

Вестник

Санкт-Петербургского
государственного
института культуры

ISSN 2619-0303



№ 2 (63) / 2025

Научный журнал

июнь

ВЕСТНИК

Санкт-Петербургского государственного
института культуры

Научный журнал

№ 2 (63) июнь • 2025



ВЕСТНИК
Санкт-Петербургского государственного института культуры
Vestnik of Saint Petersburg State University of Culture
№ 2 (63) июнь • 2025
Издается с ноября 2003 г.

УЧРЕДИТЕЛЬ

Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение высшего образования
«Санкт-Петербургский государственный институт культуры»

Редакционный совет

А. С. Тургаев (председатель, д-р ист. наук, проф., ректор Санкт-Петербургского государственного института культуры, заслуженный работник высшей школы РФ),
С. Х. Агаева (канд. искусствоведения, доцент, вед. науч. сотр. Института архитектуры и искусства Национальной Академии наук Азербайджана, член Международного совета традиционной музыки (ИСТМ) при ЮНЕСКО, заслуженный деятель искусств Азербайджана, Баку, Азербайджан), Л. Е. Востряков (зам. председателя ред. совета, д-р полит. наук, доцент, проф. каф. управления и проектной деятельности в сфере культуры СПбГИК), Р. С. Гиляревский (д-р филол. наук, проф., зав. отд. научных исследований по проблемам информатики ВИНТИ РАН, заслуженный деятель науки РФ, Москва, Россия), А. В. Куманова (д-р пед. наук, проф., проф. Государственного университета библиотековедения и информационных технологий, София, Болгария),
Н. Д. Мамедханова (д-р фил. наук, проф., зав. каф. теории литературы и мировой литературы Бакинского славянского университета, Баку, Азербайджан), Р. С. Мотульский (д-р пед. наук, проф., проф. Белорусского государственного университета культуры и искусств, заслуженный деятель культуры РБ, Минск, Беларусь), А. М. Салимов (д-р искусствоведения, доцент, проф. НИУ МГСУ, чл.-корр. РААСН, Тверь, Россия), Г. М. Седова (д-р филол. наук, зав. отд. Мемориальный музей-квартира А. С. Пушкина Всероссийского музея А. С. Пушкина, заслуженный работник культуры РФ), Е. Г. Соколов (д-р филос. наук, проф., и. о. зав. каф., проф. каф. русской философии и культуры Института философии СПбГУ), Ямасита Киёми (д-р искусствоведения, проф. факультета искусств, директор Научно-исследовательского института искусств, Университет Нихон, Токио, Япония)

Редакционная коллегия

А. С. Мухин (главный редактор, д-р филос. наук, проф., проф. каф. музеологии и культурного наследия), Г. В. Михеева (зам. гл. редактора, д-р пед. наук, проф., гл. науч. сотр. отд. истории библиотечного дела РНБ, заслуженный работник культуры РФ), Ю. И. Арутюнян (канд. искусствоведения, доцент, проф. каф. искусствоведения), П. Н. Базанов (канд. пед. наук, д-р ист. наук, проф., проф. каф. медиологии и литературы), А. Н. Балаш (д-р культурологии, доцент, проф. каф. музеологии и культурного наследия), Г. В. Варганова (д-р пед. наук, проф., проф. каф. библиотековедения и теории чтения), А. Ю. Демшина (д-р культурологии, доцент, проф. каф. искусствоведения), Т. В. Захарчук (д-р пед. наук, доцент, проф. каф. информационного менеджмента), В. В. Молзинский (д-р ист. наук, проф., проф. каф. музыкознания и музыкально-прикладного искусства заслуженный работник высшей школы РФ), В. А. Мутьев (канд. пед. наук, проректор по научной и творческой работе), А. Е. Петракова (д-р искусствоведения, доцент, проф. каф. искусствоведения), Г. В. Скотникова (канд. пед. наук, д-р культурологии, проф., проф. каф. теории и истории культуры), Н. Н. Суворов (д-р филос. наук, проф., проф. каф. теории истории культуры), А. А. Сукало (д-р пед. наук, проф., проф. каф. управления и проектной деятельности в сфере культуры), А. С. Шитова (отв. секретарь, начальник РИО)

Редактор Г. В. Михеева • Библиографическая редакция Н. Л. Щербак • Выпускающий редактор А. С. Шитова
• Техническое редактирование, компьютерная верстка А. А. Якушевой

Журнал зарегистрирован Федеральной службой по надзору в сфере связи,
информационных технологий и массовых коммуникаций (Роскомнадзор)
Министерства связи и массовых коммуникаций Российской Федерации
Свидетельство ПИ № ФС77-72720 от 23.04.2018

191186, Санкт-Петербург, Дворцовая наб., д. 2. СПбГИК, каб. 2554, тел. 318 97 16.

<http://spbgik.ru> • e-mail: sv-spbizdat@mail.ru • Лиц. ИД № 05313 от 09.07.2001

Подписано в печать 16.06.2024. Дата выхода в свет 23.06.2024.

Формат 60x84¹/₈. Усл. печ. л. 24. Тир. 500 (1-й завод 1–110). Зак.

Отпечатано с готового оригинал-макета

в типографии ООО «Первый издательско-полиграфический холдинг».

(ООО Первый ИПХ)194044, Санкт-Петербург, Б. Сампсониевский пр., д. 60, лит. У

Подписной индекс 014548 • Свободная цена • ISSN 2619-0303 • Сайт: <http://vestnik.spbgik.ru>

Включен в Перечень рецензируемых научных изданий, в которых должны быть опубликованы
основные научные результаты диссертаций на соискание ученой степени кандидата наук,
на соискание ученой степени доктора наук: введ. 01.12.2015

© Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение высшего образования
«Санкт-Петербургский государственный институт культуры», 2025

СОДЕРЖАНИЕ • CONTENTS

Культурология • Cultural studies

Ван Тяньжэнь. Типология слушательской аудитории классического европейского органа в Китае (Wang Tianren. Classical European Organ in China: typology of the listening audience).....	6
Н. И. Горлова. Архивное волонтерство в Скандинавских странах (Natalya I. Gorlova. Archival volunteering in Scandinavian countries).....	12
А. Г. Дмитриева. Страницы биографии М. Д. Беляева: на материалах Всероссийского музея А. С. Пушкина (Anna G. Dmitrieva. Pages of the biography of M. D. Belyaev: on The National Pushkin Museum materials).....	20
Е. Д. Еременко, З. В. Прошкова. Семейно-воспитательная проблематика в подростковом и юношеском кинематографе 1980–1985 гг. (Evgeniy D. Yeremenko, Zoya V. Proshkova. Family and educational issues in adolescent and youth cinema of 1980–1985).....	26
И. Ф. Кадикова. Материалы грунта и пигменты в произведениях А. А. Мыльникова: хронология использования и значение для экспертизы (Irina F. Kadikova. Primer materials and pigments in A. A. Myl'nikov's paintings: chronology and significance for expertise).....	33
Т. И. Кимеева, А. Е. Сорокин. Устноисторические источники в музейной реконструкции топографии сибирского города начала XX в. (Tatyana I. Kimeeva, Aleksey E. Sorokin. Oral historical sources in the museum reconstruction of the topography of a Siberian city in the early 20 th century).....	42
О. А. Короткова. К истории хранения восточных редкостей в Азиатском департаменте (Olga A. Korotkova. To the history of preservation of oriental rarities in the Asian department).....	48
К. Г. Правдин. Василий Павлович Энгельгардт – создатель коллекции «Суворовский Сборник» (эскиз биографии) (Klim G. Pravdin. Vasily Pavlovich Engelhardt – creator of the "Suvorov Collection" (sketch of biography)).....	53
И. В. Лунёва. Стратегия репрезентации моды в музее (Irina V. Lunyova. Strategies of fashion representation in museums).....	58
Н. А. Романов. ASMR-медиапродукт в массовой цифровой медиакультуре (Nikita A. Romanov. ASMR Media Product in Mass Digital Media).....	64
Н. Н. Суворов. Бросок в культурном пространстве (Nikolay N. Suvorov. Throw in the cultural space).....	70
В. А. Царева. Культурная медиация в литературном музее: опыт и возможности развития (Vera A. Tsareva. Cultural mediation in the Literary Museum: experience and development opportunities).....	79

Искусствоведение • Art history

Ю. И. Арутюнян. Ленинградская школа книжной графики 1960-х гг. в работах выпускников института имени И. Е. Репина (Julia I. Arutyunyan. Leningrad School of Book Graphics of the 1960s in the works of graduates of the I. E. Repin Institute).....	86
Г. Н. Габриэль. Поэтика смыслов и форм в авангардном творчестве женщин-ювелиров XX века (Galina N. Gabriel. Poetics of meanings and forms in the avant-garde work of women jewelers of the 20 th century).....	92
А. А. Гвоздецкий. Эмфазис знаменного роспева (стихира Великой Субботы) (Alexey A. Gvozdetzky. Emphasis of Znamenny chant (stichera of Great Saturday)).....	98
А. Б. Грищенко. Архитектурное наследие Беларуси в изобразительном искусстве и кинематографе (Anton B. Grishchenko. Architectural heritage of Belarus in fine art and cinema).....	104
Е. С. Епарина. Висячие и Фрейлинский сады Царскосельского парка (Ekaterina S. Eparinova. Hanging and Maids-of-Honor Gardens of Tsarskoye Selo Park).....	110

И. А. Мозолева. Изделия Ленинградского завода художественного стекла как объект искусствоведческого анализа в 1950–1980-х гг. (Irena A. Mozolevskaya. The products of the Leningrad Art Glass Factory as an object of art historical analysis in the 1950–1980s).....	114
И. Ю. Перфильева. Хай-тек в ювелирном искусстве : украшения, гаджеты, футуристический дизайн (Irina Yu. Perfilieva. High-tech in jewelry art: jewelry, gadgets, futuristic design).....	120
А. М. Салимов, М. А. Салимова. Формирование застройки периферийных кварталов центральной части Твери на примере усадьбы старицких дворян Корниловых (Aleksey M. Salimov, Marina A. Salimova. The formation of the development of peripheral quarters of the central part of Tver' on the example of the estate of the Staritsky nobles Kornilovs).....	127
Р. Д. Федосов. Интенциональный критерий в определении музыкального произведения (на примере «Branches» Джона Кейджа) (Roman D. Fedosov. The intensional feature in defining a music work (John Cage's 'Branches' as an example)).....	133
В. Г. Хаунин. Поиск «бесконечного» и феномен незавершенности в творчестве С. М. Эйзенштейна (Vladimir G. Haunin. The search for the "infinite" and the phenomenon of incompleteness in S. M. Eisenstein's work).....	139
Ю. Лилинь. Творчество Ся Цзюньна в контексте трансформации образного языка современного китайского искусства (You Lilin. Xia Junna's work in the context of the transformation of the figurative language of contemporary Chinese art).....	145
Ян Вэнлу. Взаимодействие светских и религиозных аспектов в скульптуре Китая периода Северная Вэй (Yang Wenlu. The interaction of secular and religious aspects in sculpture of China from the Northern Wei period).....	150

Документальная информация • Documentary information

Е. Ю. Иконникова. Экскурсионная деятельность В. С. Люблинского в Государственной Публичной библиотеке им. М. Е. Салтыкова-Щедрина (Ekaterina Yu. Ikonnikova. Excursion activities of V. S. Lyublinsky at the Saltykov-Shchedrin State Public Library).....	156
Г. В. Михеева. Виктор Евстафьевич Ген – библиотекарь Императорской Публичной библиотеки (Galina V. Mikheeva. Viktor Evstafievich Gen – librarian of the Imperial Public Library).....	163
В. А. Мутьев, А. С. Тургаев. Современный исследователь библиотечно-информационных процессов: знания, навыки, компетенции (Viktor A. Mutev, Alexander S. Turgaev. Modern researcher of library and information processes: experiences, skills, competence).....	172
О. А. Овчинникова, О. В. Морева. Читательские практики Владимира Дмитриевича Набокова (Ol'ga A. Ovchinnikova, Ol'ga V. Moreva. The reading practices of Vladimir Dmitrievich Nabokov).....	179

Рецензии • Reviews

А. С. Мухин. «Московский дневник» Вальтера Беньямина: немецкий философ в России (Andrey S. Mukhin. The "Moscow Diary" of Walter Benjamin: a German philosopher in Russia).....	184
--	-----

Сведения об авторах (Information about authors).....	190
--	-----

КУЛЬТУРОЛОГИЯ



Cultural studies

Ван Тянжэнь

Типология слушательской аудитории классического европейского органа в Китае

Органная культура Китая в настоящее время активно развивается. Интерес к этому феномену обусловил появление широкого круга специализированной русской и китайской научной литературы, посвященной, в частности исследованию слушательской аудитории классического европейского органа в Китае. Актуальной задачей стало выявление ее типологии. Успешная интеграция органа в многоуровневое культурное пространство Поднебесной свидетельствует о соответствии истинным духовным потребностям китайского социума на современном этапе. Совершенствование слушательской аудитории связано с усилением роли государства, общественных организаций, широко компетентных творческих личностей. Подъем органной культуры в современном Китае обусловлен философско-эстетической «комплементарностью» органной музыки характеру китайской ментальности и культурным традициям, что проявляется в определенной «ориентализации» органного звучания благодаря переложениям знаменитых китайских музыкальных произведений разных исторических периодов и жанров, в адекватном включении такого исполнения в массовые праздники, локальные мероприятия, современные музыкальные события синкретичного характера в Поднебесной. Крепнущие связи с Россией рассматриваются как действенный фактор развития органной культуры Поднебесной, прежде всего такой ее важной составной части, как слушательская аудитория.

Ключевые слова: Китай, классический европейский орган, слушательская аудитория, исследование, типология

Wang Tianren

Classical European Organ in China: typology of the listening audience

The organ culture of China is currently actively developing. Interest in this phenomenon has led to the emergence of a wide range of specialized Russian and Chinese scientific literature, devoted in particular to the study of the audience of the classical European organ in China. The task of identifying its typology has become urgent. The successful integration of the organ into the multi-level cultural space of the Celestial Empire testifies to its compliance with the true spiritual needs of its society at the present stage. Improving the listening audience is associated with strengthening the role of the state, public organizations, and widely competent creative individuals. The rise of organ culture in modern China is due to the philosophical and aesthetic "complementarity" of organ music to the character of the Chinese mentality and cultural traditions, which is manifested in a certain "orientalization" of organ sound thanks to the arrangements of famous Chinese musical works of different historical periods and genres, in the adequate inclusion of such performance in mass celebrations, local events, modern musical events of a syncretic nature in the Celestial Empire. Strengthening ties with Russia are seen as an effective factor in the development of the organ culture of the Celestial Empire, especially such an important part of it as the listening audience.

Keywords: China, classical European organ, audience, research, typology

DOI DOI 10.30725/2619-0303-2025-2-6-11

В современном Китае классический европейский орган вызывает неослабевающий интерес. В свете перспектив развития органной культуры, степени ее распространения, совершенствуемого качества, актуальность приобретает исследование слушательской аудитории органных выступлений в Китае. Ясно, что при количестве жителей Поднебесной, традиционности этой страны, самобытности ее культуры, влияния вестернизации нельзя ожидать очень большого количества увлекающихся органом на данном этапе. Однако факты органной культуры, их причинно-след-

ственные культурологические связи [1, с. 62–66; 2, с. 63–69; 3–13] говорят о том, что можно надеяться на немалый количественный рост слушательской аудитории. Значительную роль в этом процессе играют такие факторы, как:

- политика социалистического государства [14, с. 82–92; 15, с. 176–175];
- активность структур гражданского общества [4];
- деятельность прогрессивной, трудолюбивой, общественно ориентированной, патриотичной и творческой личности (именно такая личность, можно сказать, типична

для Китая, о чем свидетельствует современная картина расцвета органа в Китае и многогранная деятельность китайских органистов [1, с. 62–66];

- культуроориентированность китайцев, их уважение к традициям [16] (следовательно – и к традициям органа);

- танцевальность–музыкальность восточной культуры;

- стремление китайцев к модернизации, в том числе «через культуру», их стремление к большому культурному диалогу (в этом смысле желание приблизить к себе, интегрировать «короля инструментов» – понятно, тем более что он представляет и технический интерес, имеет электронное воплощение и т. д.) [17];

- «философичность» органа, соотносимая с подобными качествами самой культуры Поднебесной.

Произведения искусства, музыкально-органное сочинения живут в культуре благодаря резонансу исполнительского искусства и слушательского восприятия [18].

Понятно, что развитие органной культуры в Китае связано как с западной линией этого процесса, так и с «ориентализацией» органа на почве китайской национальной культуры. Развитие органной культуры в Китае обусловлено и традициями, и современными экспериментами. Несмотря на издержки контактов с Западом, здесь можно ожидать все большей интеграции, при все усложняющейся диалектике данного процесса аккультурации.

В слушательском восприятии Поднебесной происходит постепенное изменение, усложнение эстетических предпочтений. Последние связаны с:

- 1) восточным колоритом (контактом с иными восточными странами на почве классического европейского органа, электронного органа, в том числе странами исторического «китайского ареала» [19]);

- 2) вниманием к «западной линии» развития мировой культуры (которая также способна проявлять сложное внимание к «линии Востока»);

- 3) молодежными предпочтениями, современными сложными, синкретичными тенденциями развития, музыки, культуры [20; 21];

- 4) тенденциями шоу, его роли для современных людей;

- 5) виртуальным аспектом культуры (соцсетями, отражающими различные события, мнения, вкусы; непосредственно виртуальными, медиа событиями; др.) [22].

Касательно непосредственного состава слушательской аудитории [13], конечно,

в первую очередь можно выделить профессиональную музыкальную сферу, представители которой, осознавая лучше выразительные и технические особенности органа, способны не только глубоко понимать, воспринимать произведения, но и правильно пропагандировать, продвигать орган в социуме. В Китае продвижение органа со стороны профессионального сообщества органистов осуществляется достаточно качественно, активно. При этом потенциал подобного воздействия далеко не исчерпан.

Демократизация китайского общества должна приводить к большей активности рядовых членов музыкально-преподавательского сообщества в аспекте расширения слушательской аудитории органа. Этому содействует дополнительная, правильно подобранная информация, рекомендуемые ресурсы, продуманные, хорошо организованные мероприятия, проводимые в нужное время, в нужном месте, возможно, соединенные с какими-то знаковыми событиями. Речь идет о тенденции синкретичных мероприятий с «дозированными разнородными элементами», сейчас весьма заметной и оправдывающей себя. Концерты, встречи, дискуссии в присутствии как преподавателей, так и обучающихся разного уровня – это то, что расширит профессиональную аудиторию органа, сделает ее способной к более глубокому и тонкому восприятию художественной выразительности «короля инструментов».

Следует отметить слушательскую категорию детей с хорошими музыкальными данными, родители которых хотят максимально развить ребенка. Таких людей привлекает прежде всего уникальность органа, инструмента высокого класса. Пожалуй, именно такой, «чисто любительский», интерес можно особенно приветствовать, поскольку он, как правило, естественно сопрягается с исконной музыкальностью жителей Китая, с их умением целенаправленно работать и неустанно познавать.

Так или иначе, различные учебные заведения, школьные клубы в Китае сегодня нередко стремятся приобрести орган. Вообще в рамках некоторых музыкально-просветительских мероприятиях орган выступает как «представительный» инструмент, демонстрирующий музыкальные возможности мировой культуры, диалог культур. Посредством экспериментальных курсов, музыкальных лекций и других форм дети и другие участники могут постичь основные принципы и методы игры на органе, ощутить большой интерес к музыке и кон-

кретному инструменту. Отметим при этом, что прославленные китайские органисты в сложившейся ситуации нередко обращают внимание на самые разные уровни обучения, в которые включают орган, серьезно размышляя о просветительских и педагогических путях развития органной культуры в Китае [23].

Безусловно, несмотря на засилье негативной массовой культуры, что проявляется в какой-то мере и в Китае, есть немало любителей более серьезной музыки, в частности музыки органной. Разумеется, не следует умалять значимости для современного общества позитивной эстрады, с которой можно и нужно порой как-то соединять академическую музыку, развивая интерес к органным выступлениям, давая информацию об истории органа в Поднебесной.

Потенциальной аудиторией для органистов являются любители классической музыки, связанной с более «стандартными» инструментами, на базе которых орган европейского типа будет восприниматься как определенное «логическое продолжение». При этом, думается, возможен и обратный путь, когда непричастные к классической культуре люди, услышав орган, начинают испытывать больший интерес как к классической музыке европейского типа, так и к более сложной современной музыке с ее экспериментами. Помощь в воспитании слушательской аудитории органной музыки, безусловно, оказывают медиа, соцсети, систематические мероприятия в музыкальной сфере и т. п.

Отметим и особую категорию любителей музыки, которые интересуются музыкальным искусством через призму интереса к музыкальным инструментам, их истории, эволюции и пр. Конечно, их привлечет орган своей сложностью и универсальностью, своей богатой историей. Подобных любителей музыкальных устройств, коллекционеров можно привлекать в качестве особых спикеров на каких-то мероприятиях. Для широкой публики организуются мероприятия Недели органного искусства в Пекинском центре искусств. Общественность может узнать об органной музыке через программы органной музыки, транслируемые на медиа платформах (телевидение, радио и Интернет), речь идет, в частности, о таких передачах, как «Слушание органа», «Органый дневник CMG»¹.

Говоря об органе, разумеется, нельзя не сказать о религиозной сфере. Жители

Поднебесной имеют возможность посещать христианские храмы, в подавляющем большинстве католические, со звучащими в них органами. Это дает возможность прикоснуться к иной культуре – к «аутентичному» органу, отталкиваясь от которого, вероятно, легче постигать широту выразительных возможностей инструмента, о котором идет речь [24].

Немалую роль в популяризации органа могут играть общественные организации, соединяющие более известных и начинающих профессионалов, студентов, любителей разного рода, просто интересующихся, зрелых и более молодых людей, стремящихся к «необычному». Известная Шанхайская районная ассоциация органистов Сюхуэй, пользующаяся широкой поддержкой иных структур гражданского общества, демонстрирует как возможности Шанхая в качестве давнего «моста» между Китаем и Западом, так и тенденции развития гражданского общества в Поднебесной. Конечно, и здесь играют роль творческие, увлеченные личности. В 2010 г., после окончания музыкального отделения Шанхайского педагогического университета Цю Вэйчжэнь решил совершить путешествие в Германию для изучения органа, в этой европейской стране – он воистину влюбился в особенный музыкальный инструмент. Вернувшись в КНР, китаец за свой счет приобрел электронный орган и в марте 2012 г. основал первый в Китае салон органного искусства Shanghai Weizhen Organ Art Salon, который стал предшественником Шанхайской районной ассоциации органистов Сюхуэй. При поддержке Шанхайской федерации женщин, Бюро по гражданским делам округа Сюхуэй, Бюро культурного туризма, Бюро образования Ассоциация обосновалась в музыкально-атмосферном Сюхуэй и занимается популяризацией органного искусства, устраивая творческие встречи, интегрируя китайские элементы в органную культуру, проводя концерты, лекции, ознакомительные мероприятия, дискуссии и пр. [4].

