигрантов пополнили беженцы, военнопленные, лица, угнанные на принудительные работы, узники концлагерей, перемещенные лица и др. (речь идет о десятках миллионах человек) [13, с. 220]. Миграцию евреев из разных стран в Палестину (приведшую к созданию государства Израиль и наращиванию его народонаселения) относят к отдельному случаю. С 1950 г. численность государства выросла в более чем 4 раза, достигнув к 2020 г. свыше 9,5 млн. человек. Крупномасштабные вынужденные миграции в XX в. охватили другие континенты: многомиллионные потоки мигрантов появились в результате «обмена населением» между Индией и Пакистаном в конце 1940-х гг. и между Пакистаном и Бангладеш в начале 1970-х гг. Война в Афганистане породила 6 млн. афганских беженцев в Иране и Пакистане. Вынужденные миграции были зарегистрированы демографами в Азии, Африке и Латинской Америке. Локальные конфликты рубежа XX–XXI вв. (например, при распаде СССР, Югославии и их последствиях) подхлестнули волны вынужденной миграции: появились тысячи беженцев и вынужденных переселенцев (так, в 1999 г. около 800 тыс. косовских албанцев бежали в Албанию и Македонию, 200 тыс. сербов, наряду с представителями национальных меньшинств, покинули Косово) [13, с. 220–221]. За последнее десятилетие численность беженцев значительно увеличилась, достигнув самого высокого уровня после Второй мировой войны. В 2020 г. число беженцев и вынужденных переселенцев в мире назвал в своем докладе верховный комиссар ООН по делам беженцев Ф. Гранди: 33,8 млн. человек. Он подчеркнул широту распространения и долгосрочный характер современной вынужденной миграции населения. Больше половины беженцев перемещаются внутри своих стран, другая часть стараются устроиться на новом месте. В 80% случаев вынужденные переселенцы испытывают нехватку продовольствия, кроме того, почти все они имеют психологические травмы, т. к. спасаются от вооруженных конфликтов, насилия,

политического или иного преследования. По данным ООН, больше всего беженцев родом из Сирии, Венесуэлы, Афганистана, Южного Судана и Мьянмы; страны, принимающие их, — Турция, Иордания, Пакистан, Колумбия и Германия [15, с. 45–50].

Внутренние миграции населения значительно превосходят международную миграцию; благодаря им за XX в. был изменен сам принцип расселения людей в пределах освоенной территории, что было связано с важным социальным процессом, урбанизацией. Демографический взрыв и быстрая механизация сельского хозяйства показала подавляющей части сельского населения его избыточность; началось его перемещение в города. К 1950 г. доля городского населения планеты составляла 29%, в конце XX в. достигла половины, а в первое десятилетие XXI в. превысила ее [13, с. 222]. Опираясь на национальный критерий, в 2015 г. ООН представила последовательность пяти (преимущественно азиатских) крупнейших по численности населения агломераций мира: Токио (Япония) — 38 млн. человек; Дели (Индия) — 25, 7 млн. человек (ученые рассчитали, что к 2032 г. Дели выйдет на первое место в мире по численности населения); Шанхай (Китай) — 23,7 млн. человек; Сан-Паулу (Бразилия) — 21, 1 млн. человек; Мумбаи (Индия) — 21 млн. человек [13, с. 223].

Внутренние миграции, связанные с урбанизацией, считаются добровольными; но в условиях ускоренной урбанизации XX в. в городах появились многочисленные маргинальные (полусельские–полугородские) слои населения, которые нередко служат источником социального напряжения. Отдельно специалисты выделяют внутренние миграции насильственного характера: эвакуация населения из районов военных действий или стихийных бедствий; техногенные катастрофы (после аварии на Чернобыльской АЭС в 1986 г. из 188 населенных пунктов было эвакуировано 116 тыс. человек; в 2011 г. в Японии вследствие землетрясения и последовавшего за ним цунами произошла крупнейшая радиационная авария на атомной электростанции Фукусима–1, в результате стихийной и техногенной катастрофы в течение 10–12 дней было эвакуировано 320 тыс. человек [16, с. 7]); депортации и интернирование, репрессивные депортации, «кулацкая ссылка» в СССР в 1930–1940 гг. (в результате которой было депортировано более 3 млн. «кулаков»), депортация «репрессированных народов» и др. [13, с. 224–225].

К глобальным демографическим процессам XX–XXI вв. относятся стихийные бедствия, эпидемии, войны, террористические репрессивные действия тоталитарных режимов, геноцид (например, Холокост — уничтожение нацистским режимом в Германии и на оккупированных территориях, по данным, оглашенным на Нюрнбергском процессе, 6 млн. евреев); причем демографические катастрофы новейшего периода истории превосходят все известные события такого рода в прошлом. А. Г. Вишневский полагал,

что негативные последствия этих катастроф не демографические, на первый план выходит их социальное и гуманитарное содержание (поскольку демография тесно связана с социологией, управлением и экономикой в целом). Научившись контролировать фактор смертности, в XXI в. у человечества появился шанс эффективно контролировать катастрофические всплески смертности, поскольку для человечества нет ничего важнее, чем совершать извечное поступательное движение [13, с. 227–228].

Список литературы

1. *Бернал Дж.* Наука в истории общества. М.: Изд-во иностранной литературы, 1956. 735 с.
2. *Лебедев С. А.* Наука в глобальном мире // Век глобализации. 2012. № 2. С. 145–151.
3. *Потапочкин А. И.* Постмодернизм в науке: актуальные аспекты // NOVAINFO. RU. 2014. № 24. С. 90–91.
4. *Валентей Д. И.* О системе демографических знаний // Вестник МГУ. 2016. Сер. 6. № 4. С. 134–148.
5. Историческая демография: проблемы, суждения, задачи / Отв. ред. Ю. А. Поляков. М.: Наука, 1989. 286 с.
6. *Зверева Н. В.* Демографический переход: спор о теориях разного уровня // Демографическое обозрение. 2015. Т. 2. № 1. С. 6–23.
7. *Сахаров А. Д.* Размышления о прогрессе, мирном сосуществовании и интеллектуальной свободе. М.: Посев, 1968. 61 с.
8. *Вишневский А. Г.* Нерешенные вопросы теории демографической революции // Население и экономика. 2017. Т. 1. № 12. С. 6–15.
9. *Омран А. Р.* Теория эпидемиологического перехода: взгляд 30 лет спустя / Пер. с англ. О. Петровой и А. Щур / Под ред. С. Тимонина // Демографическое обозрение. 2019. Т. 6. № 1. С. 177–216.
10. *Вишневский А. Г.* Демографическая революция меняет репродуктивную стратегию вида *Homo sapiens* // Демографическое обозрение. 2014. Т. 1. № 1. С. 6–33.
11. *Рыбаковский О. Л.* Демографическая динамика России: основные показатели, итоги за 1946–2017 гг. // Народонаселение. 2018. Т. 21. № 4. С. 14–22.
12. *Алишанов А. Н. оглы* Развитие народонаселения мира на рубеже XX–XXI столетий: Автореф. дис. канд. экон. наук. — М., 2005. — 18 с.
13. *Вишневский А. Г., Дмитриев Р. В.* Глобальные демографические процессы в XX — начале XXI веков / География мирового развития: Сб. научн. ст. / Под ред. Л. М. Синцера. Вып. 3. М.: Тов-во научн. изданий КМК, 2016. С. 197–229.
14. *Зубченко Л. А.* Семейная политика Франции / Актуальные проблемы Европы: Сб. научн. трудов / Под ред. Т. Г. Пархалина. Вып. 2. М.: ИНИОН, 2009. С. 72–92.
15. Доклад о миграции в мире. Женева: Межд. организация по миграции, 2020. 530 с.
16. Уроки Чернобыля и Фукусимы: прогноз радиологических последствий // *Иванов В. К., Кащеев В. В., Чекин С. Ю., Корело А. М., Меньяло А. Н., Максюттов М. А., Горский А. И., Туманов К. А., Пряхин Е. А.* Уроки Чернобыля и Фукусимы // Радиация и риск. 2011. Т. 20. № 3. С. 6–15.

О. Б. Vakhromeeva

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

SCIENTIFIC PICTURE OF THE WORLD OF TRANSLATING MOTION OF HUMANITY IN NEW AND MODERN TIME

The article is an overview of the main directions of research in the field of demography in recent times. In the XXI century demography is the only social science that can see beyond the horizon. The development of applied demography and demographic analytics is considered promising, since the accuracy of demographic forecasts and sensitivity to social phenomena contribute to the development of long-term development strategies for individual states and international institutions. Attention is drawn to the scientific picture of the world of demographic knowledge as a whole, as well as to how the data on population reproduction help to solve the global problems of mankind at the present stage. Each society has the science that corresponds to the level of its civilizational development. The modern stage of human intellectual activity is marked by the emergence and formation of new scientific disciplines and directions in all areas of knowledge, the emergence of new areas that become the subject of knowledge of scientific disciplines and sciences. Demography serves as a vivid example of this, since its formation into an independent scientific discipline took place over decades. According to the authoritative opinion of the demographer and economist A. G. Vishnevskiy, three periods are distinguished in the formation and development of domestic demography: the first, the 16th — the first half of the 19th centuries (the emergence of demographic knowledge: the study of mortality and fertility, attempts to understand the factors of the latter), the second, the second half of the 19th — mid-20th centuries (the formation of a general theory of population, demography existed under conditions of control by the authorities and information hunger), the third, the second half of the 20th — our days (demographic science is developing as an independent scientific discipline and interacts with other sciences).