За последние десять лет Ассоциация учредила такие концерты, как «Цинь Юньмэй – Фестиваль любви на лодках-драконах», «Рука об руку за лучшую жизнь – с данью уважения национальной классике» – соединенные концерты органной и народной музыки и т. п. Обратим внимание на синкретичность подобных мероприятий – более понятных для современной публики.

Под руководством экспертов Ассоциация, в частности, адаптировала народные песни и этническую инструментальную музыку, такие как «Река Люян», «Маленькая река, те-

¹ CMG – Китайская Медиагруппа.

кущая вода», «Мелодия пурпурного бамбука» и др. В 2015 г. на органном концерте, посвященном 70-летию победы во Второй мировой войне – «Голос мира – голос спокойствия», величественное звучание органа выразило идею мира, важнейшую для современников. Организация, о которой идет речь, пригласила немецкого китаевода Ган Мо Ни, переведшего стихи Синь Цицзи, стать соорганизатором «Китайско-немецкого чтения стихов Синь Цицзи» под органную музыку.

В день Нового 2022 года в центре Шанхая прозвучала «My Homeland» – приветствующая первые минуты Нового года мощным и великолепным органным звуком. Ассоциация провела множество лекций по органному искусству, таких как «Оценка современной органной музыки», «История развития органной музыки». Как правило, сразу после анонса билеты моментально раскупались. Отметим, что Ассоциация посещает общины, школы, предприятия и другие учреждения для проведения интересной акции «Часовая органная сессия для белых воротничков в полдень».

Одобренная Бюро образования округа Сюхуэй, Ассоциация стала базой волонтерской стажировки для старшеклассников названного округа. В 2018 г. организация запустила обучение в одной из городских школ (№ 4), предоставив учащимся и возможность выходить на сцену. На конкурсе студенческой инструментальной музыки округа Сюхуэй «Второй вальс Шостаковича», исполненный на органе, занял третье место. Проект Organ Experience Season Шанхайской районной ассоциации органистов Сюхуэй получил награду «Отличный проект» Шанхайского народного культурного фестиваля. Он получал также награду «За заслуги» от Шанхайской народной культурной ассоциации с 2016 по 2020 г., награды «Выдающаяся сила» и «Культурный бренд» той же организации в 2021 г.

Проведение каждого мероприятия для Шанхайской ассоциации дается отнюдь не просто. При общественно-благотворительном характере деятельности перемещение органа требует привлечения специального персонала и т. д., но любовь к «королю инструментов» позволяет преодолевать многое [4].

В рамках исследования исторического пути классического органа интересен опыт его рецепции в России [25–27], во-первых, как пример успешной рецепции «короля инструментов» в русле иной (некатолической, не собственно западной) культуры. Во-вторых – как отражение потенциала дружеских контактов

России и Китая, в частности в сфере универсального музыкального инструмента, о котором идет речь. Такое направление контактов, безусловно, перспективно, весьма полезно и достаточно естественно – уровень овладения органным исполнением в России высок, связи Китая и России крепнут, своеобразный интерес Поднебесной к органу постепенно идет по нарастающей.

При этом следует учитывать культурную разницу, способность органа отвечать широкому спектру духовных потребностей людей. Если в России это интерес к чему-то «тоже европейскому», но несколько иному – нередко присутствующему рядом (например, исторически – в лице иностранцев, проживающих в Петербурге и относящихся к органу как естественному явлению собственной культуры), то в Китае это интерес к явно инокультурному, но в чем-то и «параллельному» по отношению к самобытной национальной культуре (мощность – философичность органа, при его тонкости, «напоминает» характер китайской культуры!), позволяющему весьма плодотворно взаимодействовать с иными культурами, духовно обогащаться, продвигаясь по пути модернизации.

«Соединение» культуры классического органа с пространством культуры Поднебесной происходит благодаря духовному труду многих людей. На сегодняшний день слушательская аудитория классического органа в Китае представляет собой сложный неоднородный мир, ядром которого является профессиональная музыкантская среда и крупные общественные организации, определяющие пути развития и восприятия органной музыки, способы и формы ее распространения в сфере специального и общего образования, в области массовой просветительской и праздничной культуры.

Список литературы

1. Ван Тяньжэнь. Интеграция европейского классического органа в культуру Китая в Новейшее время // Общество. Среда. Развитие (Terra Humana). 2024. № 3 (72). С. 62–66.
2. Ван Тяньжэнь. История органа в Китае и в Европе: соотношение, достижения, перспективы // KANT: Social science & Humanities. 2025. № 1 (21). С. 63–69.
3. Вэнь Цзэнмэн. Наследие, инновации и превосходство – прошлая и настоящая жизнь китайского электронного органа // Sohu.com: медиапортал. URL: https://www.sohu.com/a/282715602_120069406 (дата обращения: 21.05.2025) (на кит. яз.).
4. Инь Чжицзюнь, Ли Цзиньлинь. Они позволили «королю музыкальных инструментов» сыграть китайскую

мелодию! 08.01.2024 // Baijiahao.baidu.com. URL: <https://baijiahao.baidu.com/s?id=1787487915061745654&wfr=spider&for=pc> (дата обращения: 21.05.2025) (на кит. яз.).

5. Китайская консерватория. Информация об отделе фортепиано, специальность «Орган» // Китайская музыкальная консерватория. URL: <https://gqx.ccmusic.edu.cn/xxgk/d609babf364e7e89e1e2a2f750ff0.htm> (дата обращения: 21.05.2025) (на кит. яз.).

6. Краткий анализ текущей ситуации с преподаванием игры на органе в профессиональных музыкальных школах Китая. 02.03.2024 // Baidu Wenku. URL: https://wenku.baidu.com/view/68fbc6a971ea76e58fab069dc5022aaea46c5?aggid=68fbc6a971ea76e58fab069dc5022aaea46c5&fr=catalogMain_&wks_=1743437685921&bdQuery=管风琴在中国的教育情况&needWelcomeRecommand=1 (дата обращения: 21.05.2025) (на кит. яз.).

7. Ли Йихуа. Выборы песен для преподавания органа // Baidu Baika. URL: <https://baika.baidu.com/item/李艺花/63669298> (дата обращения: 21.05.2025) (на кит. яз.).

8. Орган в Китае. Перечень всех органов на территории Китая с их локацией и внешним видом // Органный канал. <https://www.organtube.com/category-organ-in-china/> (дата обращения: 21.05.2025) (на кит. яз.).

9. Органное исполнение «Лян Шаньбо и Чжу Интай» – адаптации из классической оперы Юэ [видео] // Bilibili: [сайт для обмена видео]. URL: https://www.bilibili.com/video/BV1ot41157zb?spm_id_from=333.337.search-card.all.click (дата обращения: 21.05.2025) (на кит. яз.).

10. Органное исполнение «Оды красному флагу» на основе мелодии государственного гимна КНР (исполняет Шен Юань): [видео] // Bilibili: [сайт для обмена видео]. URL: https://www.bilibili.com/video/BV1rz4y1G7QW?vd_source=bbbc75cd7377eb517fae64b1f5853950 (дата обращения: 21.05.2025) (на кит. яз.).

11. Органное исполнение китайской народной музыки в рамках Органного концерта в Художественном музее Суйхуэй – Орывки из произведений о Лян Шаньбо и Чжу Интай: [видео] // Bilibili: [сайт для обмена видео]. URL: https://www.bilibili.com/video/BV1Ex4GeZEBY?spm_id_from=333.337.search-card.all.click&vd_source=bbbc75cd7377eb517fae64b1f5853950 (дата обращения: 21.05.2025) (на кит. яз.).

12. Оркестровое исполнение «Танца золотой змеи» (дирижер Люй Цзя) с использованием органа (Шэнь Фаньсю) – включено в праздничный концерт Нового 2022 года в Пекине телевизионная трансляция: [видео] // Bilibili: [сайт для обмена видео]. URL: https://www.bilibili.com/video/BV1Su411m7U2?spm_id_from=333.337.search-card.all.click&vd_source=bbbc75cd7377eb517fae64b1f5853950 (дата обращения: 21.05.2025) (на кит. яз.).

13. Шэнь Юань. Текущее положение и будущее китайских органов. 2023 // Baijiahao. baidu.com. URL: <https://baijiahao.baidu.com/s?id=1725859967420213366&wfr=spider&for=pc> (дата обращения: 21.05.2025) (на кит. яз.).

14. Межуев В. М. Социализм — пространство культуры (Еще раз о социалистической идее) (начало) // Знание. Понимание. Умение. 2006. № 3. С. 82–92.

15. Сизикова В. А. Предпосылки формирования китайского концепта социалистической модернизации // Социально-гуманитарные знания. 2015. № 1. С. 167–175.

16. Духовная культура Китая / гл. ред. М. Л. Титаренко; Ин-т Дальнего Востока РАН. Москва: Вост. лит., 2006–2010. Т. 1–6.

17. Бальчиндоржиева О. Б. Культурная модернизация в Китае: трансформация традиционной культуры // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. Тамбов, 2014. № 4 (42), ч. 1. С. 29–31.

18. Мигурская П. Е. Музыкально-слушательская культура: понятие, задачи, условия формирования // Исследования молодых ученых: материалы LXXX Междунар. науч. конф. (г. Казань, апр. 2024 г.). Казань: Молодой ученый, 2024. С. 92–95.

19. Домнич В. Влияние Китая на культуры стран Восточной Азии. 29.03.2022 // Центр изучения международных отношений в Азиатско-Тихоокеанском регионе. URL: <https://ru.apircenter.org/archives/5041> (дата обращения: 21.05.2025).

20. Гудошникова О. Ю. Становление человеческой универсальности в контексте современного синкретического искусства // Технологос. 2012. № 6. С. 56–63.

21. Бондаренко О. В. Учет психологической составляющей в организации современных мероприятий // Интеллектуальные ресурсы – региональному развитию. 2022. № 2. С. 8–15.

22. Лазаревич А. А. Информационно-цифровой мир в зеркале процессов глобализации // Проектирование будущего. Проблемы цифровой реальности: тр. 5-й Междунар. конф. (3–4 февр. 2022 г., Москва). Москва: ИПМ им. М. В. Келдыша, 2022. С. 66–75.

23. Шэнь Фаньсю. Давайте поговорим об органах в отечественных музыкальных школах. 17.03.2023 // Douban. com. <https://www.douban.com/note/846360358/?i=0077474rOP8EFx> (дата обращения: 21.05.2025) (на кит. яз.).

24. Чжэн И. Краткий анализ роли органной музыки в распространении христианства. Институт искусств Цзилинь // Contemporary Music. 2019. № 9. С. 4–5 (на кит. яз.).

25. Органная музыка в России // Российская цивилизация в пространстве, времени и мировом контексте. URL: <http://ros-mir.ru/node/1108> (дата обращения: 21.05.2025).

26. Петрова А. А. Русская органная музыка // Вестник культурологии. 2001. № 2. С. 141–152.

27. Шляпников В. А. Органная культура Санкт-Петербурга. Прошлое. Настоящее. Будущее // Русская художественная традиция в современной отечественной культуре. Статьи. Размышления. Эссе / ред.-сост. Г. В. Скотникова. Санкт-Петербург, 2022. Т. 2. С. 215–254.

References

1. Wang Tianren. Integration of the European Classical Organ into Chinese Culture in Modern Times. *Society. Environment. Development (Terra Humana)*. 2024. No. 3 (72). 62–66 (in Russ.).

2. Wang Tianren. The History of the Organ in China and Europe: Correlation, Achievements, Prospects. *KANT: Social Science&Humanities*. 2025. 1 (21), 63–69 (in Russ.).
3. Wen Zengmeng. Heritage, Innovation, and Excellence: the Past and Present Life of the Chinese Electronic Organ. *Sohu.com*: media portal. URL: https://www.sohu.com/a/282715602_120069406 (accessed: May 21.2025) (in Chinese).
4. Yin Zhijun, Li Jinlin. They let the «king of musical instruments» play a Chinese melody! Jan.08.2024. *Baijiahao.baidu.com*. URL: <https://baijiahao.baidu.com/s?id=1787487915061745654&wfr=spider&for=pc> (accessed: May 21.2025) (in Chinese).
5. China Conservatory of Music. Information about the Piano Department, Organ Major. *China Conservatory of Music*. URL: <https://gqx.ccmusic.edu.cn/xgk/d609ba6f364e7e89e1e2a2f750fff0.htm> (accessed: May 21.2025) (in Chinese).
6. Brief Analysis of the Current Situation of Organ Teaching in Professional Music Schools in China. Mar.02.2024. *Baidu Wenku*. URL: https://wenku.baidu.com/view/68fbcf6a971ea76e58fafa069dc5022aaea46c5?agglid=68fbcf6a971ea76e58fafa069dc5022aaea46c5&fr=catalogMain_&_wks_ =1743437685921&bd-Query=管风琴在中国的教育情况&needWelcomeRecommand=1 (accessed: May 21.2025) (in Chinese).
7. Li Yihua. Selections of songs for organ teaching. *Baidu Baike*. URL: <https://baike.baidu.com/item/李艺花/63669298> (accessed: May 21.2025) (in Chinese).
8. Organ in China. List of all organs in China with their location and appearance. *Organ Channel*. <https://www.organtube.com/category-organ-in-china/> (accessed: May 21.2025) (in Chinese).
9. Organ performance of "Liang Shanbo and Zhu Yingtai" – adaptation from the classical Yue opera: [video]. *Bilibili*: [video sharing site]. URL: https://www.bilibili.com/video/BV1ot4t41157zb/?spm_id_from=333.337.search-card.all.click (accessed: May 21.2025) (in Chinese).
10. Organ performance of "Ode to the Red Flag" based on the melody of the national anthem of the People's Republic of China (performed by Shen Yuan): [video]. *Bilibili*: [video sharing site]. URL: https://www.bilibili.com/video/BV1rz4y-1G7QW/?vd_source=bbbc75cd7377eb517fae64b1f5853950 (accessed: May 21.2025) (in Chinese).
11. Organ Performance of Chinese folk music at the Organ concert at the Xuhui Art Museum – Excerpts from works about Liang Shanbo and Zhu Yingtai: [video]. *Bilibili*: [video sharing site]. URL: https://www.bilibili.com/video/BV1Ex4GeZEbY/?spm_id_from=333.337.search-card.all.click&vd_source=bbbc75cd7377eb517fae64b1f5853950 (accessed: May 21.2025) (in Chinese).
12. Orchestral performance of the "Dance of the Golden Snake" (conducted by Lu Jia) using an organ (Shen Fanxiu) – included in the 2022 New Year's Eve concert in Beijing TV broadcast: [video]. *Bilibili*: [video sharing site]. URL: https://www.bilibili.com/video/BV15u411m7U2/?spm_id_from=333.337.search-card.all.click&vd_source=bbbc75cd7377eb517fae64b1f5853950 (accessed: May 21.2025) (in Chinese).
13. Shen Yuan. The Current Situation and Future of Chinese Organs. 2023. *Baijiahao.baidu.com*. URL: <https://baijiahao.baidu.com/s?id=1725859967420213366&wfr=spider&for=pc> (accessed: May 21.2025) (in Chinese).
14. Mezhev V. M. Socialism – a space of culture (Once again about the socialist idea) (beginning). *Knowledge. Understanding. Skill*. 2006. 3. 82–92 (in Russ.).
15. Sizikova V. A. Prerequisites for the Formation of the Chinese Concept of Socialist Modernization. *Social and Humanitarian Knowledge*. 2015. 1, 167–175 (in Russ.).
16. Titarenko M. L. (ed.). *Spiritual Culture of China*. Moscow: Eastern literature, 2006–2010. 1–6 (in Russ.).
17. Balchindorzhieva O. B. Cultural Modernization in China: Transformation of Traditional Culture. *Historical, Philosophical, Political and Legal Sciences, Cultural Studies and Art Criticism. Theoretical and Practical Issues*. Tambov, 2014. 4 (42) (p. 1), 29–31 (in Russ.).
18. Migurskaya P. E. Musical and listening culture: concept, tasks, conditions of formation. *Research by Young Scientists: proc. of the LXXX Intern. sci. conf.* (Kazan, Apr. 2024). Kazan: Young scientist, 2024. 92–95 (in Russ.).
19. Dornich V. The Influence of China on the Cultures of East Asian Countries. 29.03.2022. *Center for the Study of International Relations in the Asia-Pacific Region*. URL: <https://ru.apircenter.org/archives/5041> (accessed: May 21.2025).
20. Gudoshnikova O. Yu. Formation of Human Universality in the Context of Contemporary Syncretic Art. *Tekhnologis*. 2012. 6, 56–63 (in Russ.).
21. Bondarenko O. V. Taking into account the psychological component in organizing modern events. *Intellectual resources – for regional development*. 2022. 2, 8–15 (in Russ.).
22. Lazarevich A. A. Information and digital world in the mirror of globalization processes. *Designing the future. Problems of digital reality: proc. 5th Inter. conf.* (3–4 Febr. 2022, Moscow). Moscow: Keldysh Inst. of problems of music, 2022. 66–75 (in Russ.).
23. Shen Fanxiu. Let's talk about organs in domestic music schools. 17.03.2023. *Douban.com*. https://www.douban.com/note/846360358/?_i=0077474r0P8EFx (accessed: May 21.2025) (in Chinese).
24. Zheng Y. Brief analysis of the role of organ music in the spread of Christianity. Jilin Institute of Arts. *Contemporary Music*. 2019. 9, 4–5 (in Chinese).
25. Organ Music in Russia. *Russian Civilization in Space, Time, and World Context*. URL: <http://ros-mir.ru/node/1108> (accessed: May 21.2025) (in Russ.).
26. Petrova A. A. Russian Organ Music. *Bulletin of Cultural Studies*. 2001. 2, 141–152 (in Russ.).
27. Shlyapnikov V. A. Organ Culture of St. Petersburg. Past. Present. Future. *Russian Artistic Tradition in Contemporary Russian Culture. Articles. Reflections. Essays / ed. and comp. G. V. Skotnikova*. Saint-Petersburg, 2022. 2, 215–254 (in Russ.).

Н. И. Горлова

Архивное волонтерство в Скандинавских странах

Архивные учреждения, традиционно выполняя функции по сохранению документальной исторической памяти и культурного наследия народа, в XXI в. приняли новые вызовы, ставшие следствием развития современного общества и распространения информационных технологий в сфере документационного обеспечения управления, появления электронного документооборота, что неизбежно ставит вопросы об адаптации архивистов к новым реалиям при непосредственном участии и помощи добровольных помощников. Статья обобщает опыт архивов ряда стран Скандинавских стран (Дании, Норвегии и Финляндии) в развитии отраслевого направления в структуре добровольческого движения – архивного волонтерства. Анализируются преимущества участия волонтеров в проектной и текущей деятельности архивных учреждений, такие как экономия ресурсов, расширение аудитории, повышение качества работы и улучшение доступности информации. Исследуются модели организации безвозмездного труда на площадках архивных учреждений, а также рассматриваются различные форматы сотрудничества (онлайн, офлайн, гибридный) архивов с волонтерами. Уделяется внимание ключевым принципам и механизму краудсорсинга, а также его роли в решении задач, стоящих перед современными архивами (оцифровка документов, каталогизация и индексация, перевод текстов, транскрипция аудио- и видеозаписей, а также участие общественности в исторических исследованиях). Приведены примеры успешных проектов архивов. Знакомство с зарубежным опытом организации добровольческой деятельности архивов позволит отечественным учреждениям использовать успешные практики сотрудничества с добровольными помощниками и выстраивания рабочих отношений.

Ключевые слова: архив, архивное волонтерство, архивные документы, краудсорсинг, виртуальное волонтерство, историческое наследие, организация добровольческой деятельности

Natalya I. Gorlova

Archival volunteering in Scandinavian countries

Archival institutions, traditionally performing the functions of preserving the documentary historical memory of the people, in the 21st century accepted new challenges resulting from the development of the information society and the spread of information technologies in the field of document management, the emergence of electronic document management, which inevitably raises questions about the adaptation of archivists to new realities with the direct participation of volunteer assistants. The article summarizes the experience of archives in a number of Scandinavian countries (Denmark, Norway and Finland) in the development of an industry direction in the structure of the volunteer movement - archival volunteering. The advantages of volunteer participation in the project and current activities of archival institutions are analyzed, such as saving resources, expanding the audience, improving the quality of work and improving the availability of information. Models of volunteer work organizations on the site of archival institutions are studied, and various formats of cooperation (online, offline, hybrid) of archives with volunteer assistants are considered. Special attention is paid to the key principles and mechanisms of crowdsourcing, as well as their role in solving the problems facing modern archives (digitization of documents, cataloging and indexing, translation of texts, transcription of audio and video recordings, as well as public participation in historical research). Examples of successful archival projects are given. Familiarization with foreign experience in organizing volunteer activities of archives will allow domestic institutions to use successful practices of cooperation with volunteer assistants and building working relationships.

Keywords: archive, archival volunteering, archival documents, crowdsourcing, virtual volunteering, historical heritage, organization of volunteer activities

DOI 10.30725/2619-0303-2025-2-12-19

Современные архивные учреждения выполняют ключевую функцию в поддержании национальной памяти и укреплении гражданской идентичности. Формируя основу коллективной памяти и национальной идентичности, архивы отражают важнейшие социально-исторические события и культурные

практики посредством тематических экспозиций, научных публикаций и образовательных программ [1]. Активное участие гражданского общества через волонтерские программы становится неотъемлемой частью работы современных архивов, что позволяет расширить спектр и масштаб деятельности институтов

памяти, превращая их из традиционных «закрытых» хранилищ документов в динамичные «открытые пространства» [2]. В такой модели архивы становятся площадками для диалога и взаимодействия, где коммуникативные функции обогащаются вовлечением общественности, информационные задачи решаются через краудсорсинговые проекты и цифровые платформы, образовательные программы строятся на совместных исследованиях и мастер-классах, а мемориальные инициативы приобретают форму живых событий. В результате архивные учреждения обретают новые черты – гибкость, инклюзивность и активное присутствие в публичном пространстве, тем самым превращаясь в центры коллективного творчества и памяти.