Keywords: science, demography, A. G. Vishnevskiy, epidemiological transition.

References

1. Bernal J. *Nauka v istorii obshchestva* [Science in the history of society]. M.: Foreign Literature Publishing House, 1956. 735 p. (in Rus.).
2. Lebedev S. A. *Nauka v global'nom mire* [Science in the global world] // The Age of Globalization. 2012. Is. 2. pp. 145–151 (in Rus.).
3. Potapochkin A. I. *Postmodernizm v nauke: aktual'nye aspekty* [Postmodernism in Science: Actual Aspects] // NOVAINFO. RU. 2014. Is. 24. pp. 90–91 (in Rus.).
4. Valentey D. I. *O sisteme demograficheskikh znaniy* [About the system of demographic knowledge] // Bulletin of Moscow University. 2016. Ser. 6. Is. 4. pp. 134–148 (in Rus.).
5. Polyakov B. A. (ed.) *Istoricheskaya demografiya: problemy, suzhdeniya, zadachi* [Historical demography: problems, judgments, objectives]. Moscow: Science, 1989. 286 p. (in Rus.).
6. Zvereva N. V. *Demograficheskij perekhod: spor o teoriyah raznogo urovnya* [Demographic transition: a controversy over theories at different levels] // Demographic Review. 2015. Vol. 2. Is. 1. pp. 6–23 (in Rus.).
7. Sakharov A. D. *Razmyshleniya o progresse, mirnom sosushchestvovanii i intellektual'noj svobode* [Reflections on progress, peaceful coexistence and intellectual freedom]. Moscow: Crop, 1968. 61 p. (in Rus.).
8. Vishnevskiy A. G. *Nereshennyye voprosy teorii demograficheskoy revolyucii* [Unsolved issues in the theory of the demographic revolution] // Population and economy. 2017. Vol. 1. Is. 12. pp. 6–15 (in Rus.).
9. Omran A. R. *Teoriya epidemiologicheskogo perekhoda: vzglyad 30 let spustya* [Epidemiological transition theory: a look 30 years later] // Demographic Review. 2019. Vol. 6. Is. 1. pp. 177–216 (in Rus.).
10. Vishnevskiy A. G. *Demograficheskaya revolyuciya menyaet reproduktivnyuyu strategiyu vida Homo sapiens* [The demographic revolution is changing the reproductive strategy of the species Homo sapiens] // Demographic Review. 2014. Vol. 1. Is. 1. pp. 6–33 (in Rus.).
11. Rybakovskiy O. L. *Demograficheskaya dinamika Rossii: osnovnye pokazateli, itogi za 1946–2017 gg.* [Demographic dynamics of Russia: main indicators, results for 1946–2017] // Population. 2018. Vol. 21. Is. 4. pp. 14–22 (in Rus.).
12. Alishanov A. N. *oglu Razvitie narodonaseleniya mira na rubezhe XX–XXI stoletij: vtoreferat dissertacii na soiskanie uchennoj stepeni kandidata ekonomicheskikh nauk* [Development of the world's population at the turn of the XX XXI centuries: Abstract of dissertation for the degree of candidate of economic sciences]. Moscow: Institute for Social and Political Research of the Russian Academy of Sciences, 2005. 18 p. (in Rus.).
13. Vishnevskiy A. G., Dmitriev R. V. *Global'nye demograficheskie processy v XX — nachale XXI vekov* [Global demographic processes in the XX — early XXI centuries] in *Geography of world development: collection of scientific articles*. Is. 3. Moscow: KMK Scientific Publishing Partnership, 2016. pp. 197–229 (in Rus.).
14. Zubchenko L. A. *Semejnaya politika Francii* [Family policy in France] in *Topical Problems of Europe: Collection of Scientific Papers*. Is. 2. Moscow: INION, 2009. pp. 72–92 (in Rus.).
15. *Doklad o migracii v mire* [World Migration Report]. Geneva: International Organization for Migration, 2020. 530 p. (in Rus.).
16. Ivanov V. K., Kascheev V. V., Chekin S. Yu., Korelo A. M., Menyailo A. N., Maksyutov M. A., Gorsky A. I., Tumanov K. A., Pryakhin E. A. *Uroki CHernobylya i Fukusimy: prognoz radiologicheskikh posledstvij* [Lessons from Chernobyl and Fukushima: Prediction of Radiological Consequences] // Radiation and risk. Vol. 20. Is. 3. pp. 6–15 (in Rus.).

УДК 94 (47)

DOI 10.46418/2079–8202_2021_4_18

С. В. Виватенко, Т. Е. Сиволап

Санкт-Петербургский государственный институт кино и телевидения
191119 РФ, Санкт-Петербург, Правды, 13**ИЗ ИСТОРИИ РОССИЙСКО-АМЕРИКАНСКИХ ОТНОШЕНИЙ.
РОССИЙСКО-АМЕРИКАНСКИЙ ТЕЛЕГРАФ**

© С. В. Виватенко, 2021, © Т. Е. Сиволап, 2021

Статья посвящена освещению событий создания российско-американского телеграфа в середине XIX века. Автором идеи проекта являлся Перри МакДо Коллинз, который вместе с сенатором от Калифорнии Уильямом Гвином в начале 50-х годов XIX века организовал Американско-Российскую коммерческую компанию. Возникает идея соединить Россию и США через Берингов пролив телеграфной линией, и как полагал Коллинз, если маршрут будет реализован, то американцы станут монополистами межконтинентальной связи. За поиск наилучших мест прокладки магистрали по Русской Америке отвечал известный ученый-натуралист Роберт Кенникотт. Американцы, кроме прокладки кабеля, пытались выяснить для себя, является ли перспективным освоение недр и покупка у России Аляски.

Ключевые слова: телеграф, кабель, межконтинентальная связь, монополисты, строительство линий, прокладка маршрута, исследовательские отряды.

Середина XIX века — время самого активного строительства телеграфных линий. Телеграф соединил Европу, Африку, Азию и Россию. В Америке телеграф связал Сан-Франциско с Южной Америкой. На этом рынке конкурировали две американские компании: компания «Western Union Telegraph Company», которая пыталась соединить Запад и Восток США, а «Atlantic Telegraph Company» (АТК) прокладывала глубоководный кабель между Америкой и Европой по дну Атлантического океана¹. После трех неудачных попыток глава АТК Сайрус Вест Фельд отложил новое строительство на неопределенный срок [1].

После этих неудач в Америке появляется альтернативная идея: Российско-Американский телеграф — попытка соединить телеграфной связью Североамериканские Соединенные Штаты и Россию через Берингов пролив. Линия должна была начинаться в Сан-Франциско и закончиться в Москве. Предполагалось, что трасса должна была пройти из Калифорнии через Орегон, территорию будущего штата Вашингтон, колонию Британская Колумбия (Канада) и Русскую Америку, далее через Берингово море и через Сибирь в Москву, где линии будут связываться с остальной частью Европы.

Автором идеи проекта являлся Перри МакДо Коллинз. Он вместе с сенатором от Калифорнии Уильямом Гвином² в начале 50-х годов XIX века организовал Американско-Российскую коммерческую компанию. Сферой её коммерческой деятельности стала доставка льда с Аляски в Сан-Франциско. Коллинз впервые побывал на Аляске и познакомился с её русской администрацией. Там он загорелся идеей соединить Россию и США через Берингов пролив телеграфной

линией³. Как небезосновательно считал Коллинз, если маршрут будет реализован, то американцы станут монополистами межконтинентальной связи. Для этого Коллинз основывает компанию «Collins Overland Telegraph» [2, p. 121].

Загоревшись идеей, Перри Коллинз провел ряд встреч с представителями международного бизнеса: так, в Лондоне он провел успешные переговоры с главой Форин Офис лордом Пальмерстоном. Итогом переговоров стало утверждение маршрута прокладки телеграфной линии в Британской Колумбии и на британских северных территориях. Также он заключил сделку с Паулем Рейтером об участии в рекламной компании строительства его информационного агентства «Рейтер» [2, p. 156].

За активной деятельностью «Collins Overland Telegraph» внимательно следила «Western Union Telegraph Company». Компания в 1861 году соединила с помощью электрического кабеля атлантическую и тихоокеанскую часть США. Перед ней встал вопрос о новом мегапроекте, на который можно было перенаправить освободившиеся ресурсы [3, pp. 86–87].

Руководитель компании Хайрем Сибли рекомендовал совету «Western Union» приобрести у Коллинза все права на межконтинентальную стройку. Совет фирмы дал согласие, и была создана дочерняя компания Western Union Extension. Коллинз за отказ от монополии получил 100 000 долларов отступных и 10 процентов акций в новой компании. Проект получил поддержку сенатора от Калифорнии Милтона Лэтэма, который заявил, что «обмотав Землю нашим телеграфным проводом, мы будем держать в руках весь земной шар» [2, p. 143].