За годы работы с сообществом неравнодушных граждан архивы Скандинавских стран накопили ценный опыт организации безвозмездных социально значимых практик, реализации успешных краудсорсинговых проектов. Очевидно, что волонтерский ресурс способен не только разгрузить читальные залы, но и снять с сотрудников архива целый ряд рутинных и вспомогательных функций, тем самым позволяя профессионалам сосредоточиться на более сложных и стратегически важных задачах. В первую очередь добровольные помощники могут заниматься оцифровкой и конвертацией материалов: сканировать документы, исторические фотографии и рукописи, оптимизировать их разрешение и форматы хранения, а также готовить полученные файлы к загрузке в электронные репозитории. Кроме того, волонтеры выполняют задачи индексации и каталогизации, формируя ключевые слова и предметные рубрики, составляя предварительные описи и сводные карточки фондов, а также ведя учет поступивших материалов и их состояния. Значительный вклад активисты могут внести и в организацию выставок и образовательных проектов учреждений, подготавливая сопроводительные материалы, презентации, проводя экскурсии и мастер-классы по работе с архивными источниками для широкой публики. Они же развивают коммуникацию с обществом: ведут страницы архива в социальных сетях, публикуют тематические дайджесты, администрируют краудсорсинговые проекты.

Следует отметить, что в большинстве архивов Дании основой их деятельности является активное участие волонтеров. Широкое привлечение добровольческого актива позволяет значительно снизить затраты на оплату

труда штатных сотрудников, что особенно важно для муниципальных архивов, испытывающих дефицит бюджета. Благодаря такому подходу к организации работы архивы получают возможность перераспределять высвободившиеся финансовые средства на развитие инфраструктуры, модернизацию оборудования и проведение научно-исследовательских проектов, одновременно поддерживая высокий уровень обслуживания посетителей и сохраняя доступность своих услуг для широкого круга пользователей.

В настоящее время изучение архивного волонтерства за рубежом является отдельным, интенсивно развивающимся научным направлением. Примечательно, что большинство публикаций выгодно отличается наличием эмпирических исследований, обсуждений результатов анкетирования и глубинных интервью архивистов и волонтеров. Такая методологическая основа позволяет не только описать текущие практики и мотивации участников волонтерских программ, но и выявить факторы, влияющие на эффективность их работы и уровень удовлетворенности. Благодаря сочетанию количественных и качественных подходов создается целостная картина развития архивного волонтерства, выявляются ключевые вызовы и перспективы его интеграции в деятельность учреждений памяти. Н. Kuhlefeldt и G. Wollentz рассматривают ключевые этапы работы архивных учреждений с добровольными помощниками в системе волонтерского менеджмента [3]. Результаты исследования коллектива авторов (G. Wollentz, Н. Kuhlefeldt, S. Eriksson-Bergström и др. [4]), Kevin B. Leonard [5], S. Howlett с соавторами [6] представляют состояние архивного волонтерства в Дании и Норвегии. Вопросы применения краудсорсинга в архивах изучались различными авторами (B. Schnitzer [7], A. Flynn [8], M. Terras [9] и др.). Не ограничиваясь теоретическими выкладками, исследователи предложили пошаговые руководства по организации краудсорсинговых проектов, сосредоточившись на рекомендациях по выстраиванию коммуникации в онлайн-формате с его участниками, оценке рисков и оптимизации рабочих процессов.

На основе эмпирического анализа практики работы архивов Kevin B. Leonard [5], S. Howlett, J. Machin и G. Malmersjö [6] выдвигают ряд фундаментальных принципов, определяющих эффективную организацию добровольческого труда. Во-первых, подчеркивают необходимость четкой формализации ролей

волонтеров и распределения обязанностей с учетом их навыков и интересов. Во-вторых, авторы акцентируют внимание на системности подготовки добровольных помощников. Третий принцип касается организационных механизмов контроля качества – внедрение промежуточных этапов верификации результатов работы волонтеров и регулярных сессий обратной связи, что гарантирует соответствие выполненных задач внутренним стандартам архива. Наконец, важнейшим элементом является формирование устойчивого сообщества архивных волонтеров через проведение совместных мероприятий, публичных отчетов, что способствует поддержанию высокого уровня вовлеченности и укреплению общих ценностей проекта учреждения.

Отметим, что в литературе не встречается единого определения понятия «архивный волонтер», очевидна вариативность в его толковании. Чаще всего волонтерство в работах зарубежных авторов характеризуется как безвозмездная деятельность, однако ключевые акценты расставлены либо на характеристиках субъекта добровольческого труда, содержании, формах и методах работы, либо на целях и результатах. В этом контексте термин «архивный волонтер» часто в самом широком смысле используется в отношении людей, которые вносят вклад в работу архива по сохранению исторической памяти и популяризации культурного наследия, выполняя определенные задачи без оплаты за свой труд.

Цель данной статьи – представить комплексный обзор и анализ разноплановой безвозмездной деятельности архивных учреждений стран Скандинавских стран (Дании, Норвегии и Финляндии) на примере проектов сохранения культурного и исторического наследия.

Исследование основано на всестороннем анализе стратегий взаимодействия с добровольными помощниками в городских архивах Дании и Норвегии, а также на изучении отчетов учреждений о проектах с участием волонтеров, включавших количественные и качественные показатели их вклада в оцифровку, каталогизацию и общественные инициативы. Дополнительно были привлечены материалы интернет-ресурсов архивов и профильных генеалогических обществ, где публикуются методические рекомендации, примеры успешных практик и отзывы участников, а для оценки эффективности краудсорсинговых подходов использовались данные с веб-сайтов соответствующих проектов, отра-

жающие динамику вовлеченности пользователей и результаты коллективной обработки исторических источников.

Анализ практики архивных учреждений выявил три базовые модели организации безвозмездной деятельности, первая из которых заключается в формировании собственного корпуса волонтеров непосредственно на базе архива. За все ее этапы – от привлечения и отбора кандидатов до обучения, распределения заданий и контроля качества выполнения работ – отвечает один из штатных сотрудников организации. В ряде архивных учреждений для организации работы неравнодушных активистов создается особая штатная единица – координатор волонтеров. Его обязанности охватывают полный цикл взаимодействия с помощниками архивного учреждения: от проведения собеседований и отбора кандидатов до их обучения, адаптированного под конкретные задачи, и официального оформления сотрудничества в виде соглашений. Координатор также регулирует распределение обязанностей и полномочий, сопровождает волонтеров на протяжении всего проекта – оказывает консультационную поддержку, помогает решать возникшие организационные или технические трудности и предотвращать конфликты. Помимо этого, он отвечает за регулярный мониторинг и оценку качества выполняемой работы, учитывает интересы и потребности участников, а в целях поддержания мотивации организует поощрительные мероприятия: от выдачи благодарственных писем до торжественных церемоний вручения дипломов.

Данная модель организации добровольческого труда обладает рядом ключевых преимуществ. Во-первых, формирование собственного волонтерского сообщества позволяет архиву выстраивать доверительные и долгосрочные отношения с помощниками, учитывая специфику своих проектов и создавая устойчивую базу участников. Во-вторых, прямая коммуникация между архивистами и добровольцами способствует оперативному реагированию на возникающие запросы и изменения в планах работы, что повышает гибкость и скорость выполнения задач. Кроме того, архивам при таком подходе не требуется налаживать посреднические связи с внешними некоммерческими организациями, что снижает административные издержки и упрощает координацию. Вместе с тем реализация этой модели связана с необходимостью выделения дополнительной оплачиваемой

штатной единицы – должности координатора волонтеров или расширения функционала одного из сотрудников архива. Архив берет на себя полный объем функций по набору, обучению, сопровождению и оценке результатов работы добровольцев, что требует значительных временных и финансовых затрат.

На протяжении нескольких десятилетий Национальный архив Дании последовательно совершенствует систему работы с добровольцами, охватывая все этапы волонтерского менеджмента, – от привлечения и отбора кандидатов до их обучения, мониторинга результатов и поощрения наиболее активных участников. В своей роли координационного центра по развитию архивного волонтерства в стране он формирует единые методические подходы и стандарты взаимодействия, обеспечивая преемственность и высокое качество реализуемых проектов. В частности, в стратегии учреждения на 2020–2021 гг. особое внимание уделялось подготовке сотрудников городских и местных архивов к решению вопросов продуктивного взаимодействия с добровольными помощниками [10]. Программа повышения квалификации включает в себя несколько тематических модулей: коммуникация и управление конфликтами, специфика организации деятельности добровольных помощников, оценка реализации волонтерской программы и др.

Во второй модели архивные учреждения привлекают некоммерческие организации в качестве посредников при взаимодействии с добровольцами: сами архивы формулируют запрос на «штатных» помощников для конкретных проектов или поддержания текущей деятельности, а партнерские НКО берут на себя полный цикл управления волонтерским ресурсом. Такой подход позволяет архивам сосредоточиться на профессиональных задачах, минимизируя административную нагрузку, а некоммерческим организациям – применять отработанные методики вовлечения и мотивации добровольцев. В результате достигается баланс между эффективным привлечением дополнительных человеческих ресурсов и обеспечением высокого качества их работы. Тем самым достигается баланс между эффективным привлечением внешнего кадрового потенциала и поддержанием высокого уровня качества выполняемых ими задач.

Посредничество некоммерческих организаций предоставляет архивам ряд значимых преимуществ: учреждения освобождаются от административной и финансовой нагрузки,

связанной с непосредственным управлением волонтерским корпусом, ограничиваясь формулированием четкого запроса – описанием профиля требуемого добровольца, его навыков и компетенций, необходимых для конкретного проекта или мероприятия. Партнерская организация на основании этих требований самостоятельно проводит рекрутинг, отбор и обучение кандидатов, обеспечивая максимально точное соответствие их квалификации задачам архива. Между учреждением и некоммерческой организацией заключается соглашение о сотрудничестве. В данном документе регулируются права и обязанности сторон, определяются зоны ответственности, условия допуска волонтеров к различным видам работ.

Во многих норвежских архивах активно налажено сотрудничество с общественными организациями, в частности с генеалогическими и местными историческими обществами, отвечающими за привлечение и координацию добровольцев. В результате формируется трехсторонняя модель взаимодействия, где архивы формулируют свои потребности, некоммерческие партнеры организуют набор и обучение волонтеров, а сами добровольцы выполняют практические задачи. Ярким примером такого взаимодействия стал трехлетний проект Национального архива Норвегии по верификации транскрипций церковных книг, реализованный совместными усилиями 150 волонтеров, привлеченных тремя некоммерческими организациями: «Ancestry» («Родословная»), «FamilySearch» («Поиск семьи») и «MyHeritage» («Мое наследие»).

В Ассоциации местных историков и генеалогов «Jämtlands Lokalhistoriker och Släktforskare» добровольные помощники 3 раза в неделю по 7 часов в день работают в читальном зале Национального архива Эстерсунда (Швеция). В течение этих смен они помогают посетителям ориентироваться в каталоге фондов, консультируют по правилам обращения с оригиналами и др.

И наконец, наименее практикуемая модель организации добровольческой деятельности предусматривает партнерство с учебным заведением, которое, в свою очередь, привлекает волонтеров из числа студенческой молодежи к проектам архива. Таким образом, архивное учреждение снимает с себя часть трудозатрат по управлению добровольческими ресурсами. Примером подобной модели сотрудничества может служить совместный краудсорсинговый проект Государственно-

го архива Финляндии с Университетом Восточной Финляндии по расшифровке текстов 1700–1800-х гг. в приложении Transkribus Lite по автоматическому распознаванию рукописного исторического текста [11].

До недавнего времени архивы придерживались классических методов обработки – оцифровку, каталогизацию и консервацию документов выполняли исключительно штатные специалисты вручную, что требовало значительных затрат времени и бюджета. В этой связи краудсорсинг, как инновационный подход к привлечению широких масс для выполнения сложных задач, приобретает особую актуальность в архивном деле [12, с. 34].

В последние годы наблюдается устойчивый рост числа краудсорсинговых инициатив, посвященных расшифровке архивных документов, при этом тематика таких проектов постепенно расширяется – от метрических книг и налоговых реестров до личных переписок, планов городов и фотографических коллекций. Появляются специализированные платформы и приложения, адаптированные под разные типы источников, что позволяет привлекать к работе не только волонтеров без предварительной подготовки, но и узкопрофильных специалистов (лингвистов, историков регионов, палеографов). Эта динамика свидетельствует о переходе краудсорсинга из разового вспомогательного инструмента в многофункциональную методику коллективной обработки и анализа исторических материалов, способную охватить все более сложные и разнородные массивы архивных данных.

В практике архивного дела можно найти множество удачных примеров применения краудсорсинга, одним из которых является проект «Датская Вест-Индия», запущенный Национальным архивом Дании. В рамках этой инициативы добровольцы в онлайн-формате расшифровывают оцифрованные земельные кадастры, налоговые списки, пассажирские протоколы и реестры личного состава войск Вест-Индии и жандармерии [13]. Каждый загруженный волонтерами отсканированный лист снабжается обязательными метаданными – номером коллекции, описанием фонда и номерами архивных единиц, что обеспечивает высокую точность и удобство последующего поиска. Для участников проекта разработана подробная инструкция по работе с интерфейсом и правилам транскрипции, а все результаты проходят автоматизированную и ручную проверку, что позво-

ляет сочетать скорость коллективной работы и надежность итоговых данных. Таким образом, краудсорсинг-платформа Национального архива Дании демонстрирует, как с помощью добровольцев можно существенно расширить и ускорить обработку исторических источников.

Ряд зарубежных исследователей: L. Carletti, G. Giannachi, D. Price, – классифицируют проекты, задействующие виртуальных волонтеров в сохранении и популяризации исторической памяти и культурного наследия, на 2 группы [14]:

- проекты по обработке существующих коллекций;
- проекты по созданию новых цифровых объектов.

В рамках краудсорсинговых проектов архивов Дании, Норвегии и Финляндии волонтеры переводят рукописные исторические тексты в машинописный формат, что делает их доступными для поиска и последующего анализа, а также осуществляют корректировку уже оцифрованных материалов, устраняя ошибки автоматического распознавания и унифицируя оформление документов. Кроме того, добровольцы занимаются массовой оцифровкой бумажных носителей, сканируя страницы и подготавливая их к загрузке в цифровые репозитории. Участники проектов активно помогают в создании метаданных – присваивают ключевые слова, заполняют описательные поля и структурируют фонды по тематическим рубрикам, обеспечивая удобство навигации по архивным коллекциям. Все чаще к работе привлекают специалистов-любителей и к расшифровке мультимедийных источников: транскрипции аудио- и видеозаписей устных интервью, лекций и других звукозаписей открывают новые возможности для изучения устной истории и мультимедийных архивов.

В архивах Дании, Норвегии и Финляндии практикуются три основные формы волонтерской деятельности: очная, виртуальная и смешанная. При очной работе добровольцы регулярно присутствуют на территории архивных учреждений, участвуя в сканировании, каталогизации и консультировании посетителей. Заочная (онлайн- или виртуальная) форма позволяет волонтерам обрабатывать материалы дистанционно через специализированные платформы. Такой подход не только повышает оперативность и качество выполнения работ за счет гибкого распределения ресурсов, но и расширяет аудиторию участников, позволяя включить в проекты людей с разным уровнем

компетенций. Гибридный формат сочетает оба подхода: часть задач выполняется удаленно, а по мере необходимости добровольцы приезжают в архив для решения вопросов, требующих физического доступа к документам или очного взаимодействия с сотрудниками и другими участниками проекта. Подобная диверсификация форматов позволяет архивам выбирать оптимальные решения в зависимости от задач, масштабов проектов и возможностей своих добровольцев.

Онлайн-волонтерство, несмотря на технические и организационные сложности, открывает обширные возможности для реализации разнообразных архивных проектов, повышения качества обработки материалов и расширения доступа к ним для исследователей и широкой публики. С 2010 г. сотрудничество с удаленными добровольцами стало приоритетным направлением работы Городского архива Копенгагена, обеспечивая постоянный поток помощи в цифровой обработке документов [15]. В первом запущенном проекте архива «Регистрационные формы полиции Копенгагена» приняли участие 50 волонтеров. Один из знаковых проектов мобилизации волонтеров – «Исторические фотографии Копенгагена». Сайт проекта kbhilleder.dk содержит тысячи исторических фотографий, карт и рисунков Копенгагена. Фотографии взяты из коллекций Музея Копенгагена, Городского архива Копенгагена и Городского архива Фредериксберга. Волонтеры должны создать свою учетную запись на сайте, выбрать фотографию, разместить ее на виртуальной карте таким образом, чтобы было понятно, в какой части города был сделан снимок, и далее описать изображение ключевыми словами [16]. При реализации проекта были поставлены следующие задачи: обеспечить широкой аудитории бесплатный и удаленный доступ к электронным копиям документов по теме исследования, организовать плодотворное взаимодействие с пользователями через формирование активной группы волонтеров, чья работа имеет общественную значимость, существенно снизить затраты учреждения на создание машиночитаемой базы данных и сократить сроки выполнения проекта за счет увеличения числа его исполнителей.

Еще один востребованный онлайн-проект – «Запишите воспоминания» – предлагает волонтерам принять участие в транскрибировании текста документов обширной коллекции рукописных мемуаров – историй жителей Копенгагена о своем городе [17]. Самые старые

воспоминания повествуют об эпизодах конца XIX в., а самые новые воспоминания – о современных событиях, например, о времени COVID-19. Публикация волонтерами расшифрованных данных в свободном доступе осуществляется только после подтверждения правильности их прочтения и расшифровки архивным сотрудником – модератором проекта.

При организации виртуальной волонтерской деятельности Национальный архив Норвегии устанавливает ряд обязательных требований: все участники должны предварительно пройти обучение и получить доступ к пошаговой инструкции по работе в онлайн-проекте, использовать собственное оборудование для выполнения задач из дома и неукоснительно следовать указанным в руководстве алгоритмам. При этом волонтеры задействуются на безвозмездной основе и не получают оплаты за проделанную работу. Такое сочетание четких методических указаний и добровольной мотивации позволяет обеспечить надежность и последовательность выполнения дистанционных архивных проектов.

В практике многих архивных учреждений находит применение и гибридная модель волонтерства, сочетающая очное присутствие и дистанционную работу добровольцев. Например, Городской архив Орхуса привлекает волонтеров как непосредственно в читальном зале, где они участвуют в сканировании, каталогизации и консультировании посетителей, так и через онлайн-платформы, предоставляя возможность выполнять задачи по транскрипции и верификации текстов. В то же время ряд муниципальных архивов, в частности архивы Раннерса, Ольборга и Оденсе, предпочитают сохранять традиционный очный формат – здесь добровольцы непосредственно работают на территории учреждений, что укрепляет локальное сообщество, способствует тесному взаимодействию с сотрудниками и обеспечивает более глубокое погружение участников в специфику архивных процессов.

Численность волонтерских команд в архивных учреждениях Дании заметно варьируется: в одних коллективах число добровольцев едва достигает трех-четырёх человек, тогда как в более крупных архивах их насчитывается около пятидесяти. Так, в 2022 г. волонтерская программа Городского архива Копенгагена объединяла свыше 45 участников, а в двадцати других муниципальных архивах страны вокруг архивных проектов объединились порядка 20 активистов. Особым

примером устойчивого сотрудничества служит Городской архив Раннерса в Дании, где с 2003 г. на безвозмездной основе работают около десяти помощников – преимущественно бывших муниципальных служащих. Большинство из них посвящает архивным задачам один рабочий день в неделю: они сканируют изображения, консультируют посетителей читального зала, а также участвуют в подготовке и проведении внешних мероприятий. В норвежском городском архиве Осло волонтеры крупнейшего генеалогического общества в Норвегии «Slekt og Data» по очереди работают в читальном зале каждый четверг с 12 до 6 часов вечера, выступая одновременно и в роли консультантов для посетителей архива, и в роли помощников сотрудников.

В большинстве стран самой многочисленной возрастной категорией среди архивных волонтеров оказываются люди старше 65 лет. Это объясняется не только наличием у пенсионеров достаточного свободного времени, но и их особым восприятием добровольческого труда как формы гражданской активности и осмысленного досуга. Для многих из них участие в волонтерских проектах архивов становится способом сохранить социальные связи, передать свой опыт молодым поколениям и внести вклад в сохранение исторического наследия, что одновременно удовлетворяет потребность в самореализации и укрепляет чувство причастности к общему делу. Согласно результатам исследований, проведенных в 2024 г. коллективом авторов (G. Wollentz, H. Kuhlefelt, S. Eriksson-Bergström и др.), в Финляндии возрастной диапазон архивных волонтеров колеблется в пределах 51–65 лет, в архивах Дании и Норвегии средний возраст добровольных помощников – 56–68 лет [4].

В Дании и Финляндии подавляющее большинство архивных добровольцев – около 80 % – составляют женщины, что отражает их высокую мотивацию к общественно-значимой деятельности и готовность посвящать свободное время поддержке институтов сохранения исторической памяти. Вместе с тем мужчины также вносят значительный вклад: в Норвегии, по данным из пятнадцати обследованных архивов, в восьми наблюдается преобладание именно мужчин-волонтеров. Такая гендерная вариативность свидетельствует о разнообразии мотивационных факторов и социальных практик в разных странах: если в северных государствах Северной Европы традиционно сильна женская волонтер-

ская активность, то мужская вовлеченность особенно заметна там, где в архивных проектах ценятся технические навыки.

Резюмируем. Практика безвозмездного привлечения добровольцев получила широкое распространение в архивах скандинавских стран, при этом архивы Дании и Норвегии значительно активнее задействуют волонтерские сообщества как в рамках отдельных проектов, так и в поддержании повседневной деятельности, чем их финские коллеги. За последние несколько десятилетий сложилась система многоканального взаимодействия с добровольцами, включающая модели непосредственного управления собственным корпусом, партнерства с некоммерческими организациями и сотрудничества с образовательными учреждениями, а также разнообразные форматы участия – очный, онлайн и гибридный. Волонтеры выполняют широкий спектр задач – от оцифровки и транскрипции до каталогизации и проведения публичных мероприятий – причем конкретный набор функций определяется специфическими потребностями каждого архива, наличием штатных специалистов и степенью делегирования полномочий организаторами. Одновременно отмечается устойчивый рост числа и расширение тематики краудсорсинговых проектов в архивах Дании, Норвегии и Финляндии.

Список литературы

1. Сологубова С. А. Архивы и музеи как ключевое звено в сохранении историко-культурного наследия региона // Вестник науки. 2022. Т. 5, № 5 (26). С. 71–73.
2. Никонова А. А. Новые тенденции в деятельности институтов памяти // Вестник Санкт-Петербургского университета. Сер. 6: Философия. Культурология. Политология. Право. Международные отношения. 2012. Вып. 3. С. 37–41.
3. Kuhlefelt H., Wollentz G. Professionalising volunteer management in museums and archives. Reflections from NCK // Nordic figurations of volunteering / ed. by T. Frisrup. Östersund, Sweden: Jamtli förlag, 2022. P. 215–228.
4. Volunteering at Archives – a mapping of volunteer management at archives in Denmark, Finland, Norway and Sweden / G. Wollentz, H. Kuhlefelt, S. Eriksson-Bergström [et al.]. Östersund, Sweden, 2024. URL: <https://clck.ru/3GE98c> (дата обращения: 02.06.2025).
5. Kevin B. Leonard. Volunteers in Archives: Free Labor, But Not Without Cost // Journal of Library Administration. 2012. Vol. 52, № 3–4. P. 313–320.
6. Christidou D., Hansen A. Volunteers in Museums in Denmark, Sweden and Norway: A Comparative Report. NCK, 2015. URL: https://nckultur.org/wp-content/uploads/2014/10/Survey-rapport_final.pdf (дата обращения: 04.06.2025).