¹ Первая попытка проложить кабель через Атлантику была предпринята в 1858 году.

² У. Гвин один из первых американских политиков, который был апологетом идеи доминирования США в мире.

³ Через территорию России телеграф должен был соединить США и Европу.

Оставшиеся акции моментально были раскуплены на бирже. Сумма вложенных в проект инвестиций равнялось 3 миллионам долларов⁴.

01 июля 1864 года американский президент Авраам Линкольн предоставил компании право прокладки кабеля от Сан-Франциско до границы с Британской Колумбией. Американское правительство выделило в помощь проекту эскадру кораблей, флагманом которой был пароход ВМС США «Сагино». Группу вспомогательных судов возглавил клипер «Соловей», который недавно был захвачен во время попытки привести на нем в Америку из Африки рабов⁵ [4]. Также для прокладки кабеля использовали десятки речных судов и шхун [5].

Надзирать за ходом строительства Коллинз поручил полковнику Чарльзу Балкли, который был суперинтендантом военных телеграфов. Будучи бывшим военным, Балкли милитаризовал стройку, разделив все рабочие бригады на «рабочие дивизии» и «Инженерный корпус» [6].

Для упрощения взаимоотношений между странами во время строительства и эксплуатации кабеля в 1865 году по инициативе США был основан Международный телеграфный союз [7, С. 5].

Эдвард Конвей был назначен главой американского маршрута проекта, а ответственным за осуществлением контроля над строительством телеграфной линии по территории Британской Колумбии был назначен Франклин Поуп.

В Сибири за строительство и разведку отвечал русский чиновник коллежский асессор Сергей Савич Абаза. Представителями компании в России были назначены Коллинз Макрей и Джордж Кеннан [8, с. 3].

За поиск наилучших мест прокладки магистрали по Русской Америке отвечал известный ученый-натуралист Роберт Кенникотт. Назначение на Аляску не инженера, а известного ученого смитсоновского института⁶, было неслучайным, американцы, кроме прокладки кабеля, пытались выяснить для себя, является ли перспективным освоение недр и покупка у России Аляски, ведь тайные переговоры были в самом разгаре.

Исследовательские и строительные отряды были поделены на группы: одна находилась в Британской Колумбии, другая оперировала вокруг реки Юкон и Нортон-Саунд со штаб-квартирой в русском поселке Святой Михаил на Аляске, чуть севернее⁷, так же на Беринговом проливе, работала самая малочисленная

третья группа⁸, у которой была задача спроектировать, а затем построить линию, которая должна была пересечь Берингов пролив и пройти в Сибирь, четвертая группа исследовала территорию для прокладки линии вдоль реки Амур в Сибири [5].

Колониальная власть Британской Колумбии оказала проекту полную поддержку, позволив ввозить материалы для строительства линии без пошлин и сборов. Выбранный в качестве конечного пункта Британской Колумбии Нью-Уэстминстер злорадствовал о триумфе над своим соперником городком Виктория. В британской колумбийской газете было предсказано, что «Нью-Уэстминстер, измученный и страшный своим ревнивым соседям, теперь будет в центре всех этих отличных систем» [6].

Прокладка телеграфной линии проходила вдоль береговой линии, а затем уходила в Кордильеры, в районе Уайт-Рока и Южного Суррея, до реки Никомекл [9]. От Мад Бей кабель следовал по тропе Кеннеди через Суррей до реки Фрейзер [10].

Прокладка кабеля через Британскую Колумбию осложнялась сложностью рельефа местности. Местная администрация была заинтересована в телеграфе, и чтобы работа продолжалась, проложило специальные дороги, вдоль которых компания прокладывала провода.

15 апреля 1865 года телеграфисты Нью-Уэстминстера в Британской Колумбии получили первое сообщение с большой земли. К сожалению, в нём были трагические вести: сообщалось об убийстве Авраама Линкольна [10].

В мае 1865 года началось строительство от Нью-Уэстминстера до Йельского университета, а затем вдоль дороги Карибу и реки Фрейзер до Квеснела. Зима остановила строительство, но весной оно возобновилось, когда к северо-западу от Квеснела были переброшены 150 человек.

В 1866 году работа в этом секторе быстро продвигалась, было построено пятнадцать бревенчатых телеграфных станций. Линия была проложена в 400 милях (640 км) от Квеснела, достигая рек Киспиокс и Балкли. Большое подспорье в строительстве оказал пароход «Мамфорд», который смог трижды в навигацию пройти от Тихоокеанского побережья вверх по ренке Скин 110 миль (180 км), успешно доставив 150 миль (240 км) кабеля для телеграфной линии и 12 000 пайков для её работников.

Линия пересекла форт Фрейзер и достигла реки Скина, создав поселение Хазелтон, когда стало известно, что в Русской Америке работа началась в 1865 году, но первоначально был достигнут незначительный прогресс. Этому отсутствию успеха способствовали климат, местность, нехватка снабжения и позднее прибытие строительных бригад. Тем не менее, весь маршрут через Русскую Америку был обследован осенью 1866 года. Вместо того, чтобы ждать до весны, как это было принято в обычной практике, строительство началось и продолжалось всю зиму [5].

⁴ Что эквивалентно \$ 50,1 млн. в современных ценах. <https://www.minneapolisfed.org/about-us/monetary-policy/inflation-calculator/consumer-price-index-1800->

⁵ Она была взята в 1861 г. на бордаж американским военным пароходом «Саратога» у берегов Африки.

⁶ Смитсоновский институт — научно-исследовательский и образовательный институт в США и принадлежащий ему комплекс музеев, основанный 10 августа 1846 года актом Конгресса США.

⁷ Сейчас это часть американского поселения Сент-Кларенс.

⁸ Всего 40 человек.

Строители сразу столкнулись с проблемами прокладки телеграфа в приполярных районах. Многие из работников «Western Union» не привыкли к суровым северным зимам, а работа в холодных условиях затрудняла возведение линии. Чтобы вырыть ямы под столбы, нужно было при помощи костров размораживать вечную мерзлоту. Для транспортировки и перевозки продуктов и припасов использовались упряжки ездовых собак [5].

В первую зиму уже были построены телеграфные станции, тысячи столбов были распределены вдоль маршрута, и в Русской Америке было проложено более 45 миль (72 км) линии.

Несмотря на то, что был достигнут такой большой прогресс, в июле 1867 года работа была официально прекращена [11]. Поскольку их конкурент Сайрус Вест Филд и его компания «Atlantic Telegraph Company» 27 июля 1866 года успешно отправили первое трансатлантическое сообщение в Англию, по проложенному по дну Атлантического океана кабелю⁹ [5].

Несмотря на потерю 3 миллионов долларов и банкротство компании история Российско-Американского телеграфа современными исследователями считается «успешным провалом» из-за множества выгод, которые принесла разведка и развитие регионов, в которых она оперировала. Именно по маршруту телеграфа прошли на Клондайк будущие первопроходцы и старатели времен «золотой лихорадки». Из брошенной компанией кабеля, инженер Хагвилгетс построил два подвесных моста через реку Балкли [12, р. 35]. Оба моста считались чудом инженерной мысли и «одним из жемчужин мирового мостостроения» [13].

Современный канадский исследователь РАТ Стив Вилкоксон в своей магистерской диссертации считает, что полученные материалы о местных полезных ископаемых, собранные компанией, были главной причиной покупки Аляски. Госсекретарь США Уильям Сьюард, который был главным лоббистом сделки по покупке

Аляски, был спонсором экспедиции. Он лично изучал все доклады Кенникотта о минеральных богатствах в регионе. Думается, не случайно, что среди первых прибывших в Ном¹⁰ (Аляска) в годы «золотой лихорадки» был Либби [14], который был там тридцать лет назад с Телеграфной экспедицией.

Список литературы

1. Archived from the original on August 20, 2021. Retrieved August 13, 2021 / <https://atlantic-cable.com/Cables/CableTimeLine/atlantic.htm> Atlanticcable.com.
2. *Dwyer John B.* To Wire the World: Perry M. Collins and the North Pacific Telegraph Expedition. Westport, CT: Praeger, 2001.
3. *Barman Jean* The West Beyond the West. Toronto, 1991.
4. *Robb Stewart Andrew* «Collins Overland», 2007. URL: <http://summit.sfu.ca/item/624> (дата обращения: 17.11.21)
5. *Pedersen Alaska Science* // <https://www.gi.alaska.edu/alaskascience-forum/alaska-siberia-telegraph> (дата обращения 17.11.21)
6. *Russian_American_Telegraph*. URL: <https://en.m.wikipedia.org/wiki/> (дата обращения: 17.11.21)
7. *Виноградов К. Б.* Мировая политика 60–80 годов XIX века. Л., 1991.
8. *Постников А. В.* Продажа Аляски и Международная телеграфная экспедиция // Журнал «Вопросы истории естествознания и техники» /ВИЕТ/, 1997, № I. С. 3–38.
9. *Ron Dowe* The Semiahmoo Trail Myths Makers Memories. Surrey Historical Society, 2008.
10. *McCull William* Map and report on the proposed route of the telegraph line, Map 10, Tray 2, Miscellaneous, Land Title and Survey Authority (LTSA) of British Columbia, Victoria, 1864.
11. *Huurdeman Anton A.* The Worldwide History of Telecommunications. John Wiley & Sons, Inc, 2003
12. *Sperry Cline.* Pioneer Days in British Columbia: The Bridges at Hagwilget. Heritage House, 1979.
13. *Waddell J. L.* Bridge Engineering. URL: <https://archive.org/details/details/bridgeengineeri00waddgoog>
14. *Wilcockson Steve:* MA Thesis, University of British Columbia, 1997.

⁹ Представители русско-американской телеграфа, работающие на обоих берегах Берингово пролива узнали об этом только через год.

¹⁰ Ном — город на южном побережье полуострова Сьюард в заливе Нортон-Саунд Берингова моря, штат Аляска, США.

S. V. Vivatenko, T. E. Sivolap

Saint-Petersburg State Institute film and television
13 St. Pravda. Saint Petersburg, 191119 Russia, Saint Petersburg, Pravda str., 13

FROM THE HISTORY OF RUSSIAN-AMERICAN RELATIONS. RUSSIAN-AMERICAN TELEGRAPH

The article is devoted to the coverage of the events of the creation of the Russian-American telegraph in the middle of the 19th century. The author of the project idea was Perry McDough Collins, who, together with California Senator William Gwynne, organized the American-Russian Commercial Company in the early 1850s. An idea arises to connect Russia and the United States through the Bering Strait by a telegraph line, and, as Collins believed, if the route is implemented, the Americans will become monopolists of intercontinental communications. The famous scientist naturalist Robert Kennicott was responsible for finding the best places for laying the highway in Russian America. The Americans, in addition to laying the cable, tried to find out for themselves whether the development of mineral resources and the purchase of Alaska from Russia were promising.

Keywords: telegraph, cable, intercontinental communications, monopolists, line construction, routing, research teams.

References

1. Archived from the original on August 20, 2021. Retrieved August 13, 2021. URL: <https://atlantic-cable.com/Cables/CableTimeLine/atlantic.htm> Atlanticcable.com.
2. Dwyer John B. *To Wire the World: Perry M. Collins and the North Pacific Telegraph Expedition*. Westport, CT: Praeger, 2001.
3. Barman Jean *The West Beyond the West*. Toronto, 1991.
4. Robb Stewart Andrew «Collins Overland», 2007. URL: <http://summit.sfu.ca/item/624> (accessed: 17.11.21)
5. Pedersen Alaska Science. URL: <https://www.gi.alaska.edu/alaska-science-forum/alaska-siberia-telegraph> (accessed: 17.11.21)
6. Russian_American_Telegraph. URL: <https://en.m.wikipedia.org/wiki/> (accessed: 17.11.21)
7. Vinogradov K. B. *World politics 60-80s of the XIX century*. L., 1991. (in Rus.).
8. Postnikov A. V. *Sale of Alaska and the International Telegraph Expedition // Questions of the History of Natural Science and Technology (VIET)*. 1997. № I. pp. 3–38. (in Rus.).
9. Ron Dowle *The Semiahmoo Trail Myths Makers Memories*. Surrey Historical Society, 2008.
10. McColl William *Map and report on the proposed route of the telegraph line, Map 10, Tray 2, Miscellaneous*. Land Title and Survey Authority (LTSA) of British Columbia, Victoria, 1864.
11. Huurdeman Anton A. *The Worldwide History of Telecommunications*. 07.
12. Sperry Cline *Pioneer Days in British Columbia: The Bridges at Hagwilget*. Heritage House, 1979.
13. Waddell J. L. *Bridge Engineering*. URL: <https://archive.org/details/bridgeengineeri00waddgoog>
14. Wilcockson Steve: *MA Thesis*. University of British Columbia, 1997.

УДК 94 (4/9)

DOI 10.46418/2079–8202_2021_4_19

И. А. Суздальцева

Дагестанский государственный педагогический университет
367003 РФ, Республика Дагестан, г. Махачкала, М. Ярагского, 57**ПЕДАГОГИЧЕСКИЕ ВУЗЫ ДАГЕСТАНА
В ГОДЫ ВЕЛИКОЙ ОТЕЧЕСТВЕННОЙ ВОЙНЫ**

© И. А. Суздальцева, 2021

В статье обращено внимание на изменения структуры, содержания и графика работы учреждений высшего педагогического образования в Дагестане в период Великой Отечественной войны. Несмотря на проблемы первых военных лет, когда был закрыт Буйнакский учительский институт, а педагогический институт в Махачкале оказался под угрозой закрытия, значительно сократилась численность преподавателей и студентов, высшее педагогическое образование в Дагестане не прекратилось. Осенью 1941 г. в Дагестан был эвакуирован Крымский педагогический институт, коллектив которого вошел в состав Дагестанского педагогического института и таким образом проработал до лета 1944 г. Важным событием в развитии педагогического образования стала открытие в 1944 г. в Махачкале Дагестанского женского учительского института, который был призван облегчить приход горянок в вуз.

Ключевые слова: Буйнакский учительский институт, Махачкала, эвакуация, Крымский педагогический институт, Касумкент, численность студентов, учебная работа, женский учительский институт.

Период Великой Отечественной войны стал труднейшим испытанием для всего народного образования нашей страны. Вузы СССР столкнулись с резким сокращением кадров: тысячи студентов и преподавателей вузов встали в ряды защитников Родины. В ходе войны на территории Советского Союза были частично и полностью разрушены 334 высших учебных заведения, в которых обучалось 233 тыс. человек. Захват немецкими оккупантами значительных территорий западных районов страны поставил под угрозу ликвидации 250 вузов. Уже в 1942 г. значительно сократилось число вузов и студенческого контингента: работали 460 вузов (из 817 — в начале 1941 г.), в которых обучалось 22 тыс. студентов (вместо 811,7 тыс.) [3, с. 15], приём на первые курсы уменьшился на 41% (в 1940 г. в вузы было принято 263,4 тыс. человек) [11, с. 33].

Великая Отечественная война поставила перед высшей школой сложнейшую задачу: не допустить краха вузовского образования. Вся работа вузов была перестроена применительно к нуждам военного времени. Так, институты и университеты меняли учебные планы и программы: сокращались сроки обучения и учебные часы, каникулы и практики, была увеличена еженедельная учебная нагрузка. В программы вузов были включены новые курсы и вводилось обязательное военное обучение (110-часовой военный всеобуч), работа лабораторий, мастерских и производственная практика переключались на выполнение оборонных заданий. Из прифронтовых и оккупированных районов было эвакуировано 147 вузов.

Однако, несмотря на трудности военного времени, в СССР было открыто 60 новых вузов. Восстанавливались учебные заведения в освобожденных районах. В 1943–1944 учебном году было реэвакуировано 146 вузов. Высшая школа смогла сохранить кадры профессорско-преподавательского состава. С 1943 г. с фронта

начали возвращаться квалифицированные работники высшей школы. В годы войны подготовка научно-педагогических кадров продолжилась: на 3 605 человек увеличилось количество профессоров и преподавателей, имеющих ученые степени доктора и кандидата наук. К концу войны система высшей школы в СССР была восстановлена на 96,6% [11, с. 34].

Суровые испытания в годы войны выпали и на долю высших учебных заведений Дагестана: многие студенты и преподаватели ушли на фронт, ослабла материально-техническая база. В начальный период войны некоторые вузы прекратили работу или были эвакуированы. [5, с. 217]. В частности, вынужден был прекратить свою работу Буйнакский учительский институт с 2-х летним сроком обучения, а вопрос о закрытии педагогического института в Махачкале неоднократно обсуждали в 1941–1942 гг. в Дагестанском обкоме и Совете народных комиссаров (СНК) республики. Благодаря активной поддержке секретаря обкома партии Г. А. Аликберова и заместителя председателя СНК ДАССР Х-М. Х. Хашаева было принято решение о продолжении его деятельности. Действительно, задача подготовки педагогических кадров продолжала оставаться актуальной в Дагестане. Это было обусловлено тем, что в годы войны на фронт ушли многие дагестанские учителя (3,5 тыс. человек только в первые два года войны) [15, л. 17], а на смену им пришли педагоги, не имеющие специального педагогического образования.

Дагестанскому педагогическому институту пришлось преодолевать проблемы военного времени и организовывать учебный процесс в условиях резкого сокращения контингента преподавателей и студентов. Многие представители вуза были мобилизованы или добровольно ушли на фронт. Так, в первые же дни войны в числе добровольцев, записавшихся в дей-

ствующую армию, было 15 его преподавателей и 126 студентов [4].

Важным событием в истории педагогического образования Дагестана военного времени стала эвакуация в г. Махачкалу осенью 1941 г. Крымского педагогического института имени М. В. Фрунзе. Как отмечают исследователи, эвакуации подлежали не все сотрудники вуза, а только дирекция, деканы, заведующие кафедрами и отдельные профессора, а также около 250 студентов [12, с. 100]. 2 ноября 1941 г. крымчане прибыли в столицу Дагестана. Представители Дагестанского педагогического института встречали их на железнодорожной станции и по заранее составленным спискам расселяли в семьи к местным жителям и в студенческое общежитие [13].