7. Schnitzer B. Crowdsourcing for Archives: Opportunities and Challenges // *Journal of Archival Organization*. 2018. Vol. 16, № 1–2. P. 7–22.

8. Flynn A. Crowdsourcing in the Digital Age: Implications for Archives // *Archivaria*. 2019. Vol. 87. P. 123–145.

9. Terras M. Crowdsourcing in the Digital Humanities // *A New Companion to Digital Humanities* / eds. by S. Schreibman, R. Siemens, J. Unsworth. Wiley-Blackwell, 2016. P. 420–439.

10. Strategi- og arbejdsplan for SLA 2024–2025 // SLA – Sammenslutningen af Lokalkraver. URL: <https://danskarkiver.dk/organisationen/strategi-og-arbejdsplan/> (дата обращения: 02.06.2025).

11. Unlock the past with Transkribus // Transkribus. URL: <https://readcoop.eu/transkribus/> (дата обращения: 02.06.2025).

12. Иванов А. Г. Краудсорсинг в цифровых проектах в области исторического наследия и коллективной памяти: зарубежные практики // Гуманитарно-педагогические исследования. 2023. Т. 7, № 3. С. 31–38. 34.

13. Dansk Vestindien // Rigsarkivet. The Danish National Archives. URL: <https://cs.rigsarkivet.dk/collection/3> (дата обращения: 02.06.2025).

14. Carletti L., Giannachi G., Price D. Digital humanities and crowdsourcing: an exploration // Open Research Exeter. URL: <https://ore.exeter.ac.uk/repository/handle/10871/17763> (дата обращения: 02.06.2025).

15. Bliv frivillig i Københavns Stadsarkiv // Københavns Stadsarkiv. URL: <https://kbharkiv.dk/deltag/bliv-frivillig-i-koebenhavns-stadsarkiv/> (дата обращения: 02.06.2025).

16. Københavns billedbørne kulturarv. URL: <https://kbhbilleder.dk/> (дата обращения: 02.06.2025).

17. Erindringer // Københavns Stadsarkiv. URL: <https://kbharkiv.dk/brug-samlingerne/erindringer/> (дата обращения: 02.06.2025).

References

1. Sologubova S. A. Archives and museums as a key link in preserving the historical and cultural heritage of the region. *Bulletin of Science*, 2022. 5 (5 (26)), 71–73 (in Russ.).

2. Nikonova A. A. New trends in the activities of memory institutes. *Bulletin of St. Petersburg University*. Ser. 6. 2012. 3, 37–41 (in Russ.).

3. Kuhlefeldt H., Wollentz G. Professionalising volunteer management in museums and archives. Reflections from

NCK. *Nordic figurations of volunteering* / ed. by T. Frstrup. Östersund, Sweden: Jamtli förlag, 2022. 215–228.

4. Volunteering at Archives – a mapping of volunteer management at archives in Denmark, Finland, Norway and Sweden / G. Wollentz, H. Kuhlefeldt, S. Eriksson-Bergström [et al.]. Östersund, Sweden, 2024. URL: <https://clck.ru/3GE98c> (accessed: June 02.2025).

5. Kevin B. Leonard. Volunteers in Archives: Free Labor, But Not Without Cost. *Journal of Library Administration*. 2012. 52(3–4), 313–320.

6. Christidou D., Hansen A. Volunteers in Museums in Denmark, Sweden and Norway: A Comparative Report. URL: https://nckultur.org/wp-content/uploads/2014/10/Survey-rapport_final.pdf (accessed: June 06.2025).

7. Schnitzer B. Crowdsourcing for Archives: Opportunities and Challenges. *Journal of Archival Organization*. 2018. 16(1–2), 7–22.

8. Flynn A. Crowdsourcing in the Digital Age: Implications for Archives. *Archivaria*. 2019. 87, 123–145.

9. Terras M. Crowdsourcing in the Digital Humanities. *A New Companion to Digital Humanities* / eds. by S. Schreibman, R. Siemens, J. Unsworth. Wiley-Blackwell, 2016. 420–439.

10. Strategi- og arbejdsplan for SLA 2024–2025. SLA – Sammenslutningen af Lokalkraver. URL: <https://danskarkiver.dk/organisationen/strategi-og-arbejdsplan/> (accessed: June 02.2025).

11. Unlock the past with Transkribus. Transkribus. URL: <https://readcoop.eu/transkribus/> (accessed: June 02.2025).

12. Ivanov A. G. Crowdsourcing in digital projects in the field of historical heritage and collective memory: foreign practices. *Humanitarian and pedagogical research*. 2023. 7 (3), 31–38.

13. Dansk Vestindien. Rigsarkivet. The Danish National Archives. URL: <https://cs.rigsarkivet.dk/collection/3> (accessed: June 02.2025).

14. Carletti L., Giannachi G., Price D. Digital humanities and crowdsourcing: an exploration. Open Research Exeter. URL: <https://ore.exeter.ac.uk/repository/handle/10871/17763> (accessed: June 02.2025).

15. Bliv frivillig i Københavns Stadsarkiv. *Københavns Stadsarkiv*. URL: <https://kbharkiv.dk/deltag/bliv-frivillig-i-koebenhavns-stadsarkiv/> (accessed: June 02.2025).

16. Københavns billedbørne kulturarv. URL: <https://kbhbilleder.dk/> (accessed: June 02.2025).

17. Erindringer. *Københavns Stadsarkiv*. URL: <https://kbharkiv.dk/brug-samlingerne/erindringer/> (accessed: June 02.2025).

А. Г. Дмитриева

Страницы биографии М. Д. Беляева: на материалах Всероссийского музея А. С. Пушкина

Михаил Дмитриевич Беляев, литературовед, пушкинист, ученый хранитель Литературного музея Пушкинского дома и один из создателей первой экспозиции в последней квартире А. С. Пушкина на Мойке, 12, известен только в узком кругу специалистов. Его наследие представляет большой интерес в контексте развития музейного дела конца 1910–1940-х гг. Значительная часть личного архива М. Д. Беляева, включающая книги из его библиотеки, изобразительные материалы, личные вещи, научные работы, личную переписку, воспоминания и другие материалы, сегодня хранится во Всероссийском музее А. С. Пушкина и частично публикуется впервые. В данном исследовании на материалах Рукописно-документального фонда Всероссийского музея А. С. Пушкина рассматривается биография М. Д. Беляева, его участие в создании ряда экспозиций первой половины XX в., воспоминания о работе в Пушкинском Доме и вклад в музеефикацию отечественного культурного наследия.

Ключевые слова: М. Д. Беляев, Пушкинский Дом, Всероссийский музей А. С. Пушкина, музей, музейное дело, Б. Л. Модзалевский, Н. А. Котляревский

Anna G. Dmitrieva

Pages of the biography of M. D. Belyaev: on The National Pushkin Museum materials

Mikhail Dmitrievich Belyaev, specialist in literature, Pushkin specialist, scholarly curator of the Literary Museum of The Pushkin House (The Institute of Russian Literature) and one of the creators of the exhibition in the last apartment of A. S. Pushkin on Moika, 12, is known only in a narrow circle of specialists. His legacy is of great interest in the context of the development of museum business in the late 1910s–1940s. A significant part of the personal archive of M. D. Belyaev, including books from his library, visual materials from his personal collection, personal things, his memoirs, scientific works, epistolary heritage and other materials, is now preserved in The National Pushkin Museum. This study, using materials from the Manuscript and Documentary Fund of The National Pushkin Museum, examines the biography of M. D. Belyaev, his participation in the creation of a number of exhibitions in the first half of the 20th century, and his contribution to the musealization of Russian cultural heritage.

Keywords: M. D. Belyaev, The Pushkin House, The National Pushkin Museum, museum, museum work, B. L. Modzalevsky, N. A. Kotlyarevsky

DOI 10.30725/2619-0303-2025-2-20-25

Имя Михаила Дмитриевича Беляева, теоретика и практика музейного дела, пушкиниста и литературоведа, сегодня известно только в узких кругах, однако его личность и вклад в отечественное музейное дело представляют большой научный интерес. Среди работ, посвященных биографии и музейной деятельности М. Д. Беляева, можно выделить статьи Т. Г. Александровой о документах из архива Михаила Дмитриевича [1] и Е. В. Пролет об изобразительных материалах этого же архива, поступившего в 2011 г. во Всероссийский музей А. С. Пушкина [2], статью В. С. Козловской об инскриптах на книгах из библиотеки Беляева [3], работы О. А. Яценко о выработанной им теории построения экспозиций литературных музеев [4; 5], исследования Е. В. Кочневой о работе М. Д. Беляева в Ульяновске [6], статью Г. М. Седовой о деятельности обще-

ства «Старый Петербург – Новый Ленинград» по организации музея в последней квартире А. С. Пушкина [7], а также книгу М. В. Бокариус «М. Д. Беляев – Степановы – Михайловы. Письма. Воспоминания» [8].

Автобиография Михаила Дмитриевича уже частично публиковалась Е. В. Кочневой [6] и О. А. Яценко [5], основные данные и отправные точки для дальнейших исследований о Беляеве можно почерпнуть именно из них. Один из вариантов автобиографии хранится в Рукописно-документальном фонде Всероссийского музея А. С. Пушкина [9].

Михаил Дмитриевич родился 2 (14) августа 1884 г. в Симбирске в семье юриста Дмитрия Ивановича Беляева и Елизаветы Валентиновны, урожденной Суриковой. Он получил среднее образование в Ларинской гимназии (Санкт-Петербург), в 1910 г. окончил

юридический факультет Санкт-Петербургского университета. С 1912 г. он работал в Сенате и Министерстве земледелия, а после революции – в Петроградском отделе театров. В 1918 г. М. Д. Беляев прослушал курсы Архивного дела при Главархиве и в этом же году уехал из Петрограда в Симбирск.

Пробыв там почти три года, он успел принять активное участие в развитии различных культурных учреждений Симбирской губернии: организовал Архивную секцию Губернского отдела народного образования, будучи эмиссаром Комитета по делам музеев и охраны памятников искусства и старины организовал Симбирский художественный музей, был назначен уполномоченным Главного управления архивным делом по Симбирской губернии и заместителем председателя Комитета научных библиотек, в качестве которого создал Симбирское губернское книгохранилище.

Вернувшись в Петроград в 1921 г., Беляев поступил на работу в Пушкинский Дом ученым хранителем. В этот же период началась и его активная научная литературоведческая деятельность. В 1927 г. открылась экспозиция в последней квартире А. С. Пушкина на Мойке, 12, одним из создателей которой был Беляев, в этом же году в Москве он читал лекции на Курсах переподготовки музейных работников.

После ареста и ссылки, о которых речь пойдет ниже, в 1933–1934 гг. Михаил Дмитриевич занимался реэкспозицией Отдела общественно-бытовых формаций Ростовского музея, работал над монографией о Ростове. В 1934 г. он переехал в Москву и устроился на работу в Государственный центральный литературный музей, где заведовал отделом изобразительного искусства. В 1936–1937 гг. Михаил Дмитриевич принял участие в организации Всесоюзной Пушкинской выставки, в этот же период он выступил редактором XVII тома Полного собрания сочинений А. С. Пушкина. По его словам, с этого момента он сосредоточился на литературной деятельности, а музейную работу ограничил консультациями.

Однако, несмотря на это, М. Д. Беляев продолжил сотрудничать с музеями, в частности, принял участие в организации музея М. Ю. Лермонтова в Тарханах и выставки, посвященной поэту, в Государственном литературном музее, а в 1941 г. – в организации Всесоюзной Лермонтовской выставки в Москве.

В 1941–1942 гг. он находился в эвакуации в Ульяновске, где также не смог остаться в стороне от научной деятельности. В этот период

он продолжил работу над XVII томом Полного собрания сочинений А. С. Пушкина и написал свои воспоминания о М. Горьком по поручению Института мировой литературы. По возвращении в Москву продолжил работать с Государственным литературным музеем, а в 1946 г. защитил кандидатскую диссертацию «Рисунки Пушкина, их изучение и роль в пушкиноведении».

На этом официальная биография, написанная самим М. Д. Беляевым, заканчивается. В ней он, конечно же, не упоминает о многих значимых, но трагических, поворотах своей судьбы. По словам И. С. Зильберштейна, «его жизнь была трижды сломлена – арест, война, арест Маргариты (второй жены), невозможность ее проживания в Москве, последняя болезнь» [8, с. 13].

В 1929 г. Беляев был арестован по «академическому делу», осужден и отправлен отбывать срок в Соловецкий лагерь. Освободившись в 1931 г., он получил запрет на проживание в столице и поселился в Ростове Великом, вернуться в Москву ему удалось только благодаря помощи В. Д. Бонч-Бруевича [10, с. 168]. Не пишет Беляев и о том, что перед арестом весь тираж его книги о Н. Н. Пушкиной был изъят и уничтожен. Несколько экземпляров чудом сохранились благодаря Любови Григорьевне Гринберг [10, с. 108]. М. Д. Беляев был посмертно реабилитирован лишь в 1989 г.

Защитив диссертацию, Беляев получал отказы в ее публикации. Не помогло даже обращение к И. Э. Грабарю в 1952 г. спустя шесть лет после ее защиты. В своем письме к нему М. Д. Беляев пишет, что надеется найти «поддержку рисункам Пушкина», которые вдруг стали никому не нужны: «Нельзя же этой теме лежать до какого-либо юбилейного года» [11]. По мнению И. С. Зильберштейна, все последующие исследования, посвященные рисункам А. С. Пушкина, «имели в основе его (Беляева. – А. Д.) труд» [8, с. 13]. Один из двух известных существующих экземпляров диссертации хранится в Рукописно-документальном фонде Всероссийского музея А. С. Пушкина. Однако исследование не издано и сегодня.

В последние годы своей жизни, уже тяжело больной, Михаил Дмитриевич добивался реабилитации своей жены, М. И. Беляевой (1904–1976), осужденной за антисоветскую агитацию и пропаганду и вынужденной проживать в Карагандинской области. После очередного инсульта Беляева ей удалось приехать к нему в Москву в отпуск, а впоследствии забрать его в Серпухов. Из его заявления

о реабилитации жены известно, что к этому моменту он уже не вставал и ему требовался постоянный уход [12].

Скончался Михаил Дмитриевич Беляев 5 октября 1955 г. Н. В. Измайлов, литературовед, пушкинист, сотрудник Пушкинского Дома, в своем письме к М. И. Беляевой от 14 октября 1955 г. напишет: «С ним уходит целая полоса в жизни Пушкинского Дома, в жизни и моей лично. <...> Вчера в заседании Пушкинской группы Института русской литературы (Пушкинского Дома) мы помянули Михаила Дмитриевича: мне было поручено сказать о нем короткое слово и память его была почтена вставанием собрания – а собралось на интересный доклад около 200 человек» [13].

О судьбе архива М. Д. Беляева на протяжении многих лет ничего не было известно, кроме имени наследника – Маргариты Ильиничны. Однако благодаря многолетним поискам М. В. Бокариус, хранителя книжных фондов Всероссийского музея А. С. Пушкина, удалось найти его владельца. Она же добилась покупки архива для Всероссийского музея А. С. Пушкина через Министерство культуры. Среди поступивших предметов были рукописи, письма, документы Беляева, фотографии, книги из его библиотеки, личные вещи, портрет работы Н. П. Ульянова, несколько рисунков и миниатюр из его личной коллекции и др.

Среди этого многообразия материалов, которые проливают свет на основные этапы жизни М. Д. Беляева, особняком стоят его воспоминания [14]. Это тонкая тетрадь и блокнот с рукописями воспоминаний о Пушкинском Доме, а также их расширенный машинописный вариант, с вложенными фотографиями и открытками, сделанный Маргаритой Ильиничной уже после смерти Михаила Дмитриевича.

Воспоминания М. Д. Беляева, хранящиеся во Всероссийском музее А. С. Пушкина, включают четыре работы: «Петербург-Ленинград за 50 лет», «Пушкинский Дом», «Воспоминания об А. М. Пешкове», «Первая поездка в Москву». Из них закончены только воспоминания о Горьком. Дадим первым двум работам краткую характеристику.

Свои автобиографические работы М. Д. Беляев посвятил Александру Александровичу Сиверсу (1866–1954), генеалогу и его близкому другу. Вариант воспоминаний о Пушкинском Доме он написал после войны и передал в Рукописный отдел Пушкинского Дома, по словам Н. В. Измайлова, не для оглашения, так как они очень «остро написаны, иногда в сатирическом тоне» [15]. М. И. Беляева, уже после смерти

мужа, передала Измайлову и другой экземпляр воспоминаний, более полный, которого в Пушкинском Доме на тот момент не было. В ответном письме Измайлов пишет, что у Беляева «был настоящий писательский дар, острая наблюдательность, большая память, умение в немногих словах ярко и выразительно описывать и людей, и вещи, и события, давать острые и меткие характеристики... Как жаль, что в силу обстоятельств – а больше всего вследствие собственного характера – он не стал „профессиональным“ писателем! Ему было о чем рассказать, и он умел рассказывать. Я с наслаждением читал его воспоминания и жалел, что они все не закончены и не отделаны. Особенно блестящие воспоминания о старом Петербурге – архитектурном, историческом, бытовом» [16].

Автобиографическая работа «Петербург-Ленинград за 50 лет» была написана во время Великой Отечественной войны, на это указывает несколько деталей в повествовании. В этой работе Беляев как бы ведет читателя по Невскому проспекту, вспоминая свои первые впечатления от города, рассказывая о друзьях и близких, об архитектуре и истории Петербурга, о революциях, культурной жизни города и многом другом.

С точки зрения истории музейного дела интересен рассказ Беляева о музеефикации кладбищ Александро-Невской Лавры, о работе Общества старого Петербурга по их сохранению, а также его критика переноса могил литературных деятелей на Волковское кладбище [14, л. 16–23]. Пишет М. Д. Беляев и об истории Строгановского дворца, где он хотел разместить выставку декорационного искусства в 1940 г., и о Музее старого Петербурга в Аничковом дворце, который, по мнению Беляева, был интереснейшим памятником быта конца XIX в. В 1928 г. музей города был вывезен из дворца, несмотря на протесты специальной межмузейной комиссии, членом которой был и Беляев [14, л. 29–33].

Важным историческим источником и свидетельством очевидца, объективно оценившего экспозицию, следует считать и его рассказ о Театральном музее, открывшемся изначально в помещениях Александринского театра по инициативе И. Ф. Горбунова и объединившем несколько крупных театральных коллекций. М. Д. Беляев описывает обстановку квартиры В. А. Теплякова, последнего директора Императорских театров, куда музей переехал после революции. Экспозиция этого небольшого музея охватывала историю русского театра, была интересна с точки зрения

экспонатов и весьма выразительна, тогда как новая экспозиция, которая готовилась к открытию в 1941 г., была «гораздо более бездушной», хотя и более строгой, систематичной [14, л. 36–37].

Кратко пишет он и про свою работу над Всесоюзной Пушкинской выставкой 1937 г.: «В 1937 г., в период создания Всесоюзной Пушкинской выставки в Москве, по иронии судьбы я – коренной и убежденный петербуржец – воевал на стороне москвичей, вернее говоря, на стороне единого Пушкина, которого узкие местные патриотизмы этих двух городов обязательно хотели разделить на две части. Это, в конце концов, им таки и удалось, но при этом львиная доля все-таки досталась Москве. <...> Я хорошо знал петербургские материалы, а потому со мной нельзя было применять тактику укрывательства. Поэтому меня боялись и не любили». Беляев считал, что наилучшим решением было бы разместить выставку на полгода в Москве, а потом перевезти на полгода в Ленинград, однако это предложение не было поддержано» [14, л. 43–44].

Воспоминания же о Пушкинском Доме представляют еще больший интерес в контексте истории музейного дела в связи с описанием как формирования самого учреждения с музеем при нем, так и его коллекций от лица непосредственного участника событий, происходивших сто лет назад.

Однако Н. В. Измайлов не зря пишет в 1955 г. в письме к М. И. Беляевой, уже упоминавшемуся ранее, что эти воспоминания можно будет издать только через несколько лет. Связано это, в первую очередь, с тем, что они имеют очень личный отпечаток, о многих событиях и их героях Беляев пишет с иронией, честно и открыто. Несомненно, эта работа является документом, характеризующим ту непростую эпоху, в которой ему довелось жить. Беляев откровенно описывает трудности жизни в послереволюционном Петрограде, отсутствие продовольствия, возрождение свободной торговли в период НЭПа, свой круг общения, пусть и без подробностей, но все-таки сообщает про «академическое дело».

Начинаются воспоминания с рассказа о знакомстве с Борисом Львовичем Модзалевским (1874–1928), одним из создателей Пушкинского Дома. С ним М. Д. Беляев встретился благодаря участию Б. Г. Берга, который после смерти брата Беляева, Юрия Дмитриевича, бывшего к тому же «страстным пушкинолюбом», рекомендовал передать его архив в Пушкинский Дом.

Беляев вместе с Модзалевским осмотрел эпистолярную часть архива, и тот тогда поразил Беляева своим знанием «круга лиц, вращающихся вокруг литературы» [14, л. 87]. При расставании Модзалевский пригласил Беляева зайти в Пушкинский Дом. Так началась долгая история их взаимодействия и совместной работы.

Первое посещение Пушкинского Дома оставило у Михаил Дмитриевича теплое воспоминание. Оказавшись в кабинете Модзалевского, тот, «как гостеприимная хозяйка едой и питьем», начал «потчевать» его разными автографами и другими редкостями из коллекции Пушкинского Дома, показав и пачку пушкинских рукописей, поразивших Беляева ощущением «очеловечивания» поэта [14, л. 88].

После этой встречи Пушкинский Дом стал М. Д. Беляеву особенно близок, и через какое-то время Модзалевский предложил ему работу, но Беляев, по его словам, смутился и вежливо отказался. Второй раз с Пушкинским Домом Беляев столкнулся уже после Февральской революции, решив передать туда миниатюрный портрет Ольги Массон, принадлежавший его брату, опасаясь «случайностей бурного времени» [14, л. 90]. Он вспоминает, что за этот короткий период времени коллекции Пушкинского Дома значительно пополнились, в том числе и потому что по поручению Временного правительства Модзалевский, Котляревский и другие сотрудники учреждения явились в Третье отделение на грузовике с военной охраной и вывезли все, что смогли забрать.