22 ноября 1941 г. было принято постановление Совета Народных Комиссаров Дагестанской АССР и Бюро Обкома ВКП (б) «О слиянии эвакуированного Крымского пединститута с Дагестанским пединститутом». Был создан единый Дагестанский педагогический и учительский институт имени С. Стальского. Это решение было обусловлено рядом факторов: невозможность организации самостоятельной работы Крымского педагогического института и необходимость экономии государственных средств. При этом учебное оборудование и имущество Крымского вуза передавалось Дагестанскому пединституту на хранение, а при возобновлении работы института — возвращалось в Крым. Кроме того, работники Крымского пединститута сохраняли право вернуться на прежнюю работу, «когда это представится возможным» [18, л. 35].

Крымские ученые активно включились в научно-педагогическую жизнь дагестанского вуза. Профессорско-преподавательский состав, прибывший из Симферополя, по данным Н. Н. Гаруновой, включал 4 профессора и 4 доцента [3, с. 282; 17, л. 175]. Они восполнили кадровый дефицит местного вуза. Часть сотрудников крымского института заняла руководящие должности: профессор В. М. Боровский стал заведующим кафедрой зоологии, доцент А. И. Германович — заведующим кафедрой русского языка, доцент Н. А. Лебедев — заместителем директора по заочному обучению, профессор Е. Ф. Скворцов возглавил кафедру математики, а доцент Ф. С. Загородских — кафедру марксизма-ленинизма и партком вуза [13].

Директором объединенного педагогического вуза стал выпускник физического факультета МГУ им. М. В. Ломоносова, кандидат физико-математических наук, заведующий кафедрой физики Дагестанского педагогического института Халил Магомедович Фаталиев.

Учебный процесс в объединенном педагогическом институте был налажен к 26 ноября 1941 г. К этому же времени были укомплектованы студенческие группы, пересмотрены программы по дисциплинам, налажена педагогическая практика на базе средних учебных заведений г. Махачкалы.

В 1941–1942 учебном году в Дагестанском пединституте обучалось почти вдвое меньше студентов, чем накануне войны, хотя их контингент пополнился

за счет студентов, прибывших в составе Крымского педагогического института (75 человек) и приема нескольких десятков эвакуированных студентов из разных вузов Киева, Ростова-на-Дону, Одессы, Чернигова и других [5, с. 217].

В 1941 г. Дагестанский педагогический институт, как и другие учебные заведения страны, изменил учебные планы и перешел на сокращенный срок обучения: три года вместо четырёх. График учебы был изменен без сокращения объема изучаемого учебного материала за счет уплотнения рабочей недели студентов, уменьшения продолжительности каникул, практик и экзаменационных сессий. Учебный год начался с 1 августа [16, л. 185]. В 1942–1943 учебном году было принято решение вернуться к учебным планам довоенного времени.

В годы Великой Отечественной войны в Дагестанском педагогическом институте было усилено заочное обучение студентов: в 1945–1946 учебном году, по данным М. Д. Адухова, на заочном отделении вуза обучалось 482 человека [1].

В соответствии с требованиями военного времени в педагогическом институте были значительно увеличены часы на начальную военную подготовку и физкультуру. В программу вуза был введен курс по военному делу, противопожарной и противохимической защиты (110-часовой военной всеобщей), отдельным предметом читался курс «Великая Отечественная война советского народа», а с 1942–1943 учебного года в учебный план вели курс политической экономии [13].

С учетом тяжелой обстановки, сложившейся на фронте, и острой нехватки работников в сельском хозяйстве правительство приняло меры по усилению связи школы с производством. В соответствии с решением СНК СССР и ЦК ВКП (б) от 17 ноября 1941 г. с 1 декабря того же года было введено обучение сельскохозяйственным работам учащихся старших классов средних школ студентов педагогических училищ и вузов. В связи с этим в учебные планы педагогических вузов вводилось 2 дополнительных часа в неделю и устанавливалась непрерывная двухнедельная производственная практика в МТС, колхозах и совхозах [5, с. 118–119].

С осени 1941 г. на территории Дагестана начались оборонительные работы, на проведение которых была мобилизована масса населения городов и сельских районов республики. Преподаватели и студенты педагогического института в свободное время также принимали активное участие в сооружении оборонительных укреплений на подступах к Махачкале. На строительных работах отличились крымчане — доценты Ф. С. Загородских, А. У. Мамин, Н. А. Лебедев и А. И. Германович, которые в 1944 г. были награждены медалями «За оборону Кавказа». Кроме того, заведующий кафедрой марксизма-ленинизма Федор Степанович Загородских указом Президиума Верховного совета Дагестанской ССР был награжден Почетной грамотой за отличные успехи в области научно-исследовательской работы в дни Великой Отечественной войны и за подготовку высококвалифицированных

кадров [13]. В последующем практика мобилизации преподавателей вузов «на различного рода работы» была отменена [14, л. 24].

Преподаватели вуза активно участвовали в пропагандистской работе. В частности, Ф. С. Загородских в автобиографии отмечал, что по заданию институтской парторганизации и Горкома ВКП (б) он читал доклады и лекции в госпиталях и на предприятиях города Махачкалы [8, с. 75–67].

В связи с прорывом немецко-фашистских войск осенью 1942 г. к р. Терек и опасностью захвата г. Грозного правительство Дагестана посчитало необходимым перевод исторических ценностей, книжного фонда и т. д. в южные районы республики. Об этом сообщает выписка из протокола № 23 заседания Махачкалинского городского комитета обороны от 4 сентября 1942 г. [7, с. 270]. Тогда же было принято решение о временном переводе педагогического института в Касумкентский район Дагестана. Оно было обусловлено невозможностью в тот момент организовать в Махачкале нормальную работу вуза. Ответственным за эвакуацию имущества, профессорско-преподавательского состава и студентов был назначен Х. М. Фаталиев. В соответствии с постановлением от 10 сентября 1942 г., Махачкалинское отделение железной дороги должно было предоставить для переброски вуза необходимое количество вагонов, а Касумкентский райком ВКП (б) и исполком райсовета — учебные помещения, общежития и квартиры [7, с. 270–271]. Таким образом, 1942–1943 учебный год педагогический институт начал в Касумкенте. Преподавателей и студентов поселили на квартирах у местных жителей, а также в здании бывшей библиотеки, где в одной небольшой комнате проживали восемь преподавателей. Дома были с земляными полами и не полностью отапливались. Занятия проходили во второй половине дня в здании местной школы. Кормили институтских организованно по талонам в столовой, куда выстраивались большие очереди. Не хватало посуды, поэтому ели в несколько смен. А утром и вечером все собирались у громкоговорителя послушать сводки с фронтов [13]. Особенно тяжело приходилось в осенние и зимние месяцы, когда по ночам донимали холода, а дожди и грязь делали дороги непроходимыми. Многие студенты и преподаватели переболели малярией [9, с. 88]. Но несмотря на отсутствие элементарных удобств и плохое освещение, нехватку жилых и учебных помещений, пособий и оборудования, скудное жалование, учебное заведение не остановило работу, продолжая готовить квалифицированные педагогические кадры.

Эвакуация негативно отразилась на организации учебного процесса и состоянии материально-технической базы вуза. В начале ноября 1942 г. было принято решение вернуть Дагестанский педагогический институт в Махачкалу. К тому времени учебное здание и общежитие вуза заняли воинская часть и Управление военного снабжения. Постановлением Махачкалинского городского комитета обороны от 9 ноября 1942 г. им было предписано освободить помещения педагогического института. Работникам вуза был предоставлен

транспорт для переброски имущества из Касумкента до железнодорожной станции Белиджи и далее по железной дороге до Махачкалы [7, с. 275–276]. В декабре 1942 г. Педагогический институт вернулся в Махачкалу и продолжил работу.

Коллектив Крымского пединститута работал в Дагестане до лета 1944 г. и 20 августа выдвинулся в обратный путь — в г. Симферополь [13]. Ему были выделены оборудование и учебная литература. Отъезд преподавателей-крымчан осложнил учебную работу Дагестанского педагогического института. Здесь сократилось число сотрудников, имеющих ученые степени и звания: остался один профессор (вместо трёх), работающий по совместительству, и 13 кандидатов наук и доцентов (вместо 17) [6, с. 126].

В годы войны значительно менялась динамика численности студентов Дагестанского педагогического института. В 1941–1942 учебном году здесь обучалось 305 студентов. В 1942–1943 учебном году контингент учащихся значительно сократился (в 1943 г. вуз выпустил 59 человек), а с 1944 г. число студентов вуза непрерывно возрастало. На 1 января 1945 г. в институте насчитывалось 464 студента, в том числе 84 представителя дагестанских народностей [6, с. 121–122]. По данным М. Ж. Адухова, в 1945–1946 учебном году число студентов пединститута достигло 637 [1].