С этого времени Беляев стал все чаще принимать участие в жизни Пушкинского Дома. Часто общаясь с Максимом Горьким, он начал привлекать и его к деятельности учреждения. Именно через Беляева Горький пожертвовал Пушкинскому Дому многие ценные предметы, например барельеф с портретом Арины Родионовны на кости, который сегодня хранится в коллекции Всероссийского музея А. С. Пушкина, альбом А. Е. Шиповой со стихами Пушкина, рисунки Тараса Шевченко, а также собственный архив Горького. С подачи М. Д. Беляева и благодаря содействию Горького, Пушкинскому Дому удалось найти деньги на покупку писем А. С. Пушкина к Л. Геккерну и портретов лицейцев первого выпуска. Горький, по словам Беляева, даже предлагал «выхлопотать национализацию» в пользу Академии наук дома Волконских на Мойке, 12, где последние месяцы жизни провел А. С. Пушкин.

В 1918 г., после отступления Белой армии из Симбирска, М. Д. Беляев отправился туда

повидать своих родных, но в итоге остался там на три года, пообещав Модзалевскому «блюсти в Симбирске интересы Пушкинского Дома» [14, л. 93]. Беляев сдержал свое обещание, продолжая пополнять его коллекции. Так за это время ему удалось раздобыть рукописи Н. М. Карамзина, И. И. Дмитриева, рукописи и рисунки Н. А. Львова, И. С. Тургенева, некоторые портреты и многое другое.

Приехав в Петроград в 1921 г., после объявления НЭПа, Беляев пишет: «Я не мог находиться, не мог налюбоваться на этот столь мне знакомый и милый прежде, а теперь ставший таким неожиданно чужим, зачарованный город» [14, л. 101]. Поняв, что не может вернуться в «провинциальный» Симбирск, он согласился на предложение Котляревского и Модзалевского работать вместе с ними. Сначала его оформили на свободную ставку помощника эмиссара, которым тогда был Н. В. Яковлев, но фактически М. Д. Беляев стал заведовать музеем Пушкинского Дома.

Основной задачей музея тогда являлась регистрация накопленных вещей и «систематическая их укладка по ящикам» [14, л. 102–103], однако в особняке Абамелек-Лазаревых уже была возможность устраивать выставки. Его первой самостоятельной выставкой, организованной под руководством Котляревского и Модзалевского, стала экспозиция к юбилею Ф. М. Достоевского, к ней был издан и каталог.

Выставка удалась, и благодаря ей на Беляева обратил внимание Нестор Александрович Котляревский, которого он охарактеризовал так: «Этот второй, или, если хотите, первый кит Пушкинского Дома являлся человеком весьма своеобразным и одним из самых интересных из числа тех, которые попались на моем жизненном пути» [14, л. 103].

В отличие от Модзалевского, у Котляревского, по мнению Беляева, был свой собственный подход к научной работе: «У Нестора Александровича в окончательном своем виде работа всегда казалась построенной главным образом на его мыслях о тех фактах, которые являлись предметом данной книги или статьи. Но это вовсе не значит, что этой окончательной форме работы не предшествовала долгая и упорная, кропотливая работа над собиранием и изучением всех возможных источников. <...> Совсем иной был характер работ Бориса Львовича. Ничуть не меньше, если не больше Нестора Александровича, прорабатывая исследуемые им материалы, он не только не стремился затушевать эту свою подготовительную работу, но наоборот, так и оставлял

ее гластами. Своих мыслей он действительно совсем или почти совсем не высказывал, стараясь самым подбором фактического материала подвести самого читателя к тем или иным выводам» [14, л. 107–108].

После юбилея Ф. М. Достоевского началась подготовка к юбилею Н. А. Некрасова, к которому также была приурочена выставка, над которой М. Д. Беляев работал вместе с В. Е. Евгеньевым-Максимовым. В 1922 г. он организовал выставку Аполлона Григорьева и первую отчетную выставку Пушкинского Дома под названием «Пушкин и его современники», которая подвела итоги собирательской деятельности в области пушкиноведения за последние годы. Ко всем выставкам Беляев составил небольшие каталоги. В это же время началась и подготовка к переезду Пушкинского Дома из главного здания Академии наук на Тифлисскую улицу. По мнению Беляева, это была не самая удачная идея Модзалевского, которой он, однако, был «фанатически предан» [14, л. 121].

Михаил Дмитриевич оставил подробные воспоминания и о многих своих коллегах и людях, принимавших участие в судьбе Пушкинского Дома, пересказав в общих чертах их биографии и рассказав личные истории, связанные с ними. Речь идет не только о Модзалевском и Котляревском, но и о Н. В. Яковлеве, М. Л. Гофмане, А. А. Достоевском, П. Е. Рейнботе, В. Д. Комаровой, С. А. Островском, коллекционере П. А. Ефремове, А. Ф. Кони, Н. А. Пыпине.

Воспоминания обрываются на окончании переезда Пушкинского Дома и отъезде Котляревского за границу.

Таким образом, на основании изучения материалов личного архива М. Д. Беляева, хранящегося во Всероссийском музее А. С. Пушкина, можно сделать следующие выводы.

Михаил Дмитриевич стоял у истоков развития музея Пушкинского Дома и его коллекций, являлся автором ряда публикаций, не только литературоведческих, но и освещающих историю музейного дела. Его наследие представляет большой научный и исторический интерес. До настоящего времени некоторые аспекты его биографии и музейной деятельности не были до конца изучены. Например, недостаточно освещены его вклад в организацию Всесоюзной Пушкинской выставки 1937 г. и Всесоюзной Лермонтовской выставки 1941 г., которая должна была открыться к 100-летию со дня смерти поэта, а также экспозиционная работа в Ростовском музее. Материалы, имеющие отношение к М. Д. Беляеву, разрознены по многочисленным музеям и архивам страны,

однако их исследование в контексте развития отечественных литературных музеев представляется перспективным.

Список литературы

1. Александрова Т. Г. Архив М. Д. Беляева в рукописном отделе Всесоюзного музея А. С. Пушкина // Беляевские чтения. Санкт-Петербург, 2008. Вып. 1: Музей в контексте эпохи: сб. науч. тр. С. 28–33.
2. Пролет Е. В. Материалы архива М. Д. Беляева в фонде оригинальной графики Всероссийского музея А. С. Пушкина // Беляевские чтения. Санкт-Петербург, 2008. Вып. 1: Музей в контексте эпохи: сб. науч. тр. С. 34–38.
3. Козловская В. С. «Старым добром бью челом...»: о некоторых дарственных надписях на книгах из библиотеки М. Д. Беляева // Библиофилы России. 2017. Т. 13. С. 212–232.
4. Яценко О. А. М. Д. Беляев. Теория построения историко-литературного музея // Страницы истории пушкиноведения: сб. науч. тр. Санкт-Петербург, 1994. С. 99–109.
5. Байрд (Яценко) О. А. Последняя квартира А. С. Пушкина: судьба музея и его создателя, Михаила Дмитриевича Беляева (1884–1955) // ResearchGate. 2019. URL: https://www.researchgate.net/publication/334453736_Poslednaa_kvartira_AS-Puskina_sudba_muzea_i_ego_sozdatela_Mihaila_Dmitrievica_Belaeva_1884-1955_C1997_2019 (дата обращения: 20.05.2025).
6. Кочнева Е. В. М. Д. Беляев в Симбирске: по воспоминаниям и документам 1910-х – 1940-х гг. // Искусство и культура в постреволюционном пространстве: материалы межрегион. науч.-практ. конф. (VII Поливановских чтений), посвящ. 100-летию Великой российской революции, 16–17 нояб. 2017 г. Ульяновск, 2019. С. 156–169.
7. Седова Г. М. «Ты только присмотри, чтоб цел был дом поэта»: Общество «Старый Петербург Новый Ленинград» в доме на Мойке, 12 // Беляевские чтения. Санкт-Петербург, 2008. Вып. 1: Музей в контексте эпохи: сб. науч. тр. С. 3–19.
8. М. Д. Беляев – Степановы – Михайловы: Письма. Воспоминания: [сборник / отв. ред. М. В. Бокариус; сост. коммент. и примеч. И. А. Меньшова]. Санкт-Петербург, 2022. 262 с.
9. Беляев М. Д. Автобиография // Всероссийский музей А. С. Пушкина. Рукописно-документальный фонд (ВМП. РДФ). ВМП КП-33147. 2 л.
10. Бокариус М. В. Воспоминания и статьи. Санкт-Петербург: Клео, 2021. 576 с.
11. Письмо М. Д. Беляева к И. Э. Грабарю от 07.12.1952 // ВМП. РДФ. ВМП КП-33405. 2 л.
12. Заявление М. Д. Беляева о реабилитации М. И. Беляевой. 20.03.1955 // ВМП. РДФ. ВМП КП-33406. 1 л.
13. Письмо Н. В. Измайлова к М. И. Беляевой от 14.10.1955 // ВМП. РДФ. ВМП КП-33133. 2 л.
14. Беляев М. Д. Воспоминания // ВМП. РДФ. Рукописно-документальный фонд. ВМП КП-33007. 211 л.
15. Письмо Н. В. Измайлова к М. И. Беляевой от 24.06.1956 // ВМП. РДФ. ВМП КП-33134. 2 л.

16. Письмо Н. В. Измайлова к М. И. Беляевой от 17.10.1971 // ВМП. РДФ. ВМП КП-33136. 2 л.

References

1. Aleksandrova T. G. Archive of M. D. Belyaev in the manuscript department of the The National Pushkin Museum. *Belyaev readings*. Saint-Petersburg, 2008. 1: Museum in the context of the era: coll. of sci. papers, 28–33 (in Russ.).
2. Prolet E. V. Materials of the archive of M. D. Belyaev in the fund of original graphics of The National Pushkin Museum. *Belyaev readings*. Saint-Petersburg, 2008. 1: Museum in the context of the era: coll. of sci. papers, 34–38 (in Russ.).
3. Kozlovskaya V. S. "With old kindness I beat my forehead...": on some dedicatory inscriptions on books from the library of M. D. Belyaev. *Bibliophiles of Russia*. 2017. 13, 212–232 (in Russ.).
4. Yatsenko O. A. M. D. Belyaev. Theory of constructing a historical and literary museum. *Pages of the history of Pushkin studies*: coll. sci. works. Saint-Petersburg, 1994. 99–109 (in Russ.).
5. Baird (Yatsenko) O. A. The Last Apartment of A. S. Pushkin: the Fate of the Museum and its Creator, Mikhail Dmitrievich Belyaev (1884–1955). *ResearchGate*. 2019. URL: https://www.researchgate.net/publication/334453736_Poslednaa_kvartira_AS-Puskina_sudba_muzea_i_ego_sozdatela_Mihaila_Dmitrievica_Belaeva_1884-1955_C1997_2019 (accessed: May 20.2025) (in Russ.).
6. Kochneva E. V. M. D. Belyaev in Simbirsk: based on memoirs and documents of the 1910s – 1940s. *Art and culture in the post-revolutionary space*: materials of the interregional sci. and practical conf. (VII Polivanov readings), dedicated to the 100th anniversary of the Great Russian Revolution, 16–17 Nov. 2017. Ulyanovsk, 2019. 156–169 (in Russ.).
7. Sedova G. M. "Just make sure the poet's house is intact": The "Old Petersburg New Leningrad" Society in the House on Moika, 12. *Belyaev readings*. Saint-Petersburg, 2008. 1: Museum in the context of the era: coll. of sci. papers, 3–19 (in Russ.).
8. Bokarius M. V. (ed.); Menshova I. A. (comp. with comm., notes). M. D. Belyaev – Stepanovs – Mikhailovs: Letters. Memories: [collection]. Saint-Petersburg, 2022. 262 (in Russ.).
9. Belyaev M. D. Autobiography. *The National Pushkin Museum. Manuscript and documentary collection (NPM. MDC)*. VMP KP-33147. 2 (in Russ.).
10. Bokarius M. V. Memories and articles. Saint-Petersburg: Cleo, 2021. 576 (in Russ.).
11. Letter from M. D. Belyaev to I. E. Grabar. Dec. 07.1952. *NPM. MDC*. VMP KP-33405. 2 (in Russ.).
12. Statement by M. D. Belyaev about the rehabilitation of M. I. Belyaeva. Mar. 20.1955. *NPM. MDC*. VMP KP-33406. 1 (in Russ.).
13. Letter from N. V. Izmailov to M. I. Belyaeva. Oct. 14.1955. *NPM. MDC*. VMP KP-33133. 2 (in Russ.).
14. Belyaev M. D. Memories. *NPM. MDC*. VMP KP-33007. 211 (in Russ.).
15. Letter from N. V. Izmailov to M. I. Belyaeva. June 24.1956. *NPM. MDC*. VMP KP-33134. 2 (in Russ.).
16. Letter from N. V. Izmailov to M. I. Belyaeva. Oct. 17.1971. *NPM. MDC*. VMP KP-33136. 2 (in Russ.).

Е. Д. Еременко, З. В. Прошкова

Семейно-воспитательная проблематика в подростковом и юношеском кинематографе 1980–1985 гг.

В статье анализируется нарратив советского экрана для юного зрителя времен позднего застоя, или так называемого «предперестроечного времени» (с конца 1970-х до середины 1980-х гг.). Эти фильмы транслируют примеры убедительных положительных протагонистов (таких как Подвижник, Учитель, Наставник), предлагают гуманистические решения сюжетов о проблемах семьи, школы, обретения профессий. Главная особенность предперестроечных лент в том, что их авторы достигают высокой степени реализма в отражении советской действительности, сохраняя при этом жизнеутверждающую эстетику. Глобальные экономические и социокультурные процессы перестройки второй половины 1980-х гг. на многие десятилетия сформируют противоположный, нигилистический вектор в отечественном кинематографе. Но конфликты предперестроечных лент не потеряли актуальности в наши дни, когда семейно-воспитательная проблематика вышла на новый уровень осмысления.

Ключевые слова: подростковый и юношеский кинематограф СССР, проблемы семьи, застой, предперестроечные годы, перестройка

Evgeniy D. Yeremenko, Zoya V. Proshkova

Family and educational issues in adolescent and youth cinema of 1980–1985

The article considers the narrative of the Soviet screen for young viewers during the late stagnation, or the so-called "pre-perestroika period" (from the late 1970s to the mid. 1980s). These films show examples of convincing positive protagonists (such as Ascetic, Teacher, Mentor) and offer humanistic solutions to stories about family, school, and career issues. The main feature of the pre-perestroika films is that their authors achieve a prominent level of realism in reflecting Soviet reality while maintaining a life-affirming aesthetic. The global economic and socio-cultural processes of perestroika in the second half of the 1980s will form the opposite, nihilistic vector in Russian cinema for many decades. Nevertheless, the conflicts of the pre-perestroika years have not lost their relevance these days, when family and educational issues have reached a new level of understanding.

Keywords: teenage and youth cinema of the USSR, family problems, stagnation, pre-perestroika years, perestroika
DOI 10.30725/2619-0303-2025-2-26-32

Приметы общего социального кризиса СССР становятся особенно заметны в первой половине 1980-х гг. Последовавшая перестройка поделила десятилетие на два абсолютно разных периода: в идеологии, экономике, культурных процессах. Парадоксальным образом именно предперестроечные годы ассоциируются с выходом на экраны высокохудожественных лент. В них анализируются негативные факторы, сковывающие развитие советского общества. Появляется определение «кинематограф морального беспокойства» [1, с. 147–157]. Его эмблематическими примерами являются ленты В. Абдрашитова («Охота на лис» (1980), «Остановился поезд» (1982)), а также других постановщиков: «Летаргия» (1983, реж. В. Лонской), «Полеты во сне и наяву» (1983, Р. Балаян), «Без свидетелей» (1983, реж. Н. Михалков). Практически в каждой из них центральная фигура – надломленный взрослый человек, антигерой,

эскапист. Бесцельность бытия становится ключевой составляющей в характере таких персонажей, возраст которых – от 35 до 50 лет [2].

В эти же годы формируется и своеобразный тематический аналог подобных лент, протагонисты которых – подростки и молодежь. Зритель-ровесник видел в них себя, поскольку основным посетителем киносеансов был обычный советский школьник 10–16 лет.

Сельские регионы в процентном отношении лидировали по количеству несовершеннолетних зрителей. Пример – клубы и дома культуры. Число взрослых зрителей, уже в силу возраста фактически создавших семью, значительно уступало количеству зрителей несовершеннолетних. Исключением среди совершеннолетних кинозрителей в селах и поселках оставались школьные учителя [3, с. 90]. Посещение массовых танцевальных развлечений для семейных людей также практически исключалось, если не считать свадебные

торжества. Появление «взрослого» представителя на сугубо молодежных мероприятиях всегда содержало скрытый конфликт в киносюжетах. Неуместно выглядел неженатый тридцатилетний офицер на деревенской дискотеке (фильм В. Мельникова «Выйти замуж за капитана» (1985)). Показателен и другой пример: женщина-культработник из лирической драмы «Он, она и дети» (реж. О. Розенберг и О. Дункерс, 1986) не могла найти общий язык с подростковой массой, которая на свой манер воспринимала танцевальный досуг.

Определим типы советских лент, наиболее частыми зрителями которых становились школьники, а также молодежь первых лет после окончания школы:

1. Фильмы без возрастных ограничений;
2. Фильмы для младших и средних классов;
3. Фильмы для средних и старших классов;
4. Фильмы, основная аудитория которых –

вчерашие старшеклассники (начинающие студенты), а также солдаты срочной службы, основного возраст которых в советские годы – 18–20 лет.

Случались и диффузии зрительских предписаний. Речь идет о картинах, изначально адресованных взрослым, но демонстрировавшихся и на детских сеансах. Среди них большинство хитов Гайдая, включая «Бриллиантовую руку», содержащую «взрослую» сцену соблазнения протагониста преступницей. Объяснить такое смещение возрастного ценза можно широчайшей популярностью подобных лент, а также неоднократным показом их по телевидению.

Отдельный комплекс представляли фильмы, в равной степени способные заинтересовать как подростков и юношество, так и их родителей. Эти картины содержали анализ психологических и социальных конфликтов, с которыми неизбежно сталкивался взрослеющий человек.

В рамках статьи рассматриваются следующие темы предперестроечного экрана:

- «Трудный» подросток, как знаковый персонаж начала 1980-х гг.;
- Попытки снятия запретов на отдельные темы в советском кино: буллинг в подростковой среде, «дедовщина» в армии;
- Сюжетные ситуации в конфликтах, раскрывающих поведенческие мотивы каждого из членов семьи;
- Образ взрослого персонажа, являющегося авторитетом для младшего поколения;
- Обретение юным персонажем качеств, необходимых для достойного вхождения в зрелую жизнь.

Творчество некоторых советских кинорежиссеров ассоциируется именно с данной проблематикой. Среди них – С. Соловьев («Спасатель» (1980), «Наследница по прямой» (1982)), Д. Асанова («Никудышняя» (1980), «Пацаны» (1983), «Милый, дорогой, любимый, единственный...» (1985)). В сравнении с фильмами этих же авторов, снятыми ранее, в 1970-х гг., для картин предперестроечного периода характерно снижение романтического пафоса. На первый план выступает столкновение подростковых и юношеских идеалов с проявлениями взрослой жизни. Персонажи способны быть стойкими и последовательными в отстаивании своей позиции, как девочка – центральный персонаж в «Наследнице по прямой». Могут осознавать тщетность этих стремлений, как более взрослая героиня «Спасателя». Но наиболее характерными протагонистами становятся подростки-маргиналы из «Никудышной», «Пацанов», «Милого, дорогого, любимого, единственного...».

Помимо работ названных постановщиков, в статье также рассматриваются фильмы «В моей смерти прошу винить Клаву К.» (1979, реж. Н. Лебедев, Э. Ясан), «Вам и не снилось» (1980, реж. И. Фрэнк), «Последний побег» (1980, реж. Л. Менакер), «Опасный возраст» (1981, реж. А. Прошкин), «Время для размышлений» (1982, реж. С. Ашкенаси), «Оглянись» (1983, реж. А. Манасарова), «Клетка для канареек» (1983, реж. П. Чухрай), «Чучело» (1983, реж. Р. Быков), «Игры для детей школьного возраста» (1985, реж. А. Ихо, Л. Лайус), «Научись танцевать» (1985, реж. Л. Мартынюк), «Ошибки юности» (1978/1988, реж. Б. Фрумин). Эти примеры референтны, поскольку именно проблемы семьи во многом и являются причинами экранных конфликтов – и четыре десятилетия назад, и, тем более, в наши дни.

Анализу названных произведений способствует ряд публикаций, среди которых наиболее значимы коллективные монографии «Краткая история „Ленфильма“» [1], «„Ленфильм“: время перемен» (1980–1990) [4], «Летопись российского кино: 1981–1991» [5], а также работы А. Плахова [2], Р. Круглова [6], Н. Милосердовой [7], Ю. Хомяковой [8].

Одной из актуальных тем предперестроечного экрана становится образ трудного подростка. Кинокритик М. Левитин отмечает: «...Трудный подросток с некоторых пор стал в нашем кино едва ли не традиционным героем...» [9, с. 10]. Действительно, в большин-

стве перечисленных лент либо центральные, либо второстепенные персонажи-подростки – «трудные». По мысли Левитина, у кинематографистов первой половины 1980-х гг. появляется искушение вводить юных антигероев в сюжет для заострения злободневности.

У некоторых из названных фильмов – сложный путь создания и выхода на экран. Причина очевидна: авторы затрагивали вопросы, прежде либо не обсуждавшиеся, либо раскрывавшиеся очень смягченно. В фильме «Пацаны» впервые в одном летнем лагере трудового воспитания показаны подростки из разных социальных страт: как из «бедных» семей, неустроенность которых объяснялась родительским алкоголизмом и асоциальностью, так и из семей вполне состоятельных, представлявших советскую элиту. Д. Асанова и сценарист Ю. Клепиков планировали более жестко отразить картину семейного и общественного дисбаланса. Но вынуждены были пойти на компромисс, иначе советская цензура могла отказать в допуске фильма на экран [10; 11].

Имеются случаи и реального запрета картин, несмотря на многолетние попытки их «доработок» с целью результата, который устроил бы и авторов, и Госкино. Пример – «Ошибки юности»: лента, съемочная эпопея которой продолжалась около пяти лет (с 1973 по 1978 г.). Несмотря на многочисленные поправки и досъемки, зритель 70-х гг. так и не увидел этот фильм. Оценили его лишь в 1988 г., в период перестройки, когда общественная повестка сильно изменилась [12]. Суровость первоначального вердикта в отношении «Ошибок юности» объяснялась тем, что образ главного героя был недостаточно позитивным. Вчерашний солдат-срочник не находил себе места в жизни, постепенно ожесточался, маргинализировался, вместо того чтобы гармонично и естественно выйти на новую, семейную ступень. Негласной же причиной запрета картины, по утверждению киноредактора Ф. Гукасян, была первая попытка отразить на советском экране «дедовщину», неуставные отношения в армии [13, с. 6]. Но эта проблема в годы перестройки перестает быть табуированной, после публикации в 1987 г. повести Ю. Полякова «Сто дней до приказа» [14]. Однако тема притеснения, буллинга – не в молодежной, а в подростковой среде – все же нашла свое раскрытие в предперестроечном кино.