С наступлением благоприятных перемен на фронте правительство получило возможность усилить внимание к решению неотложных первоочередных вопросов народного образования. В соответствии с постановлением Совнаркома СССР и ЦК ВКП (б) от 5 мая 1942 г., при поступлении и во время учебы в вузе предоставлялись льготы лицам, возвратившимся из Красной Армии и Флота после ранения, контузии, болезни, а также иждивенцам рядового и младшего начальствующего состава Красной Армии и Флота. Ряд категорий студентов обеспечивался государственной стипендией. В частности, инвалиды войны в первую очередь обеспечивались стипендиями независимо от успеваемости. Нуждающимся предоставлялись общежитие. Кроме того, для тех, кто отставал от учебной программы, организовывались дополнительные занятия и консультации [1].

При Дагестанском педагогическом институте работали курсы повышения квалификации педагогических работников. В августе 1943 г. здесь были организованы 1,5 месячные курсы повышения педагогической квалификации военных руководителей [7, с. 535–536].

С началом Великой Отечественной войны после ухода на фронт значительного числа учителей-мужчин заметно изменилась демографическая ситуация в системе образования и повысилась потребность в подготовке женских учительских кадров. В составе педагогических кадров Дагестана женщин-горянок было незначительное число, но в новых условиях их активное участие в развитии образования приобретало решающую роль. Поэтому, когда руководство ДАССР обратилось к правительству РСФСР с просьбой восстановить закрытый в начале войны Буйнакский учительский институт, было принято решение об открытии

в Махачкале Дагестанского женского учительского института (ДЖУИ). Он был организован на основании постановления № 903 СНК РСФСР от 1 ноября 1943 г. и постановления № 459 СНК ДАССР от 29 июня 1944 г. с целью подготовки учителей для семилетних школ республики из числа девушек — представительниц коренных народностей Дагестана. З. К. Раджабова приводит слова Р. М. Магомедова, бывшего Наркомом просвещения ДАССР в 1943–1945 гг., который, обосновывая необходимость открытия женского института, подчеркивал, что «фронт все больше и больше забирает учителей-мужчин и женщины-учителя должны выручить нас в благородном деле обучения молодого поколения» [10, с. 97].

Женский институт давал неполное высшее образование и в течение 2-х лет готовил учителей 5–7 классов. Он был призван не только улучшить работу школ республики, но и облегчить приход горянки на учебу в вуз, сформировать кадры национальной женской педагогической интеллигенции. Однако многие родители не хотели отпускать дочерей из дома. Так, в 1944–1945 учебном году на 1 курс дневного обучения ДЖУИ было принято 42 девушки, а на подготовительное отделение — 78. В 1945 г. при плане 120 человек в институт поступили только 54 девушки [2, с. 16]. При этом открытие нового высшего педагогического учебного заведения явилось событием исключительной важности. По словам З. К. Раджабовой, Дагестанский женский учительский институт сыграл большую роль в подъеме общего культурного уровня женского населения республики и содействовал дальнейшему приобщению женщины-горянки к науке и культуре [10, с. 98].

Таким образом, в годы войны процесс развития высшего педагогического образования в Дагестане не прерывался. Были преодолены трудности первых лет войны, связанные с резким сокращением профессорско-преподавательского состава и студенческого контингента. Дагестанский педагогический институт, опираясь на помощь коллег, эвакуированных из Крыма, перестроил график учебной работы и усилил учебу на заочном отделении. Важным событием в развитии педагогического образования военных лет стало открытие в г. Махачкале Дагестанского женского учительского института, который давал неполное высшее образование и готовил учителей для средних классов школ. С 1954 г. он стал называться Дагестанский государственный женский педагогический институт им. Г. Цадасы.

Список литературы

1. *Адухов М. Д.* Учительские кадры и советское образование Дагестана в военное время. URL: https://superinf.ru/view_helpstud.php?id=5495 (дата обращения: 16.05.2020)
2. *Бычихина С. В.* Становление и развитие высшего образования Дагестана в 20–70-е гг. XX века: Автореф. дис. канд. истор. наук. Махачкала, 2004. 25 с.
3. *Гарунова Н. Н.* К вопросу о слиянии Крымского пединститута с Дагестанским пединститутом в 1941 г. / Под ред. В. А. Захарова // Кавказский сборник. 2018. Т. 10 (42). С. 281–283.
4. Дагестанская правда. 1999. 28 мая.
5. *Каймарзов Г. Ш.* Образование и наука в Дагестане в XX веке. Махачкала, 2007. 464 с.
6. *Мирзабеков М. Я., Ананьева Е. С., Юнаева В. Д.* Культура дагестанского города XX в. Махачкала, 2007. 384 с.
7. Народы Дагестана в годы Великой Отечественной войны 1941–1945 гг. (документы и материалы). Махачкала, 2005. 776 с.
8. *Непомнящий А. А.* «Имел много благодарностей и неоднократно был премирован»: декан исторического факультета и заведующий кафедрой истории СССР Федор Загородских // Ученые записки Крымского федерального университета имени В. И. Вернадского. Серия «Исторические науки». 2017. Том 3 (69). № 1. С. 69–78.
9. *Непомнящий А. А., Ломакин Д. А., Бебешко Е. В.* «Работали несмотря ни на что»: Крымский государственный педагогический институт имени М. В. Фрунзе в годы Великой Отечественной войны: по материалам фондов Государственного архива Российской Федерации // Ученые записки Крымского федерального университета имени В. И. Вернадского. Серия «Исторические науки». 2018. Том 4 (70). № 3. С. 84–105.
10. *Раджабова З. К.* Женщины Дагестана в годы Великой Отечественной войны: дис. ... канд. истор. наук. — Махачкала, 2001–180 с.
11. *Сперанский А. В.* Высшая школа СССР в 1941–1945 гг.: экзамены войны // Вестник ЮУрГУ. Социально-гуманитарные науки. 2015. Т. 15. № 3. С. 33–38.
12. Сто лет служения науке и просвещению: исторический факультет Крымского федерального университета имени В. И. Вернадского. / Под ред. Э. Б. Петровой. Симферополь: ИТ «АРИАЛ», 2018. 356 с.
13. Три года в эвакуации // Крымская газета. 24.10.2017. URL: <https://cfuv.ru/news/tri-goda-v-ehvakuacii> (дата обращения: 16.05.2020)
14. Центральный государственный архив Республики Дагестан (далее ЦГА РД). Ф. 34-р. Оп. 17. Д. 3.
15. ЦГА РД. Ф. А-1. Оп. 1. Д. 5714.
16. ЦГА РД. Ф. п. 1. Оп. 1. Д. 5396.
17. ЦГА РД. Ф. п. 1. Оп. 1. Д. 6062.
18. ЦГА РД. Ф. п. 168. Оп. 34. Д. 70.

I. A. Suzdaltseva

Dagestan State Pedagogical University
367003 Russia, Republic of Dagestan, c. Makhachkala, M. Yaragsky, 57.

Pedagogical universities of Dagestan during the Great Patriotic War

The article draws attention to changes in the structure, content and work schedule of institutions of higher pedagogical education in Dagestan during the Great Patriotic War. Despite the problems of the first war years, when the Buinaksk Teachers' Institute was closed, and the pedagogical institute in Makhachkala was under threat of closure, the number of teachers and students significantly decreased, higher pedagogical education in Dagestan did not stop. In the fall of 1941, the Crimean Pedagogical Institute was evacuated to Dagestan, the staff of which became part of the Dagestan Pedagogical Institute and thus worked until the summer of 1944. An important event in the development of pedagogical education of the table was the opening of the Dagestan Women's Teachers' Institute in is designed to facilitate the arrival of a mountain woman in the university.

Keywords: Buinaksk Teachers' Institute, Makhachkala, evacuation, Crimean Pedagogical Institute, Kasumkent, number of students, academic work, female teachers' institute.