Речь идет о «Чучеле», по одноименной повести В. Железникова [15]. Коллективная травля школьницы, устроенная одноклас-

никами, выходила за рамки реалистической истории, становясь вневременной метафорой нетерпимости. Наиболее подходящим термином, характеризующим «Чучело», представляется «театр жестокости». Но не в понимании Антонена Арто, а в акцентировании понятия «театр»: настолько порой условным, «модельным» в отдельных эпизодах теперь воспринимается фильм Р. Быкова.

Наиболее ярко коллизии, мешающие нормальной социализации подростков и юношества, представлены в историях о неполных семьях. Сама по себе неполная семья – еще не залог конфликта взросления. Память об утраченных членах семьи может быть полна гордости и уважения, как в случаях с отцами, погибшими в годы Великой Отечественной войны. Но в предперестроечных лентах несовершеннолетние персонажи – уже не «дети войны», это ее «внуки». И причинами отсутствия отца (реже – матери) становится семейный разлад.

В сюжетах часто встречаются матери-одиночки с одним ребенком: будь то героиня Л. Полищук, по своему разумению воспитывающая Клаву – будущую «роковую девушку» класса («В моей смерти прошу винить Клаву К.»), или энергичная, яркая, не ставящая крест на своей женской судьбе мать Юльки (И. Мирошниченко в картине «Вам и не снилось»). Драматична, на грани трагедии, жизнь Татьяны (А. Вознесенская) из фильма «Оглянись». Виктор (Д. Щеглов), ее сын, к концу школьного обучения – уже сформировавшийся эгоист, озлобленный нарцисс, мстящий матери за то, что она разрывается между стремлением вырастить его «не хуже других» и в то же время не оставляет попыток наладить второе замужество. Постоянные заграникомандировки отца создают ощущение неполной, ущербной семьи. Между Татьяной и Виктором нарастает конфликт, угрожающий непоправимой развязкой. Аналогичное противостояние подростка и матери – в фильме «Последний побег».

Другие примеры: старшекласник Дмитрий (А. Табаков) из фильма «Опасный возраст» болезненно переживает грядущий развод любимых родителей. Эмоциональная несовместимость этих интеллигентных, хороших людей, приводит к бегству подростка в семью «морскую», к деду-корабельщику. Близкие чувства – растерянности и ненужности – испытывают Олеся (Е. Добровольская) и Виктор (В. Баранов) из картины «Клетка для канареек». К переживаниям из-за личных неурядиц примешивается криминал, в кото-

рый, помимо своей воли, вовлекается юный персонаж Баранова. К внутрисемейным проблемам примешиваются социальные, а точнее – асоциальные мотивы.

Вышедшие на экран в раннюю перестройку «Игры для детей школьного возраста» (альтернативное название – «Улыбайся, детка») также показали не только коллективизм обитателей детского дома, но и неприглядные стороны их быта [16, с. 140]. Мари (М. Ярв), главная героиня, становится заложницей родительского эгоизма. Овдовевший отец безразличен к тому, что девушку определили в школу-интернат. Когда дочь – в начале фильма – оттуда сбегает, мужчина всеми силами пытается вернуть ее обратно. Едва оказавшись в захламленном, неуютном «родном жилище», беглянка старается навести в нем порядок. Она способна жить домашней жизнью. У нее есть к этому естественные навыки, вероятно, унаследованные от матери. Но, окончательно убедившись в отцовском отторжении, Мари вынуждена вновь оказаться в коллективной «семье» интерната, которая постепенно все же принимает ее. Ценой адаптации становится путь отставания своей личности, которую пытаются подавить агрессивные ровесницы. Не последнюю роль в жизни Мари теперь играет Роби (Х. Тоомпере), бравадирующий имиджем лихого парня. К финалу зрительское отношение к нему меняется: облик дебошира скрывает такую же неприкаянную, добрую душу, которой является и сама Мари.

Юные «бунтовщики без идеала» – протагонисты фильмов, о которых идет речь, – часто нуждаются в отцовском, наставническом начале. Яркий пример таких взаимоотношений показан в фильме «Последний побег», главный герой которого Алексей Иванович Кустов (М. Ульянов), ветеран войны, музыкальный воспитатель из школы-интерната для трудных подростков. У одного из воспитанников, четырнадцатилетнего Виктора (А. Серебряков), истекает «срок пребывания». Но мать, вместо того чтобы приехать к сыну, предпочитает встретить из плавания нового мужа-моряка. Старый музыкант пытается сделать все, что в его силах, стараясь оградить подростка от роковых поступков. «Последний побег» – еще один срез эпохи, в которой за относительным материальным благополучием общества скрываются приметы кризиса: распад семей, попытки их повторного создания в ущерб детям. Пример такого рода – в сюжете ленты «Время для размышлений». Она повествует не только о взрослых, но и о детях от преж-

них браков, вынужденных адаптироваться к новым семьям родителей.

Если Кустов из «Последнего побега» – это «названный дед» для Виктора, то Николай Николаевич Бессольцев (Ю. Никулин) – родной дед Лены (К. Орбакайте), героини из «Чучела». Самый старший член семьи становится единственным, верным другом для юного существа, загнанного в угол. Бессольцев – опора династическая. Он символизирует не только поддержку родственника, живущего рядом, но поддержку *рода* – предыдущих поколений достойной семьи. Истинных граждан небольшого русского города, чьим естественным продолжением, поглощением и является Лена. Она – единственный, и, пожалуй, последний Подвижник среди юных протагонистов предперестроечного экрана. Героиня готова идти до конца за свои идеалы. Натиск эгоизма и потребительства со стороны одноклассников приводит к закономерному финалу. «Герои не от мира сего» – дед и внучка Бессольцевы – покидают городок, который долго не ценил их, а запоздалое раскаяние «ребят-зверят» воспринимается несколько дидактично.

Позитивно выбивающиеся из толпы юные персонажи к середине 80-х гг. встречаются на экране все реже. Один из последних подобных примеров – белорусская лента «Научись танцевать». В прологе девушка с гитарой (А. Мартынюк) исполняет песню о принце, который верит в «высокий, как небо, принцип». Эту сцену сменяет образ молодежной массы, бьющейся в конвульсиях дискотечных сполохов: метафора, перекликающаяся с эпизодом из упоминавшегося фильма «Он, она, и дети», в котором также показана тщетность проявлений высокой культуры, отторгаемой «неформальной» молодежью.

Главный герой, Сергей Шашевский – обычный рабочий парень (единственная крупная роль фактурного Олега Скобли, вскоре покинувшего мир кино). Протагонист очень молод, но уже успел стать авторитетным мастером автосервиса, быстро освоив «механику» неофициальных заработков [9]. Самооправдание героя очевидно («...а нас отец бросил»). Сергею нужно материально обеспечить не только себя, но и мать, и младшего брата-подростка.

Песня Тото Кутуньо в исполнении Луиса Мигеля – «Мы, сегодняшняя молодежь» («Noi, ragazzi di oggi») – органичным и раздражающим звуковым рядом накладывается на изображение сцены ДТП, виновником которой становит-

ся главный герой. Это самый запоминающийся, «профилактический» эпизод, показывающий безответственность лихачества на оживленной трассе. Но этот же инцидент раскрывает способность Сергея меняться к лучшему. Он чувствует вину перед девушкой Таней, пострадавшей в той злосчастной аварии (аллюзия к хрестоматийному «Делу Румянцева»). Именно Таня в финале выскажет парню, насколько лукавы его жизненные принципы. Сергей осознает, что его ждет тюремное заключение. Но герой полон решимости в дальнейшем работать и зарабатывать, чтобы поскорее помочь выздоровлению Тани («...Вернусь – я такие халтуры делать буду!»). Таня возражает с горечью: «Какие халтуры?». В эту минуту герой не находит ответа на «простой» вопрос. Сергей привык жить не высокими идеями, а инерцией трудовой повседневности. Но, по замыслу авторов, он и является «принцем» из песни, звучавшей в прологе. Именно Сергею решать: довольствоваться «в руке синицей» или внять «зову журавля в дали».

Перестройка второй половины 1980-х гг. обнажает исчерпанность позитивных решений для накопившихся противоречий позднего советского общества. Скоропалительно и поверхностно отразив, в буквальном смысле, «злобу дня», кинематограф, в том числе и детско-юношеский, меняет тематические и эстетические векторы. Гуманистические постулаты социализма начинают разрушаться «кинематографом отрицания». Деятели экранной последовательно обесценивают, отвергают, осмеивают все достижения киношколы СССР.

Подавляющее большинство сценаристов и режиссеров, еще недавно воспевавших пионерию и комсомольцев БАМа, во второй половине 1980-х гг. переключается на «героев», словно соревнующихся в звании главного асоциала и нигилиста. Названия соответствуют содержанию лент: «Взломщик» (1987, реж. В. Огородников), «Шантажист» (1987, реж. В. Курыкин), «Поджигатели» (1988, реж. А. Сурин), «Трагедия в стиле «рок»» (1989, реж. С. Кулиш). Эти фильмы с невиданной для своего времени остротой обнажают накопившиеся проблемы: от семейной неустроенности и лицемерия школьной повседневности – до подробностей наркотической деградации. Быстрое снижение интереса к подобным темам объясняется отменой их табуированности.

Заметную роль в новой киноэстетике играют начинающие постановщики. Предлагаемые ими протагонисты своей неприка-

янностью «инфицируют» всех, кто их окружает на экране и, главное – наблюдает за ними в зрительном зале. Как отмечает историк «Ленфильма» В. Поздняков, «...молодые режиссеры старались дистанцироваться от официоза, но противостояли ему не утверждением новых художественных идей, а отрицанием былых ценностей...» [4, с. 33].

Одной из главных утрат подросткового и юношеского кино становится исчезновение таких персонажей, как Подвижник, Учитель, Наставник – тех, кто способен дополнять воспитательную функцию семьи или восполнять утрату последней. Педагогическое призвание героев являлось одним из вдохновляющих начал во всем советском кинематографе. Первопроходцем среди подобных героев был Сергеев, организатор трудовой коммуны вчерашних беспризорников («Путевка в жизнь» (1931, реж. Н. Экк)). Похож на него и последний герой-подвижник советского экрана, руководитель летнего лагеря Антонов из «Пацанов». Завершается эта галерея персонажами именно предперестроечного экрана. Среди них – инженер Лагутин, руководитель юного автогонщика («Скорость»), воспитательница из детского дома («Игры для детей школьного возраста»). Так исторически – с начала 1930-х по начало 1980-х гг. – закольцовывается, «зарифмовывается» тема экранного подросткового наставничества.

Вопросы, поднимавшиеся в рассмотренных фильмах, насущны и поныне.

Особая проблема, требующая разрешения, связана с тем, что отечественные кинематографисты утратили умение ставить универсальные ленты, актуальные для зрителей самых разных возрастов. По замечанию киноведа Н. Милосердовой, многие российские фильмы семейной тематики, снятые в начале XXI в., «...адресованы все же скорее родителям, чем детям – похоже, учиться говорить на языке, доступном и для детей, придется снова...» [7, с. 76]. Эта мысль подтверждается в более поздних публикациях В. Тюлюновой [17] и Л. Андреевой-Куинджи [18]. Положения, изложенные этими авторами, позволяют сделать следующие выводы:

- В начале XXI в. отечественный кинематограф продолжает испытывать острейший дефицит не просто лент на семейную тематику, но экранных произведений, эстетика которых демократична, близка и взрослым, и несовершеннолетним зрителям;

- Фильмы ставят «больные» вопросы, не предлагая позитивных ответов и способов разрешения конфликтов;

• Массовый кино- и телеэкран в подавляющем большинстве случаев уводит юного зрителя от реальной жизни, предлагая широчайший выбор развлекательного контента.

Проблематика отечественного кинематографа подтверждает: рост уровня жизни и материально-технической базы общества не отменяет духовных запросов к экрану. Главный среди них – показ убедительной положительной модели российской семьи, каждого из ее членов. Необходимо формирование разнообразных образов положительных героев: к чему они стремятся, во что верят, какой ценой даются им победы, как они противостоят поражениям. Эстетическим ориентиром, творческим «фарватером» на этом пути остается советский кинематограф и, в частности, фильмы предперестроечных лет.

Список литературы

1. Краткая история «Ленфильма»: очерк / ред.-сост. В. Степанов. Санкт-Петербург: Сеанс, 2024. 237 с.
2. Плахов А. Скан советской цивилизации // Сеанс. 2014. 20 авг. URL: <https://seance.ru/articles/abdrashitov/> (дата обращения: 04.06.2025).
3. Жабский М. И. Социокультурная драма кинематографа. Аналитическая летопись (1969–2005 гг.). Москва: Канон+: Реабилитация, 2009. 774 с.
4. «Ленфильм»: время перемен (1980–1990) / Рос. ин-т истории искусств; отв. ред. и сост. В. Ф. Познин. Санкт-Петербург: ИД «Петрополис», 2023. 354 с.
5. Летопись российского кино. 1981–1991: монография / Науч.-исслед. ин-т киноискусства Всерос. гос. ун-та кинематографии им. С. А. Герасимова; отв. ред. В. И. Фомин. Москва: Реабилитация, 2016. 735 с.
6. Круглов Р. Г. «Чернуха» в кино и литературе как принцип мировоззрения // Актуальные вопросы развития индустрии кино и телевидения в современной России: сб. науч. тр. Санкт-Петербург: С.-Петерб. гос. ин-т кино и телевидения, 2018. Вып. 2. С. 143–146.
7. Милосердова Н. Детское кино // Страницы истории отечественного кино: [сб. ст.] / Федер. агентство по культуре и кинематографии Рос. Федерации, Науч.-исслед. ин-т киноискусства; отв. ред. Л. М. Будяк; сост. Д. Л. Караваев. Москва: Материк, 2006. С. 6–76.
8. Хомякова Ю. О. Выйти из учительской. Отечественные экранизации детской литературы в контексте кинопроцесса 1968–1985 гг. Санкт-Петербург: Нестор-История, 2019. 205 с.
9. Левитин М. Дискотеки яркие огни (о фильме «Научись танцевать») // Советский экран. 1986. № 19. С. 10.
10. Динара Асанова: У меня нет времени говорить неправду: Дневниковые записи, режиссер. заметки, ст., интервью с Д. Асановой и воспоминания о ней / сост. Ф. Г. Гукасян. Ленинград: Искусство, 1989. 387 с.
11. Клепиков Ю. Н. Не болит голова у дятла: киносценарии / вступ. ст. Г. Панфилова, послесл.-интервью Д. Савельева. Санкт-Петербург: Сеанс, 2008. 444 с.
12. Рузаев Д. Долгий срок – «Ошибки юности» Б. Фрумина // Сеанс 2022. 2 сент. URL: <https://seance.ru/articles/errors-of-youth/?ysclid=ls34m02st786689979> (дата обращения: 04.06.2025).
13. «Цепные псы» кинематографа: круглый стол киноредакторов. Участники: киноредакторы Ф. Гукасян, И. Сергиевская, Э. Корсунская, А. Кагарлицкая, Л. Голубкина. Ведущий – гл. редактор журнала «Искусство кино» Д. Дондурей // Искусство кино. 2001. № 8. С. 4–21.
14. Поляков Ю. М. Сто дней до приказа // Юность. 1987. № 11. С. 47–68.
15. Железников В. К. Чучело: повесть / рис. Н. Цейлина. М.: Дет. лит., 1981. 206 с.
16. Романенко А. Улыбайся, детка... или Игры для детей школьного возраста // Экран-88 / сост. Ю. Тюрин, Г. Долматовская. Москва: Искусство, 1988. С. 102–104.
17. Тюлюнова В. В. Образ семьи в современном российском кинематографе в оценке экспертов // Вестник Нижегородского университета им. Н. И. Лобачевского. Сер. Социальные науки. 2019. № 2 (58). С. 134–142.
18. Андреева-Куинджи Л. Развлекь, отвлечь и напугать // СК-Новости. 2024. № 3 (437). С. 16.

References

1. Stepanov V. (ed., comp.). A brief history of Lenfilm: an essay. Saint-Petersburg: Seans, 2024. 237 (in Russ.).
2. Plakhov A. A scan of Soviet Civilization. *Seance*. 2014. Aug. 20. URL: <https://seance.ru/articles/abdrashitov/> (accessed: June 04.2025) (in Russ.).
3. Zhabskiy M. I. The Sociocultural drama of cinema. An analytical chronicle (1969–2005). Moscow: Kanon+: Rehabilitation, 2009. 774 (in Russ.).
4. Poznin V. F. (ed., comp.). Lenfilm: a time of change (1980–1990) / Russ. Instit. of Art History. Saint Petersburg: Publ. house "Petropolis", 2023. 354 (in Russ.).
5. Fomin V. I. (ed.). The Chronicle of Russian cinema. 1981–1991: monograph / Research Inst. of Cinematography, All-Russ. State Univ. of Cinematography named after S. A. Gerasimov. Moscow: Rehabilitation, 2016. 735 (in Russ.).
6. Kruglov R. G. "Chernukha" in cinema and literature as a principle of worldview. *Current issues in the development of the film and television industry in modern Russia*: coll. of sci. papers. Saint-Petersburg: Saint-Petersburg State Inst. of Cinema and Television, 2018. 2, 143–146 (in Russ.).
7. Miloserdova N. Children's cinema. *Pages of the history of Russian cinema*: [coll. of art.] / Federal Agency for Culture and Cinematography of the Russ. Federation, Research Inst. of Cinematography; ed. L. M. Budyak; comp. D. L. Karavaev. Moscow: Materik, 2006. 6–76 (in Russ.).
8. Khomyakova Yu. O. Get Out of the teacher's Room. Domestic film adaptations of children's literature in the context of the film process of 1968–1985. Saint-Petersburg: Nestor-Istoriya, 2019. 205 (in Russ.).

9. Levitin M. Discotheques bright lights (about the film "Learn to dance"). *Soviet screen*. 1986. 10 (in Russ.).
10. Gukasyan F. G. (comp.). Dinara Asanova: I don't have time to tell lies. Leningrad: Iskusstvo, 1989. 387 (in Russ.).
11. Klepikov Yu. N.; Panfilov G. (introduction), Savelyev D. (afterwords interview). The woodpecker does not have a headache: screenplays. Sankt-Petersburg: Seance, 2008. 444 (in Russ.).
12. Ruzaev D. Long term – "Mistakes of Youth" by B. Frumin. *Seance*. 2022. Sept. 2. URL: <https://seance.ru/articles/errors-of-youth/?ysclid=ls3s4m02st786689979> (accessed: June 04.2025) (in Russ.).
13. "Chained dogs of cinema": a round table of film editors. Participants: film editors F. Ghukasyan, I. Sergievskaya, E. Korsunskaya, A. Kagarlitskaya, L. Golubkina. The moderator is the editor-in-chief of the magazine "The Art of cinema" D. Dondurey. *Art of Cinema*. 2001. 8, 4–21 (in Russ.).
14. Polyakov Yu. M. One hundred days before the order. *Yunost*. 1987. 11, 47–68 (in Russ.).
15. Zheleznikov V. K.; Zeitlin N. (ill.). Scarecrow: a story. Moscow: Det. lit., 1981. 206 (in Russ.).
16. Romanenko A. Smile, baby... or Games for school-age children. *Screen-88* / comp. Yu. Tyurin, G. Dolmatovskaya. Moscow: Iskusstvo, 1988. 102–104 (in Russ.).
17. Tyulyunova V. V. The image of the family in modern Russian cinema in the assessments of experts. *Bulletin of the Nizhny Novgorod University named after N. I. Lobachevsky. Series: Social Sciences*. 2019. 2 (58), 134–142 (in Russ.).
18. Andreeva-Kuindzhi L. Entertain, distract and scare. *SK-News*. 2024. 3 (437), 16 (in Russ.).

И. Ф. Кадикова

Материалы грунта и пигменты в произведениях А. А. Мыльникова: хронология использования и значение для экспертизы

Новая волна коллекционирования как неофициального, так и реалистического советского искусства, во многом способствовала появлению рынка поддельного искусства. Одним из художников, фальсификация работ которого является актуальной проблемой, является А. А. Мыльников (1919–2012). В статье представлены результаты исследования состава художественных материалов двадцати одной работы художника, которые были написаны в период с середины 1950-х по конец 1980-х гг. Технологическое исследование показало, как менялась палитра мастера в этот период, и позволило установить время появления в ней ряда датирующих пигментов: титановых белил, фталоцианиновых пигментов, зеленого *Б* и др. Состав грунта также является примечательной технологической особенностью работы художника: большинство картин, написанных на холсте, имело грунт на основе поливинилацетатной эмульсии (ПВА) и смеси цинковых белил и карбоната кальция (мел/кальцит). Полученные данные могут быть использованы при комплексной экспертизе произведений А. А. Мыльникова.

Ключевые слова: А. А. Мыльников, советская живопись, технологическая экспертиза, грунт, пигменты, ПВА, зеленый *Б*, фталоцианиновые пигменты, титановые белила

Irina F. Kadikova

Primer materials and pigments in A. A. Myl'nikov's paintings: chronology and significance for expertise

The new wave of collecting artworks of both unofficial and Soviet socialist realism has largely contributed to the emergence of a market for fake art. A. A. Myl'nikov (1919–2012) is one of the artists, whose work falsification is an extremely urgent problem. The article presents the results of a study of artistic materials' composition of twenty-one works by the artist, painted in the period from the mid-1950s to the late 1980s. The technological study showed how the artistic palette of the master varied during this period and allowed to establish the time of appearance of such pigments as titanium white, phthalocyanine pigments, Pigment Green *B*, etc. The composition of the primer is also a notable technological feature of the artist's work: most of the paintings on canvas had a primer based on polyvinyl acetate emulsion (PVA) and a mixture of zinc white and calcium carbonate (chalk/calcite). The results obtained can be used in the study of artist's paintings.

Keywords: A. A. Myl'nikov, Soviet art, technological study, primer, pigments, PVA, Pigment Green *B*, phthalocyanine pigments, titanium white

DOI 10.30725/2619-0303-2025-2-33-41

Технологическая экспертиза произведений советских художников второй половины XX в. представляет собой достаточно сложную задачу. Проблема во многом связана с тем, что сам вопрос о профессиональной экспертизе этих произведений появился совсем недавно, когда советская живопись этого периода стала привлекательной для фальсификации.

На сегодняшний день фактологические данные о художественных материалах советской живописи, полученные методами естественных наук и на которые исследователи могли бы опираться при проведении технологической экспертизы, представлены лишь в нескольких работах автора и его коллег [1–3]. Изучение более 150 картин советских мастеров из музейных и частных собраний позволило установить, какими красками пользовались

художники во второй половине XX столетия. Оказалось, что их палитра была весьма разнообразной и включала не только краски, выпускавшиеся советской промышленностью, но и краски зарубежного производства, в том числе те, которые сегодня рассматриваются в качестве основных временных маркеров (титановые белила, фталоцианиновые пигменты и др.). Таким образом, при проведении технологической экспертизы произведений этого периода необходимо учитывать не только даты начала выпуска красок в СССР, но и за рубежом, где их промышленное производство начинается значительно раньше [4]. Однако опыт показывает, что при экспертизе произведений отдельных художников этих данных зачастую оказывается недостаточно: необходимо также учитывать, когда в работах того или иного ху-

дожника появляются различные краски и как меняется его палитра с течением времени.

Решением в таком случае может стать сравнение результатов исследования химического состава грунта и материалов красочного слоя экспертируемой работы с базой данных эталонных и датированных произведений рассматриваемого художника. Такой подход позволит более обоснованно судить о том, могли ли мастера использовать тот или иной набор художественных материалов и характерен ли он для него именно в этот отрезок времени.

Статья посвящена составлению «технологического портрета» произведений Андрея Андреевича Мыльников (1919–2012), фальсификация работ которого является актуальной

проблемой. Основная часть профессиональной карьеры художника пришлась на вторую половину XX в., что делает настоящее исследование особенно интересным и показательным с точки зрения предложенного выше подхода. На сегодняшний день исследована двадцать одна работа А. А. Мыльникова 1950–1980-х гг. из собраний ГРМ и РОСИЗО, а также Пермской государственной художественной галереи и Музея-заповедника «Ростовский кремль» (табл. 1). Наиболее представительной группой стали работы 1970-х гг. (13 работ), четыре картины приходится на 1980-е гг., три – на 1950-е гг. и одна – на 1960-е гг.

Таблица 1. Результаты исследования материалов грунта и пигментов красочного слоя в произведениях А. А. Мыльникова

№	ГОД	КАРТИНА	ГРУНТ (наполнитель / связующее)	ПИГМЕНТЫ
1	1955	Верочка. Портрет дочери. Холст, масло. ГРМ ГК 9494833	Цинковые белила / эмульсионное связующее ¹	Цинковые белила, синий кобальт, ультрамарин, церулеум, изумрудная зеленая, волконскоит, красный кадмий, алizarин (PR83), желтый кадмий, желтая, оранжевая и коричневая охра
2	1957	Портрет жены Холст, масло. РОСИЗО ГК 6932645	- // -	Свинцово-цинковые белила, цинковые белила, синий кобальт, ультрамарин, марганцовая голубая, зеленый кобальт, изумрудная зеленая, красный кадмий, киноварь, кобальт фиолетовый светлый (аммонийный) (CoNH ₄ PO ₄ ·H ₂ O), желтый кадмий
3	1958	Портрет художника Г. А. Качальского Холст, масло. Пермская государственная художественная галерея (ПГХГ) ГК 8620539	- // -	Свинцово-цинковые белила, синий кобальт, ультрамарин, марганцовая голубая, изумрудная зеленая, зеленый кобальт, волконскоит, красный кадмий, красный органический пигмент ² , красный марс, кобальт фиолетовый темный (Co ₃ (PO ₄) ₂), кобальт фиолетовый светлый (аммонийный), желтый кадмий, оранжевый марс
4	1968	Белая ночь Холст, масло. ГРМ ГК 14822246	- // -	Свинцово-цинковые белила, цинковые белила, синий кобальт, ультрамарин, зеленый кобальт, Зеленый Б, красный кадмий, красный органический пигмент*, кобальт фиолетовый темный, Ганза желтая (PY2) ³
5	1970	Встреча в Петровском Холст, масло. ГРМ	Цинковые белила, мел / ПВА	Цинковые белила, синий кобальт, ультрамарин, изумрудная зеленая, кобальт фиолетовый темный, кобальт фиолетовый (арсенат магния-кобальта) (Mg ₂ Co(AsO ₄) ₂), желтый кадмий, коричневая охра

¹ На основе белка животного происхождения и высушающего растительного масла.

² Органические пигменты, точный состав которых не идентифицирован, обозначены *.

³ Точно подтвердить присутствие Ганзы желтой PY2 в смеси с Зеленым Б (PG8) удалось лишь в данной картине. В остальных работах пигмент приводится лишь на основании того, что Ганза желтая являлась основным компонентом краски «Виридоновая зеленая». В случаях, когда пигмент был идентифицирован в составе желтой краски, он отмечен **.

Материалы грунта и пигменты в произведениях А. А. Мильникова ...

6	1970	Лето Холст, темпера. ГРМ ГК 8391956	Цинковые белила. Связующее не исследовалось	Цинковые белила, синий кобальт, церулеум, зеленый ФЦ (PG7), красный кадмий, кобальт фиолетовый светлый (аммонийный), желтый кадмий, желтый органический пигмент*
7	1972	Утро Холст, масло. ГРМ ГК 8374529	Цинковые белила, немного свинцовых белил / высыхающее растительное масло	Цинковые белила, ультрамарин, синий ФЦ, изумрудная зеленая, зеленый кобальт, зеленый хром, зеленый ФЦ (PG7), кобальт фиолетовый светлый, желтый кадмий, гидратированный карбонат магния
8	1972	Натюрморт Картон, смешанная техника, ПГХГ ГК 8620477	Отсутствует	Цинковые белила, ультрамарин, зеленый ФЦ (PG7), желтый кадмий
9	1972	Натюрморт Холст, масло. РОСИЗО ГК 6231415	Цинковые белила, кальцит / ПВА	Свинцово-цинковые белила, цинковые белила, синий кобальт, ультрамарин, марганцовая голубая, берлинская лазурь, изумрудная зеленая, зеленый кобальт, зеленый ФЦ (PG7), волконскоит, глауконит, красный кадмий, красный органический пигмент*, красный марс, желтый кадмий (с гидратированным карбонатом магния), оранжевая охра
10	1974	В Испании Оргалит, масло. ГРМ ГК 8393915	Отсутствует	Цинковые белила, ультрамарин, марганцовая голубая, изумрудная зеленая, красный кадмий, кобальт фиолетовый (арсенат магния-кобальта), оранжевая и желтая охры
11	1974	В Бетково Картон, масло. РОСИЗО ГК 24306723	Цинковые белила / пентаэритритовый эфир жирных кислот растительных масел (?)	Цинковые белила, ультрамарин, марганцовая голубая, изумрудная зеленая, Зеленый Б, красный кадмий, кобальт фиолетовый темный, кобальт фиолетовый светлый (аммонийный), желтый кадмий, Ганза желтая (PY2), оранжевая охра
12	1974	У озера Холст, масло. РОСИЗО ГК 28324222	Цинковые белила, кальцит / ПВА	Цинковые белила, синий кобальт, ультрамарин, церулеум, изумрудная зеленая, зеленый ФЦ (PG7), красный кадмий, ализарин (PR83), желтый кадмий, желтый органический пигмент*, оранжевый марс, коричневая и желтая охры
13	1974	Ленинград. 1941 год Холст, масло. ГРМ	Не исследовался	Цинковые белила, синий кобальт, ультрамарин, изумрудная зеленая, Зеленый Б, красный кадмий (без барита), красный марс, тиюиндиго розовый (PR181), красный органический пигмент*, кобальт фиолетовый темный, кобальт фиолетовый светлый (аммонийный), желтый кадмий, Ганза желтая (PY2), коричневая охра
14	1975	Прощание Холст, масло. ГРМ ГК 27832117	Цинковые белила, кальцит / ПВА	Цинковые белила, титановые белила (TiO ₂ в форме анатаза), свинцовые белила ^{4***} , ультрамарин, Зеленый Б, красный кадмий, красный органический пигмент*, желтый кадмий, Ганза желтая (PY2), желтая и коричневая охры

⁴ Свинцовые белила, обозначенные ***, идентифицированы в небольшом количестве в составе цветного, реже – белого красочного слоя, и не являются в этих картинах основным белым пигментом.

15	1975	Ветренный день Холст, масло. РОСИЗО ГК 6249940	Цинковые белила, мел / ПВА	Цинковые белила, титаново-цинковые белила (TiO ₂ в форме анатаза), синий кобальт, церулеум, берлинская лазурь, изумрудная зеленая, Зеленый Б, красный органический пигмент*, красная охра, желтый кадмий, Ганза желтая (PY2)***, коричневая охра
16	1977	Зеленый остров Холст, масло. РОСИЗО ГК 6249955	- // -	Цинковые белила, синий кобальт, ультрамарин, берлинская лазурь, Зеленый Б, красный кадмий, ализарин (PR83), Ганза желтая (PY2 и PY3), желтая, оранжевая и коричневая охры
17	1978	Весна в Отрадном Холст, масло. РОСИЗО ГК 6231388	Фабричный грунт: цинковые белила, немного кальцита / эмульсионное связующее; Авторский грунт: цинковые белила, мел / ПВА	Цинковые белила, ультрамарин, синий ФЦ (PB15), изумрудная зеленая, красный кадмий, красный органический пигмент*, желтый кадмий, оранжевая и коричневая охры
18	1983	Золотой вечер Оргалит, масло (?). Государственный музей-заповедник «Ростовский кремль» ГК 10860137	Отсутствует	Цинковые белила, свинцовые белила, титановые белила (TiO ₂ в форме анатаза) церулеум, хром-кобальт голубой, Зеленый Б, красный кадмий, красная охра, желтый кадмий, Ганза желтая (PY2)
19	1983	Прогулка в парке Холст, масло. РОСИЗО ГК 6231445	Цинковые белила, мел / эмульсионное связующее	Цинковые белила, свинцовые белила***, синий кобальт, марганцовая голубая, изумрудная зеленая, Зеленый Б, красный органический пигмент*, кобальт фиолетовый светлый (аммонийный), желтый кадмий, Ганза желтая (PY2)***, оранжевая охра
20	1985	Белая ночь Картон, оргалит, масло. ГРМ ГК 8391972	Титаново-цинковые белила (TiO ₂ в форме анатаза), мел, тальк / ПВА	Цинковые белила, титаново-цинковые белила (TiO ₂ в форме анатаза), изумрудная зеленая, зеленый ФЦ (PG34), Зеленый Б, красный марс, красный органический пигмент*, желтый кадмий, Ганза желтая (PY2)**
21	1987	В парке на прогулке Картон, масло. РОСИЗО ГК 6231447	Отсутствует	Цинковые белила, титановые белила (TiO ₂ в форме анатаза), свинцовые белила***, синий кобальт, ультрамарин, берлинская лазурь, изумрудная зеленая, зеленый ФЦ (PG7), Зеленый Б, желтый кадмий, Ганза желтая (PY2), коричневая и оранжевая охры

Для определения химического состава художественных материалов образцы грунта и красочного слоя исследовали комплексом следующих аналитических методов: поляризационная микроскопия (ПОЛАМ Л-213М); рентгеноспектральный микроанализ (настольный сканирующий электронный микроскоп Hitachi TM4000 Plus с приставкой для энергодисперсионного микроанализа Quantax 75 (Bruker)); инфракрасная спектроскопия (ИК-микроскоп LUMOS, Bruker) и спектроскопия комбинационного рассеяния (КР-микроскоп Renishaw Invia Qontor ($\lambda_0=785$ нм)). Полученные результаты представлены в табл. 1.

Рассмотрим те технологические аспекты живописи А. А. Мыльниковой, которые могут

являться определяющими при экспертизе его работ. Первым из них стоит выделить грунт. Как показало исследование, художник часто грунтовал холсты самостоятельно, причем в большинстве случаев использовал для этого грунт на основе поливинилацетатной эмульсии (ПВА) и смеси цинковых белил с карбонатом кальция (мел / кальцит). Более того, для двух картин (№ 14 и 17) Мыльников взял холст с фабричным эмульсионным грунтом и перегрунтовал его грунтом на основе ПВА. Всего из одиннадцати⁵ изученных работ, написанных в период с 1970 по 1987 г. на холсте, семь написаны по грунту такого состава. Такой

⁵ В двух картинах (№ 6 и 13) состав грунта не исследовался.

выбор художника не является случайным. Дело в том, что с начала 1960-х гг. в Академии художеств им. И. Е. Репина, где Мильников учился, а затем преподавал и возглавлял мастерскую по монументальной живописи, под руководством М. М. Девятова, велась исследовательская работа, одним из направлений которой была разработка рецептуры синтетического грунта для масляной живописи на основе ПВА [5]. По результатам этой работы были предложены грунты, наполнителем которых служила смесь цинковых белил и мела в соотношении 1:1, а связующим – ПВА⁶.

Грунт на основе ПВА был обнаружен и на картине 1985 г. (№ 20), написанной на картоне, в данном случае в качестве наполнителя была идентифицирована смесь титановых белил (TiO₂ в форме анатаза), мела и талька⁷. Отметим, что в большинстве исследованных работ, написанных на картоне, оргалите или бумаге, художник использовал незагрунтованную основу (грунт отсутствует в 4 из 6 таких картин).

Состав красочной палитры Мильникова с 1950-х по конец 1980-х гг. претерпел значительные изменения. Художник использовал большой набор пигментов как неорганического, так и органического происхождения (табл. 1).

В качестве белил художник предпочитал цинковые белила – они обнаружены практически во всех работах, гораздо реже он использовал как основной белый пигмент свинцово-цинковые белила (встречаются до 1972 г.). Интересно, что новые на советском художественном рынке титановые белила⁸ впервые появляются в исследованных картинах А. Мильникова лишь в 1975 г. (№ 14, 15) и далее встречаются уже в работах 80-х гг. (№ 18, 20, 21), т. е. только в пяти из пятнадцати исследованных картин, причем в работах № 18 и 21 титановые белила идентифицированы лишь в цвет-

ном красочном слое и не являются основным белым пигментом. Ранее было отмечено, что несмотря на то, что в 1970-е гг. титановые белила уже были доступны на рынке, художники не спешили использовать новую краску в своей работе [2], и, как показывает данное исследование, Мильников не был исключением.

Важную роль в картинах художника играл зеленый цвет. Лес, деревья, трава – в изображении этих участков Мильников использовал зеленый цвет разных оттенков – от сочных и ярких до глухих, болотного цвета. Практически никогда в этих слоях художник не использовал один пигмент – это всегда многокомпонентные смеси.

Среди зеленых пигментов в палитре Мильникова чаще всего встречаются зеленый кобальт, изумрудная зеленая, волконскоит, гораздо реже – зеленый хром и глауконит. В картинах, написанных после 1972 г., набор зеленых красок заметно сокращается до изумрудной зеленой, Зеленого Б (PG8⁹) и фталоцианиновых пигментов (PG7 и PG34).

Выявление в красочной палитре Мильникова такого пигмента как Зеленый Б – один из важных результатов этой работы, поскольку он крайне редко встречается в живописи. Впервые пигмент был разработан и описан Отто Хофманом в 1885 г., а в 1921 г. немецкая компания BASF AG получила патент на его промышленное производство, который выпускался под торговым названием «Pigmentgrün В». Уже в 1920-е гг. Зеленый Б стали использовать в водорастворимых красках, но о производстве за рубежом масляных красок на его основе не упоминается [6]. Так же не удалось найти случаев обнаружения этого пигмента в произведениях европейской живописи. Некоторые исследователи полагают [6, с. 53–55; 7, с. 298–299], что это связано с тем, что в середине 1930-х гг. появляется новый класс пигментов – фталоцианиновые соединения, которые нашли гораздо более широкое применение в производстве художественных красок. При этом Зеленый Б активно применялся для окрашивания обоев, резины, а в 1940-е гг. – в текстильной индустрии [6, с. 53].

В СССР Ленинградский завод художественных красок (ЛЗХК) впервые выпустил акварельные краски, содержащие Зеленый Б, в 1955 г.¹⁰. Согласно Техническим условиям

⁶ В докладе главного технолога Подольского комбината на Всероссийской научной конференции по технике живописи и технологии живописных материалов (10–13 марта 1964 г.) упоминается о том, что в конце 1963 г. была выпущена опытная партия холстов с таким грунтом и направлена в мастерские Грабаря, реставрационные мастерские Министерства культуры, ГИМП и институт им. Репина на отзыв. В следующем году по инициативе Художественного фонда было рекомендовано изготовить партию грунтованного холста по рецепту Девятова в количестве 20 % от общего плана (500 погонных метров) [5].

⁷ Установить, является ли этот грунт фабричным или авторским, не представляется возможным.

⁸ В СССР краска «Титановые белила» впервые была выпущена в 1972 г. и состояла из смеси титановых (TiO₂ в форме анатаза) и цинковых белил в соотношении 80:20 (вес. %), а связующим выступал пентаэритритовый эфир жирных кислот растительного масла [4].

⁹ Здесь и далее, индивидуальный индекс пигмента согласно международной системе «Color Index».

¹⁰ ГОСТ (4579-49) на производство Зеленого Б был введен в 1949 г.

в 1972 г. ЛЗХК наладил выпуск масляной краски «Виридоновая зеленая», в состав которой, помимо Зеленого Б, также входил желтый органический пигмент «4К»¹¹. Однако изучение архивных документов позволило установить, что работать над рецептурой краски на заводе стали гораздо раньше и уже в 1966 г. были готовы опытные образцы. По всей видимости, такие образцы краски рассылались художникам для их испытания и оценки качества: этим можно объяснить тот факт, что «Виридоновая зеленая» была обнаружена в картине А. А. Мильникова «Белая ночь» (№ 4) 1968 г., когда художественная краска еще не была доступна на советском рынке. С этого времени

«Виридоновая зеленая» заняла важное место в палитре художника (идентифицирована в десяти из восемнадцати исследованных работ, написанных с 1968 г.) и, следовательно, может служить не только временным маркером, но и атрибуционным признаком.

На рис. 1 представлен КР-спектр образца зеленой краски с картины «Белая ночь» (№ 4), который подтверждает присутствие в ее составе Зеленого Б. Нужно отметить, что КР-спектроскопия является основным методом, который позволяет точно идентифицировать пигмент даже в многокомпонентной смеси.

Другой класс пигментов, на котором стоит

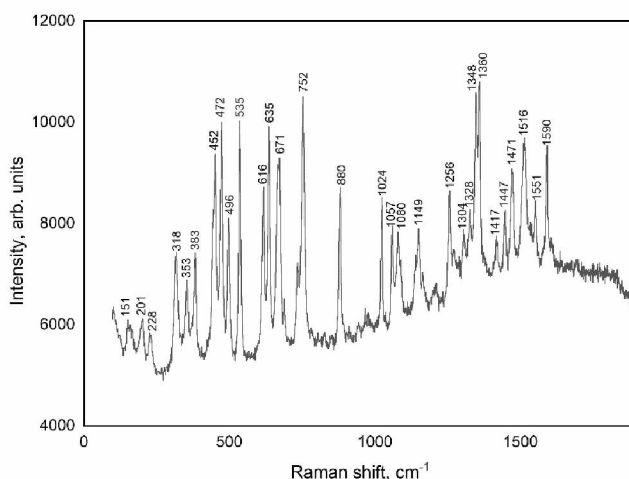


Рис. 1. КР-спектр Зеленого Б (PG8), идентифицированного в образце красочного слоя с картины «Белая ночь» (№ 4) ($\lambda_0=785$ нм)

остановиться подробнее, – это фталоцианиновые (ФЦ) пигменты¹². Впервые в исследованных произведениях они появляются в картине 1970 г. (№ 6) и продолжают активно использоваться художником и далее: среди семнадцати картин, написанных начиная с 1970 г., в семи обнаружен зеленый ФЦ PG7, а в работе 1987 г. – PG34.

Анализируя хронологию использования зеленых пигментов, можно отметить, что, за некоторыми исключениями, Мильников использовал краски советского производства. В первую очередь это касается Зеленого Б и ФЦ пигмента PG7: полученные в ходе исследования данные не противоречат времени производства художественных красок

на основе этих пигментов на ЛЗХК [4]. Можно высказать предположение о зарубежном происхождении краски на основе зеленого ФЦ пигмента PG34, поскольку данных об использовании этого вида ФЦ соединений для производства художественных красок в СССР на сегодняшний момент нет.

Синие пигменты также широко представлены в палитре Мильникова. Синий кобальт, искусственный ультрамарин, церулеум, марганцовая голубая – пигменты, которые художник регулярно использовал с 1950-х гг. В начале 1970-х гг. в палитру добавляются берлинская лазурь¹³ и синий ФЦ (PB15).

¹¹ Ганза желтая PY2.

¹² Более подробно об использовании ФЦ пигментов советскими художниками см. в статье [3].

¹³ На ЛЗХК пигмент использовался для производства красок II категории, предназначенных для эскизных и декоративно-прикладных работ [7, с. 55, 59]. Этим, по-видимому, можно объяснить достаточно редкое использование берлинской лазури не только у Мильникова, но и других советских художников [1].

Среди этих пигментов стоит выделить марганцовую голубую – пигмент, который даже в Европе, по мнению многих исследователей, получил распространение ближе ко второй половине XX в. В палитре Мыльникова марганцовая голубая встречается довольно рано – в 1957 г. Несмотря на то, что в это время ЛЗХК уже производил эту краску [4, с. 88], нельзя не отметить стремление художника использовать новые современные материалы.

Набор желтых пигментов в картинах Мыльникова по сравнению со всеми другими очень скуден: желтый кадмий, желтая охра и гораздо реже – органические пигменты – Ганза желтая (PY2 и PY3), причем PY2

в большинстве случаев входил в состав краски «Виридоновая зеленая». Все эти пигменты использовались в СССР для производства художественных красок, однако некоторые особенности состава в отдельных случаях позволяют предполагать их зарубежное производство. Например, в составе краски на основе желтого кадмия в двух картинах (№ 7, 19) отсутствует сульфат бария, который, согласно рецептурам ЛЗХК, являлся обязательным компонентом этой краски. Также в нескольких работах (№ 7, 9) идентифицирован гидратированный карбонат магния (рис. 2) – инертный наполнитель, который не упоминается в архивных рецептурах ЛЗХК.

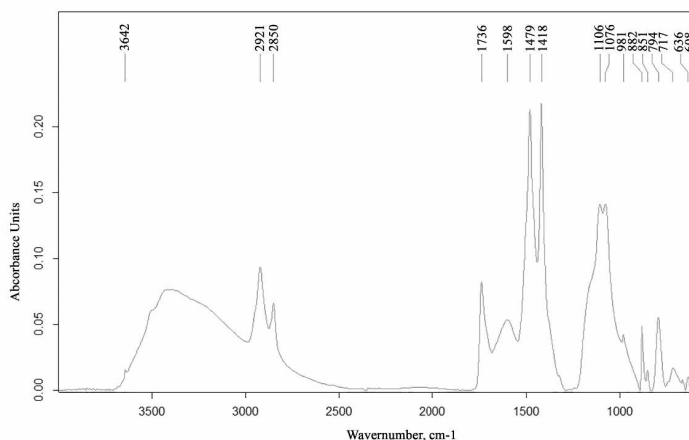


Рис. 2. ИК-спектр образца желтого красочного слоя в картине «Натюрморт» (№ 9)

Полосы поглощения 3642, 1479, 1418, 882, 851 и 794 см^{-1} относятся к гидратированному карбонату магния ($\text{Mg}_5(\text{CO}_3)_2(\text{OH})_2 \cdot 4\text{H}_2\text{O}$) в составе краски на основе желтого кадмия.