References

1. Adukhov M. D. Teachers and Soviet education in Dagestan in wartime URL: https://superinf.ru/view_helpstud.php?id=5495 (accessed: 05.16.2020) (in Rus.).
2. Bychikhina S. V. Formation and development of higher education in Dagestan in the 20–70 years. XX century: Abstract of dis... cand. historical sci. Makhachkala, 2004. 25 p. (in Rus.).
3. Garunova N. N. On the issue of the merger of the Crimean Pedagogical Institute with the Dagestan Pedagogical Institute in 1941 / Ed. V. A. Zakharova // Caucasian Collection. 2018. V. 10 (42). pp. 281–283 (in Rus.).
4. Dagestan truth. 1999. 28 May (in Rus.).
5. Kaymarazov G. Sh. Education and Science in Dagestan in the XX century. Makhachkala, 2007. 464 p. (in Rus.).
6. Mirzabekov M. Ya., Ananyeva E. S., Yunaeva V. D. Culture of the Dagestan city of the XX century. Makhachkala, 2007. 384 p. (in Rus.).
7. The peoples of Dagestan during the Great Patriotic War of 1941–1945. (documents and materials). Makhachkala, 2005. 776 p. (in Rus.).
8. Nepomnyashchy A. A. «I had many thanks and was repeatedly awarded»: Dean of the Faculty of History and Head of the Department of History of the USSR Fyodor Zagorodskikh. // Scientific Notes of V. I. Vernadsky Crimean Federal University Series «Historical Sciences». 2017. Vol. 3 (69). No. 1. pp. 69–78 (in Rus.).
9. Nepomnyashchy A. A., Lomakin D. A., Bebesko E. V. «We worked in spite of everything»: M. V. Frunze Crimean State Pedagogical Institute during the Great Patriotic War: based on materials from the State Archives of the Russian Federation // Scientific Notes of V. I. Vernadsky Crimean Federal University. Series «Historical Sciences». 2018. Vol. 4 (70). No. 3. pp. 84–105 (in Rus.).
10. Radjabova Z. K. Women of Dagestan during the Great Patriotic War: dis... cand. historical sci.. Makhachkala, 2001. 180 p. (in Rus.).
11. Speransky A. V. Higher school of the USSR in 1941–1945: war exams // Bulletin of SUSU. Social sciences and humanities. 2015. Vol. 15. No. 3. pp. 33–38 (in Rus.).
12. One hundred years of service to science and education: the history department of the V. I. Vernadsky / Ed. E. B. Petrova. Simferopol: IT «ARIAL», 2018. 356 p. (in Rus.).
13. Three years in evacuation. // Crimean newspaper. 24.10.2017. URL: <https://cfuv.ru/news/tri-goda-v-ehvakuacii> (accessed: 05.16.2020) (in Rus.).
14. Central State Archives of the Republic of Dagestan (hereinafter TsGA RD). F. 34-r. Op. 17. D. 3 (in Rus.).
15. TsGA RD. F. A-1. Op. 1. D. 5714 (in Rus.).
16. TsGA RD. F. p. 1. Op. 1. D. 5396 (in Rus.).
17. TsGA RD. F. p. 1. Op. 1. D. 6062 (in Rus.).
18. TsGA RD. F. r. 168. Op. 34. D. 70 (in Rus.).

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ

Аль Шаммари Абу Бакер Салих Махди — аспирант кафедры истории и теории искусств СПбГУПТД. E-mail: alshammari.baker@yandex.ru

Бугашев Сергей Иванович — д-р истор. наук, профессор кафедры общественных наук Санкт-Петербургского государственного университета промышленных технологий и дизайна. E-mail: aaa555580@inbox.ru

Вахромеева Оксана Борисовна — д-р истор. наук, профессор кафедры общественных наук Санкт-Петербургского государственного университета технологии и дизайна. E-mail: o.vahromeeva@yandex.ru

Виватенко Сергей Валентинович — канд. истор. наук, доцент Санкт-Петербургского государственного института кино и телевидения. E-mail: svivat@bk.ru. ORCID 0000-0002-2989-8868

Гиниятуллина Эльмира Равиловна — аспирант Санкт-Петербургской государственной художественно-промышленной академии им. А. Л. Штиглица. E-mail: elmira251295@yandex.ru

Глинтерник Элеонора Михайловна — д-р искусств., профессор СПб государственного университета, действительный член Национальной академии дизайна, ведущий научный сотрудник НИИ Российской академии художеств. E-mail: e.glinternik@spbu.ru

Горбовская Светлана Глебовна — канд. филол. наук, доцент кафедры французского языка СПбГУ. Email: vard_05@mail.ru

Дружинина Ольга Борисовна — канд. искусств., ведущий научный сотрудник НИИ Российской Академии Художеств. E-mail: druzhinina.ob@gmail.com

Дружинкина Наталья Гавриловна — д-р истор. наук, художник, член Союза художников СПб, член ПАНИ, АИС, профессор СПбГУПТД. E-mail: nat_druzhin@mail.ru

Ковалева Татьяна Вячеславовна — канд. искусств., профессор Санкт-Петербургской государственной художественно-промышленной академии им. А. Л. Штиглица. E-mail: tvk158@mail.ru

Козлова Наталья Константиновна — д-р филол. наук, профессор кафедры литературы и культурологии Омского государственного педагогического университета. E-mail: nkf@rambler.

Колесник Ирина Ивановна — канд. филос. наук, доцент Высшей школы международных отношений Гуманитарного института СПбПУ Петра Великого. E-mail: Svetlova_i@mail.ru

Колесникова Елена Ивановна — д-р филол. наук, ведущий научный сотрудник Отдела новейшей лите-

ратуры, (группа по изданию ПСС А. Блока) ИРЛИ РАН (Пушкинский Дом). E-mail: ekolesn@mail.ru. ORCID 0000-0002-4441-565X

Колосова Ирина Александровна — канд. филос. наук, доцент, заведующая кафедрой гуманитарных и социально-экономических дисциплин Высшей школы печати и медиатехнологий СПбГУПТД.

Кузнецова Ольга Александровна — канд. филол. наук, научный сотрудник Отдела новейшей литературы ИРЛИ РАН, доцент Академии русского балета им. А. Я. Вагановой. E-mail: kolar@inbox.ru.

Лактионова Дарья Петровна — аспирант кафедры искусствоведения СПГХПА им. А. Л. Штиглица. E-mail: laktionova_daria@yandex.ru

Лезунова Наталья Борисовна — канд. филол. наук, доцент, заведующая кафедрой книгоиздания и книжной торговли, директор Высшей школы печати и медиатехнологий СПбГУПТД. E-mail: lezunova@mail.ru

Нужная Татьяна Владимировна — канд. филол. наук, доцент, заведующая кафедрой французского языка и литературы Российского государственного гидрометеорологического университета (РГТМУ). E-mail: ta_nu@mail.ru

Сиволап Татьяна Евгеньевна — канд. истор. наук, доцент Санкт-Петербургского государственного института кино и телевидения. E-mail: tntslp@mail.ru. ORCID 0000-0002-2989-8868

Судальцева Ирина Анатольевна — канд. истор. наук, доцент Дагестанского государственного педагогического университета. E-mail: s. iren. a2010@mail.ru

Цветкова Наталия Николаевна — канд. искусств., профессор Санкт-Петербургской государственной художественно-промышленной академии им. А. Л. Штиглица. E-mail: ts_natali@mail.ru

Чепенко Яна Константиновна — канд. юрид. наук, доцент кафедры государственно-правовых дисциплин Санкт-Петербургского юридического института (филиал) Университета прокуратуры РФ.

Чжао Чэнь — аспирант Российского государственного педагогического университета им. А. И. Герцена. E-mail: feona@

Штиглиц Маргарита Сергеевна — д-р архитектуры, профессор Санкт-Петербургской государственной художественно-промышленной академии им. А. Л. Штиглица.

Штольдер Наталья Владимировна — канд. искусств., профессор Гжельского государственного университета. E-mail: n.stolder@mail.ru

AUTHOR LIST 4-2-21

Al Shammari Abu Baker Salih Mahdi — postgraduate student of the Department of History and Theory of Arts of SPbGUPTD. E-mail: alshammari.baker@yandex.ru

Bugashev Sergey Ivanovich — Doctor of Historical Sciences, Professor of the Department of Social Sciences of St. Petersburg State University of Industrial Technologies and Design. E-mail: aaa555580@inbox.ru

Vakhromeeva Oksana Borisovna — Doctor of Historical Sciences, Professor of the Department of Social Sciences of the St. Petersburg State University of Technology and Design. E-mail: o.vahromeeva@yandex.ru

Vivatenko Sergey Valentinovich — PhD of Historical Sciences, Associate Professor of St. Petersburg State Institute of Cinema and Television. E-mail: svivat@bk.ru. ORCID 0000-0002-2989-8868

Giniyatullina Elmira Ravilovna — postgraduate student of St. Petersburg A. L. Shtiglits Academy of Art and Industry. E-mail: elmira251295@yandex.ru

Glinternik Eleonora Mikhailovna — Doctor of Arts, Professor of Saint Petersburg State University, Full Member of the National Academy of Design, Leading Researcher of Research Institute of the Russian Academy of Arts. E-mail: e.glinternik@spbu.ru

Gorbovskaia Svetlana Glebovna — PhD of Philology, Associate Professor of the Department of French at St. Petersburg State University. E-mail: vard_05@mail.ru

Druzhinina Olga Borisovna — PhD of Arts, a Leading Researcher at the Research Institute of the Russian Academy of Arts. E-mail: druzhinina.ob@gmail.com

Druzhinkina Natalia Gavrilovna — Doctor of Historical Sciences, artist, member of the Union of Artists of St. Petersburg, member of PANI, AIS, Professor of SPbGUPTD. E-mail: nat_druzhin@mail.ru

Kovaleva Tatiana Vyacheslavovna — PhD of Arts, Professor of the St. Petersburg A. L. Stieglitz State Art and Industrial Academy. E-mail: tvk158@mail.ru.

Kozlova Natalia Konstantinovna — Doctor of Philology, Professor of the Department of Literature and Cultural Studies of Omsk State Pedagogical University. E-mail: nkf@rambler.

Kolesnik Irina Ivanovna — PhD of Philosophy, Associate Professor of the Higher School of International Relations of the Peter the Great SPbPU Humanitarian Institute. E-mail: Svetlova_i@mail.ru

Kolesnikova Elena Ivanovna — Doctor of Philology, Leading researcher of the Department of Modern Literature, (group for the publication of A. Blok's PSS)

IRLI RAS (Pushkin House). E-mail: ekolesn@mail.ru. orcid 0000-0002-4441-565X

Kolosova Irina Aleksandrovna — PhD of Philosophy Associate Professor, Head of the Department of Humanities and Socio-Economic Disciplines of the Higher School of Printing and Media Technologies of SPbGUPTD.

Kuznetsova Olga Aleksandrovna — PhD of Philology, Researcher of the Department of Modern Literature of the IRLI RAS, Associate Professor of the Vaganova Academy of Russian Ballet. E-mail: kolar@inbox.ru.

Laktionova Darya Petrovna — postgraduate student of the Department of Art History St. Petersburg A. L. Shtiglits Academy of Art and Industry. E-mail: laktionova_daria@yandex.ru

Lezunova Natalia Borisovna — PhD of Philology, Associate Professor, Head of the Department of Book Publishing and Book Trade, Director of the Higher School of Printing and Media Technologies of SPbGUPTD. E-mail: lezunova@mail.ru

Nuzhnaya Tatiana Vladimirovna — PhD of Philology, Associate Professor, Head of the Department of French Language and Literature of the Russian State Hydrometeorological University (RSMU). E-mail: ta_nu@mail.ru

Sivolap Tatiana Evgenievna — PhD of History of Sciences, Associate Professor of the St. Petersburg State Institute of Cinema and Television. E-mail: tntslp@mail.ru ORCID 0000-0002-2989-8868

Suzdaltseva Irina Anatolyevna — PhD of History of Sciences, Associate Professor of Dagestan State Pedagogical University. E-mail: s.iren.a2010@mail.ru

Tsvetkova Natalia Nikolaevna — PhD of Arts, Professor of St. Petersburg A. L. Shtiglitz State Art and Industrial Academy. E-mail: ts_natali@mail.ru

Chepenko Yana Konstantinovna — PhD of legal sciences, Associate Professor of the Department of State and Legal Disciplines of the St. Petersburg Law Institute (branch) University of the Prosecutor's Office of the Russian Federation

Zhao Chen — postgraduate student at the A. I. Herzen Russian State Pedagogical University. E-mail: feona@

Stieglitz Margarita Sergeevna — Doctor of Architecture, Professor of the St. Petersburg A. L. Stieglitz State Art and Industrial Academy

Stolder Natalia Vladimirovna — PhD of Arts, Professor of Gzhel State University. E-mail: n.stolder@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.

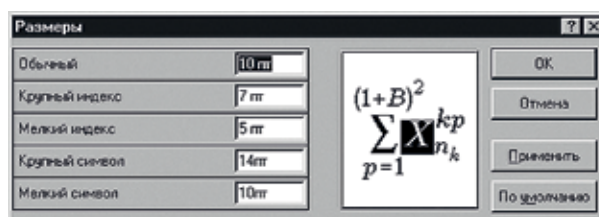
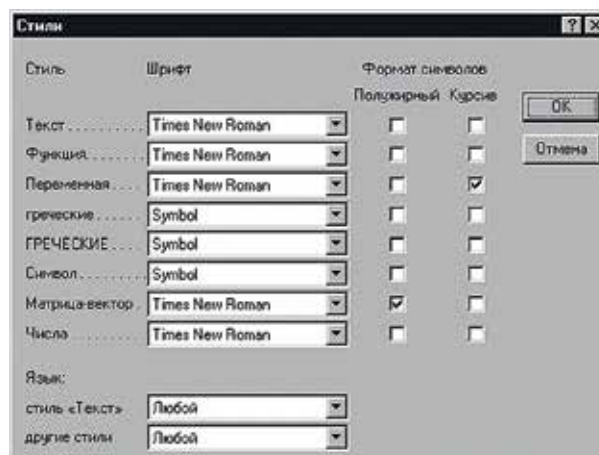
Текст статьи — Regular Times New Roman 12pt.

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 приставного 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) или обычным почтовым отправлением с вложением бумажного варианта. Поступившие в редакцию статьи проходят рецензирование и рассматриваются на заседании редколлегии.

СОДЕРЖАНИЕ

ИСКУССТВОВЕДЕНИЕ

Аль Шаммари Абу Бакер Салих Махди, И. И. Колесник

Арабское изобразительное искусство XX века как отражение национального самосознания (на примере Египта и Ирака) 5

Э. Р. Гиниятуллина

Оп-арт. Эффекты пространственных превращений в росписи керамических произведений 15

О. Б. Дружинина

Теория и практика системного подхода на страницах журнала «Техническая эстетика» конца 1970-х — начала 1980-х годов. 23

Н. Г. Дружинкина

Образ Петербурга-Ленинграда в графике Н. А. Павлова (1899–1968) 27

Т. В. Ковалева

Фламандский зал Музея ЦУТР барона Штиглица: к вопросу о реконструкции убранства. 35

Н. Б. Лезунова, И. А. Колосова

Специфика партворка как издательского проекта 47

Э. М. Глинтерник

Выставки Императорской Академии Художеств первой трети XIX века в зеркале художественной критики 55

Н. Н. Цветкова

Объемно-пространственные эксперименты в творчестве петербургских художников «fiber art» (конец XX — начало XXI вв.) 63

Чжао Чэнь

Художественный язык и символическое значение китайских орнаментов с изображением животных 68

М. С. Штиглиц, Д. П. Лактионова

Александр Иванович Кракау — придворный архитектор барона Александра Людвиговича Штиглица 76

Н. В. Штольдер

Творчество Альбера Тракселя. (К вопросу о символизме в Швейцарии) 86

ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЕ

С. Г. Горбовская, Т. В. Нужная

Образ Гавроша в романе Виктора Гюго «Отверженные» в неомифологической проекции 94

Е. И. Колесникова

Блоковские рецепции в литературе XX-XXI вв. (М. Зощенко, В. Пелевин). 98

О. А. Кузнецова

Поэт между молотом и наковальной истории (Александр Блок в работе над книгой «Последние дни императорской власти») 102

Н. К. Козлова

70 лет омской фольклористики (изучение, сохранение и актуализация народной культуры Сибири, ее прошлое и настоящее). 108

ИСТОРИЧЕСКИЕ НАУКИ

С. И. Бугашев, Я. К. Чепенко

Конституционное право на образование как повышение качества жизни граждан 114

О. Б. Вахромеева

Научная картина мира поступательного движения человечества в новое и новейшее время. 118

С. В. Виватенко, Т. Е. Сиволап

Из истории российско-американских отношений. Российско-американский телеграф. 127

И. А. Суздальцева

Педагогические вузы Дагестана в годы Великой Отечественной войны 131

Сведения об авторах 136

Информация для авторов 138

TABLE OF CONTENTS

ART CRITIQUE

Al Shammari Abu Baker Salih Mahdi, I. I. Kolesnik

Arabic fine art of the twentieth century as a reflection of national identity
(on the example of Egypt and Iraq) 5

E. R. Giniyatullina

Op-art. Vivid motion illusions and their transformation in the ceramic painting 15

O. B. Druzhinina

Theory and practice of the system approach on the pages the magazine
“Technical aesthetics” of the late 1970s — early 1980s 23

N. A. Druzhinkina

The image of Petersburg-Leningrad in the graphics of N. A. Pavlova (1899–1968) 27

T. V. Kovaleva

The Flemish hall of the baron Stieglitz museum: on the question of the reconstruction of the decoration 35

N. B. Lezunova, I. A. Kolosova

Characteristics of partwork as a publishing project 47

E. M. Glinternik

Exhibitions of the Imperial Academy of Arts of the first third of the XIX century
in the mirror of art criticism 55

N. N. Tsvetkova

Three-dimensional experiments in the works of “fiber artists” of St. Petersburg
(late XX — early XXI centuries) 63

Zhao Chen

Artistic language and symbolic meaning of Chinese animal ornaments 68

M. S. Shtieglits, D. P. Laktionova

Alexander Ivanovich Krakau is the court architect of baron Alexander Ludvigovich Stieglitz 76

N. V. Shtolder

The creation of Albert Truxel. (Regarding the study of symbolism in Switzerland) 86

LITERATURE SCIENCES

E. I. Kolesnikova

The receptions of A. A. Blok in the literature of the XX–XXI centuries (M. Zoshchenko, V. Pelevin). 94

S. G. Gorbovskaya, T. V. Nuzhnaya

The phenomenon of «the talking corpse» in the literature of the XIX century
on the example of the image of Gavroch in the novel of Victor Hugo «The Miserables» 98

O. A. Kuznetsova

Alexander Blok between the hammer and the anvil of history 102

N. K. Kozlova

70 years of omsk folklore studies (study, preservation and actualization
of siberian folk culture, its past and present) 108

HISTORICAL SCIENCES

S. I. Bugashev, Yu. K. Chepenko

The constitutional right to education as an improvement in the quality of life of citizens. 114

O. B. Vakhromeeva

Scientific picture of the world of translating motion of humanity in new and modern time 118

S. V. Vivatenko, T. E. Sivolap

From the history of Russian-American relations. Russian-American Telegraph 127

I. A. Suzdaltseva

Pedagogical universities of Dagestan during the Great Patriotic war. 131

Authors list 137

Information for authors. 138