Красные пигменты в исследованных работах представлены красным кадмием (сульфид-селенидом), различными органическими пигментами, красной охрой и марсом. В одной картине 1957 г. (№ 2) в составе красной краски идентифицирована киноварь (в смеси с сульфидом-селенидом кадмия). Нужно отметить, что в СССР краски на основе киновари производились лишь для эскизных целей: с такой пометкой она указана в каталоге ЛЗХК 1937 г. В каталоге 1964 г. краска под названием «Киноварь» значится в списке ассортимента ЛЗХК II категории (краски для декоративно-прикладных и эскизных целей) и является лишь имитацией – в состав входит красный органический пигмент [8]. Отметим, что киноварь в советских произведениях второй половины XX в. встречается крайне

редко и, вероятно, имеет зарубежное происхождение. К импортным также можно отнести краски на основе красного кадмия, в которых отсутствует сульфат бария (обнаружены в картинах № 12, 13, 16 и 17), поскольку согласно рецептуре ЛЗХК, барит является обязательным компонентом красок на основе кадмиевых пигментов [4].

В ряде случаев удалось определить состав красного органического пигмента. Чаще всего художник использовал синтетический ализарин (PR83), а в картине 1974 г. «Ленинград. 1941 год» (№ 13) идентифицирован пигмент из класса тиюиндиго – PR181. Известно, что базовое соединение класса тиюиндиго было открыто в 1905 г. немецким химиком Паулем Фридлендером, но оно не имело коммерческого значения для производства художественных красок [7, с. 196]. Только в 1950-х гг. несколько производных тиюиндиго получили коммерческое признание в качестве пигментов – PR88 и PR181. Н. Истоу отмечает [7,

с. 304], что PR181 имел лишь очень ограниченное применение, а в обзоре по современным органическим пигментам [6] этот пигмент не представлен. В публикациях по исследованию художественных материалов в произведениях живописи также не удалось найти случаев использования данного пигмента.

В СССР рассматриваемый краситель производился¹⁴ под названиями Тиюиндиго ярко-розовый Ж, Кубовый красный 1, индотреновый ярко-розовый RN (G) и, согласно «Справочнику химика по сырью и продуктам промышленности органических веществ» 1967 г. [9, с. 763], использовался для окрашивания протеиновых и целлюлозных волокон. Несмотря на то, что в СССР производилось три различных красных красителя из класса тиюиндиго [9, с. 762–763, № 269, 271 и 272], ни один из которых, согласно Справочнику, не использовался для производства красок и лаков, мы все же предполагаем, что именно PR 181 применяли на ЛЗХК для краски «Тиюиндиго розовая» [8, с. 42].

В отличие от многих современников, которые для получения фиолетового цвета часто смешивали красные и синие пигменты, Мыльников достаточно активно пользовался фиолетовыми пигментами. В красочном слое его произведений встречаются сразу три таких пигмента – кобальт фиолетовый темный, арсенат магния-кобальта и кобальт аммонийный светлый, причем достаточно часто – в смеси. Известно, что на ЛЗХК в середине 1950-х гг. уже производили два из этих пигментов – кобальт фиолетовый темный и кобальт фиолетовый светлый, поэтому в своих самых ранних работах художник скорее всего писал советскими красками. Однако третья разновидность фиолетовых пигментов – арсенат магния-кобальта отсутствует среди продукции ЛЗХК, что может свидетельствовать о его зарубежном происхождении.

Подводя итоги проведенному исследованию произведений А. А. Мыльникова, можно выделить следующие характерные особенности его работы, которые следует принимать во внимание при экспертизе его произведений:

1. Художник предпочитал грунтовать холст самостоятельно, и для работ, написанных с 1970-х гг., часто использовал синтетический грунт на основе ПВА, состоящий из смеси цинковых белил с карбонатом кальция (мел/кальцит).

2. С 1950-х по конец 1980-х гг. палитра художника претерпела значительные изменения. Если в начале своей профессиональной карьеры Мыльников активно использовал многочисленные минеральные пигменты, то в 1980-е гг. он все больше работает красками на основе органических пигментов.

3. Среди всех белых красок Мыльников предпочитал цинковые белила, реже в его палитре встречаются свинцово-цинковые. Титановые белила художник использовал довольно редко, несмотря на их доступность на художественном рынке. Самым ранним случаем обнаружения титановых белил являются несколько работ 1975 г.

4. Фталоцианиновые пигменты появляются в палитре художника в начале 1970-х гг., когда ЛЗХК уже наладило выпуск масляных красок на их основе. Чаще всего Мыльников использовал зеленый ФЦ PG7, синий ФЦ PB15 встретился всего в двух картинах. Еще одна разновидность зеленых ФЦ – PG34 – был обнаружен в картине 1985 г.

5. Одним из наиболее отличительных признаков палитры Мыльникова является краска «Виридоновая зеленая», которую художник использовал очень активно. Пигмент зеленый Б, входящий в состав этой краски, крайне редко встречается не только в произведениях советских художников, но и у зарубежных мастеров.

Автор работы выражает благодарность и глубокую признательность:

Администрации и сотрудникам ГРМ, РОСИЗО, Пермской государственной художественной галереи и Государственного музей-заповедника «Ростовский кремль» за возможность проведения исследования произведений А. А. Мыльникова из их коллекций.

Научным сотрудникам Института нанотехнологий микроэлектроники РАН Е. Латипову и П. Эдельбековой за проведенные исследования методом КР-микроспектроскопии.

Сотрудникам Завода художественных красок «Невская палитра» Г. И. Виноградовой, Л. Б. Петровой, А. Е. Ширвинскому и Е. Н. Ермаковой за оказанные консультации о рецептурах красок и технологии их производства.

Список литературы

1. Кадикова И. Ф. Краски советских художников 1950 – начала 1980-х гг. Архивные данные и технологическое исследование // Научные труды Санкт-Петербургской академии художеств. 2018. № 46. С. 284–306.

¹⁴ ГОСТ на это соединение (ГОСТ 7773-55) вышел в 1955 г.

2. Морозова Е. А., Кадикова И. Ф., Писарева С. А. Титановые белила в советской живописи // Научные труды Санкт-Петербургской академии художеств. 2022. № 62. С. 101–125.

3. Кадикова И. Ф. Краски на основе фталоцианиновых пигментов в произведениях советских художников // Вестник Санкт-Петербургского государственного института культуры. 2023. № 4 (57). С. 45–54.

4. Гренберг Ю., Писарева С. Масляные краски XX века и экспертиза произведений живописи. Состав, открытие, коммерческое производство и исследование красок. Киев: Зеркало мира, 2010. 194 с.

5. Советские мастера о технологии живописи: прил. к книге «М. М. Девятков. Грунты для масляной живописи»: Всерос. науч. конф. по технике живописи и технологии живоп. материалов (10–13 марта 1964 г.) / сост., ред. Н. А. Беленькая. URL: <https://proza.ru/2020/03/15/880> (дата обращения: 06.05.2025).

6. Keijzer M. de. The delight of modern organic pigments creation // *Issues in Contemporary Oil Paints* / eds. K. J. van den Berg, et al. London: Springer, 2014. P. 45–74.

7. Pigment Compendium: A Dictionary of Historical Pigments / N. Eastaugh, V. Walsh, T. Chaplin, R. Siddall. Amsterdam: Elsevier – Butterworth Heinemann, 2004. 499 p.

8. Художественные краски, масла, лаки, разбавители: каталог-справочник / Ленингр. завод худож. красок. Ленинград: Внешторгиздат. Ленигр. отд-ние, 1964. 117 с.

9. Справочник химика: в 7 т. 2-е изд., перераб. и доп. Ленинград: Химия. Ленигр. отд-ние, 1967. Т. 6: Сырье и продукты промышленности органических веществ. 1009 с.

References

1. Kadikova I. F. Paints of Soviet artists of 1950 – early 1980s. Archival data and technological research. *Scientific Proceedings of the Saint-Petersburg Academy of Arts*. 2018. 46, 284–306 (in Russ.).

2. Morozova E. A., Kadikova I. F., Pisareva S. A. Titanium white in Soviet painting. *Scientific Proceedings of the Saint-Petersburg Academy of Arts*. 2022. 62, 101–125 (in Russ.).

3. Kadikova I. F. Phthalocyanine-based artistic paints in the works of Soviet masters. *Bulletin of the Saint-Petersburg State University of Culture*. 2023. 4 (57), 45–54 (in Russ.).

4. Grenberg Ju., Pisareva S. Twentieth-century oil paintings and the examination of paintings. Composition, discovery, commercial production and research of paintings. Kiev: Zerkalo mira, 2010. 194 (in Russ.).

5. Belenkaya N. A. (comp., ed.). Soviet masters on painting technology: app. to the bk. "M. M. Devyatov. Primers for oil painting": All-Russ. sci. conf. on painting technique and technology of painting materials (Mar. 10–13, 1964). URL: <https://proza.ru/2020/03/15/880> (accessed: May.06.2025) (in Russ.).

6. Keijzer M. de. The delight of modern organic pigments creation. *Issues in Contemporary Oil Paints* / eds. K. J. van den Berg, et al. London: Springer, 2014. 45–74.

7. Eastaugh N., Walsh V., Chaplin T., Siddall R. Pigment compendium: a dictionary of historical pigments. Amsterdam: Elsevier – Butterworth Heinemann, 2004. 499.

8. Art paints, oils, varnishes, diluents: catalog-guide / Leningrad factory of artistic paints. Leningrad, 1964. 117 (in Russ.).

9. Chemist's handbook: in 7 vols. 2nd ed., rev. and enl. Leningrad: Khimiia. Leningr. otd-nie, 1967. 6: Raw materials and products of the organic substances industry, 1009 (in Russ.).

Т. И. Кимеева, А. Е. Сорокин

Устноисторические источники в музейной реконструкции топографии сибирского города начала XX в.

Тема статьи обоснована необходимостью анализа и введения в научный оборот материалов музейных архивов, представленных устноисторическими текстами. Их изучение весьма актуально с учетом того, насколько обезличена история многих сибирских городов. В связи с этим возрастает значение музея как хранителя результатов фиксации устных воспоминаний, его роль в их интерпретации и репрезентации. Перспективы реконструкции исторической и социальной топографии сибирского города рассматриваются на примере значительного по объему и содержанию архива Новокузнецкого краеведческого музея. Сформированный краеведом В. П. Девятяровым в 1960–1980-е гг. массив текстов воспоминаний жителей сибирского города Кузнецка, дополненных фотофиксацией, ранее не был введен в научный оборот. Посредством обращения к широкому комплексу источников сформулированы стратегии представления исторической и социальной топографии города Кузнецка начала XX в. в пространстве музейной экспозиции. Теоретико-методологической основой статьи выступили концепции гетеротопии М. Фуко и исследование «искусной памяти» Ф. Йейтс.

Ключевые слова: музей, устноисторические источники, историческая и социальная топография, интерпретация, репрезентация, экспонирование

Tatyana I. Kimeeva, Aleksey E. Sorokin

Oral historical sources in the museum reconstruction of the topography of a Siberian city in the early 20th century

The topic of the article is justified by the need to analyze and introduce into scientific circulation the materials of museum archives represented by oral historical texts. Their study is truly relevant, given how impersonal the history of many Siberian cities is. In this regard, the importance of the museum as a keeper of the results of the fixation of oral memories, its role in their interpretation and representation increases. The prospects for the reconstruction of the historical and social topography of the Siberian city are considered using the example of the Novokuznetsk Museum of Local Lore, which is significant in terms of volume and content. The array of texts of memoirs of residents of the Siberian city of Kuznetsk, supplemented by photofixation, formed by local historian V. P. Devyatyarov in the 1960s and 1980s, had not previously been introduced into scientific circulation. By referring to a wide range of sources, strategies for presenting the historical and social topography of the city of Kuznetsk in the early twentieth century in the space of the museum exposition are formulated. The theoretical and methodological basis of the article is the concepts of M. Foucault's heterotopia and the study of "skillful memory" by F. Yeats.

Keywords: museum, oral history sources, historical and social topography, interpretation, representation, exhibition

DOI 10.30725/2619-0303-2025-2-42-47

Исследования в области городского пространства свидетельствуют об актуальности обращения к историко-социальной топографии. При этом отмечается сосредоточение интереса на средневековых городах и слабом отражении в научной литературе особенностей городов XIX – начала XX в. [1, с. 157–158]. В научных публикациях рассматриваются проблемы реконструкции исторической топографии отдельных городов Сибири посредством геоинформационных систем [2], в рамках on-line реконструкции городского пространства [3]. Результаты исследования возможностей реконструкции топографии сибирского города посредством использования материалов музейных архивов в научной литературе не от-

ражены, хотя изыскания в данной области весьма перспективны. Содержательный масштабный архив, затрагивающий все сферы жизнедеятельности сибирского города, способен обеспечить восполнение лакун в его топографии. Под топографией относительно исследуемой темы условимся понимать достоверные данные о городском пространстве, расположении и функционировании в нем объектов, созданных в процессе человеческой деятельности.

Примером подобного музейного архива служит фиксация устноисторических текстов, дополненная фотоматериалами, результатами картографирования г. Кузнецка начала XX в., осуществленная новокузнецким краеве-

дом В. П. Девятяровым с 1960-х по 1980-е гг. В ходе краеведческих изысканий им были опрошены более 300 жителей Кузнецка, в числе которых еще были свидетели периода Гражданской войны и состояния города в начале XX в. Собранные воспоминания являются значимым источником в условиях современности, когда музейная презентация культурно-исторических особенностей Кузнецка нуждается в дополнениях.

Актуальность обращения к презентации истории Кузнецка обоснована его историей как одного из старейших городов Сибири, возникшего в связи с постройкой в 1618 г. Кузнецкого острога, выполнявшего важные фортификационные функции на южных рубежах России в Западной Сибири. К началу XX в. Кузнецк был небольшим уездным городом в составе Томской губернии и, несмотря на удаленность от других крупных городов Сибири, был центром Кузнецкого уезда с различными управленческими структурами [4, с. 349–350]. Социокультурный ландшафт Кузнецка формировался значительное время – почти 300 лет. За период своего существования город неоднократно менял названия: Кузнецк (1689 г.) [5], Новокузнецк, Сталинск (1932 г.), и вновь Новокузнецк (1961 г.).

Устноисторические тексты, зафиксированные В. П. Девятяровым и сохранившиеся благодаря фондовой деятельности Новокузнецкого краеведческого музея, служат уникальными свидетельствами масштабной трансформации исторического центра Кузнецка, которая в 1970-е гг. завершилась утратой значительной части исторических зданий XIX – начала XX вв. в ходе комплексной многоэтажной застройки Кузнецкого района. Особую ценность на период утраты исторического облика города в 1960–1980-е гг. представляет применение краеведом метода картографирования для составления подробной карты-схемы досоветского Кузнецка. Это определило специфику содержания архива: воспоминания группировались автором по топографическому признаку, и значительная часть мемуарных источников оказалась распределена по пяти основным разделам, соответствующим районам Кузнецка: «Подкамень», «Нагорье», «Подгорье», «Форштадт» и «Слободка».

Текст каждого воспоминания фиксировался В. П. Девятяровым со слов собеседника в определенной последовательности: время и место беседы, сведения о респонденте и его семье, рассказ о доме, в котором проживал ре-

спондент в начале XX в., сведения о трудовой деятельности, включенность информатора в общественную жизнь и участие в важных исторических событиях, а также воспоминания о других кузнецанах. Значимы сведения, посвященные описанию информаторами собственных и соседских жилищ и усадеб, их места в общей географической, хозяйственно-экономической и социокультурной структуре городской среды.

Некоторые респонденты рассказывают об истории строительства и приобретения жилых домов в Кузнецке своими предками: «Родители <...> жили на улице Казачьей» [6]. Сообщались сведения о размере подсобного хозяйства семьи: «В хозяйстве имелись 4 лошади, 5 коров, овцы, телята, куры, свиньи» [7], а также информация о профессиональной занятости: «Отец вместе с соседом Юнишевым гоняли ямщину. Другой сосед Понькин всегда налаживал струнный инструмент по заказам, сам был хорошим скрипачом» [8].

Среди немногочисленных работ, посвященных изучению архива воспоминаний, собранных В. П. Девятяровым, заслуживает внимания статья Е. В. Майоровой, где представлен подробный анализ хозяйственного уклада жителей Кузнецка с систематизацией видов их деятельности. Публикация содержит описания каждого из пяти районов Кузнецка, включая географическую характеристику, краткий исторический обзор, а также перечень улиц и переулков, входящих в состав каждого района [9].

Районирование Кузнецка начала XX в. было неофициальным, но вполне конвенциональным. Многие старожилы отмечают это, а иногда описывают каждый район: «По своему географическому расположению территория самого города Кузнецка подразделялась на пять районов. Названия районов даны самим населением. Центр/Нагорье – часть города, расположенная ниже крепостной горы, <...> размещались [здесь] учреждения, магазины, училища, народный дом, аптека, дома жителей прилегающих улиц и переулков» [10].

Другие районы города также имели свою специфику. Например, значительную часть Подгорья занимали болота, что позволяло на этих свободных от жилой застройки участках организовывать небольшие производства. Здесь располагались кузницы: «[Кузница Савинцева] была поставлена на болоте <...>. Здесь же размещались кузницы Цыганкова, Бехтенёва, Власова Гаврила, Капелькина и другие» [11]. На Подгорье были также по-

строены кирпичные сараи: «Рядом с нашим кирпичным сараем стояли кирпичные сараи Юнишева, <...> кирпичные сараи Ивана Безбородова, Ивана Куртукова» [12].

Неформальные границы районов были вполне четкими демаркационными линиями для самих жителей Кузнецка. Для молодежи появляться в чужом районе было опасно, зачастую случались драки между представителями районов: «На Слободку не ходили, т. к. между парнями Подгорья и Слободки из-за девчат всегда была вражда» [13].

Важными топографическими маркерами в текстах воспоминаний выступают общественные пространства, связанные с торговлей, производством, духовной жизнью и образованием. Именно здесь респондентами переживались как личные, так и важные городские события.

К числу «памятных» пространств Кузнецка, фигурирующих в текстах воспоминаний подавляющего большинства кузнечан и ставших впоследствии мемориальными зонами, следует отнести следующие «места памяти»: Кузнецкую тюрьму (здесь в декабре 1919 г. был казнен генерал П. Н. Путилов), Кузнецкий казенный винный склад (в июле 1914 г. здесь произошли массовые погромы); сквер Борцов революции с братской могилой борцов за установление советской власти с «каменем Талдыкина» – мемориальной плитой с места убийства казначея первого Кузнецкого Совдепа.

Вышесказанное отвечает трактовке города, предложенной А. В. Дахиным на основе концепций «мест памяти» П. Нора и «искусной памяти» Ф. Йейтс [14], как совокупности большого количества «loci»-пространств, мест, известных большей части представителей городского сообщества.

Городская loci-совокупность формируется из повседневных практик жителей города. Для кузнечан такими пространствами являются Базарная площадь (место продаж и покупок), места службы и работы (учреждения, мастерские). Важной составляющей общегородской loci-совокупности служит топонимический язык городского сообщества. Набор топонимов, маркирующих территорию, формирует и поддерживает для городского сообщества образы города.

Обширный пласт общегородской loci-совокупности образует институциональная инфраструктура городской коммеморации, под которой понимаются «специализированные социальные институты, призванные

хранить фрагменты предшествующей истории города и институционализированные объекты памятования. Это музеи, библиотеки, архивы, архитектурные и пр. памятники, экскурсионные бюро и т. п.» [15]. Кузнецк был лишен таких мест изначально вследствие своих небольших размеров, а затем, будучи поглощенным индустриальным гигантом Новокузнецком, где коммеморационная инфраструктура только формировалась и была полностью подчинена атмосфере индустриализации. Отметим, что главным музейным пространством Новокузнецка в 1930–1950-е гг. был Производственно-технический музей, открытый по инициативе главного инженера Кузнецкого металлургического комбината в 1933 г. [16]. На территории бывшего Кузнецка к этому времени уже существовал в крайне плачевном состоянии Краеведческий музей, который в 1930-е гг. предлагалось объединить с Производственно-техническим [17]. В послевоенное время история досоветского города нашла отражение в экспозиции Городского краеведческого музея, но она явно уступала по масштабам истории уже индустриального Новокузнецка. Лишь во второй половине 1980-х гг. силами городской общественности актуализируется значимость дореволюционного наследия города. Тогда был подготовлен проект «Историко-мемориальной зоны» на территории Кузнецкого района, ставший своей целью «сохранение памятников истории и культуры – предмет давней озабоченности новокузнечан» [18].

В пространстве музейной экспозиции историческая и социальная топографии Кузнецка начала XX в. может быть представлена с учетом специфики собранных В. П. Девятияровым сведений (с привлечением дополнительных источников) и рассмотренного выше подхода к городу как совокупности loci-пространств.

Учитывая специфику районирования Кузнецка, репрезентация городской истории может быть организована в соответствии с двумя принципами – географическим и тематическим, учитывающими специфику каждого из пяти районов. Так, например, представленный в экспозиции район Нагорье с торговыми лавками и жилыми домами купеческих семей как образцами зодчества XVII–XIX вв., позволит презентовать городскую архитектуру и торговлю. Подгорье, место сосредоточения частных производств полукустарного типа и ряда государственных учреждений, может быть ориентировано

на презентацию промышленности и административного положения Кузнецка, предпринимательской и чиновнической деятельности. На примере района Слободка возможна иллюстрация истории освоения городской черты в XIX в.

Кроме материалов исследуемого архива к созданию экспозиции могут привлекаться другие источники. Так, например, И. С. Конюхов, автор «Кузнецкой летописи» 1867 г., пишет: «В 1836 или 1837 годах отведена земля за городом инвалидным, женатым солдатам для постройки домов и выдано на постройку денег из казны по 50 руб. И они начали строить на тех местах, а к ним много пристроилось уже городских жителей, ныне место то именуется Солдатская слободка» [19, с. 30].

Итогом работы В. П. Девятярова стал не только комплекс воспоминаний, но и составленная подробная карта-схема города на 1918 г. Этому способствовало содержание в текстах-воспоминаниях подробного перечня усадеб и их домовладельцев [20]. Наличие карты-схемы позволяет расширить перспективы обогащения выставочного пространства посредством создания мультимедийного контента для посетителей, рассказывающего об административных, культурных, образовательных, торговых и промышленных реалиях города начала XX в.

Результаты анализа исторических пространств Кузнецка могут быть направлены на визуализацию изменения городской территории с момента основания города (1618 г.) до конца XX в. Интерактивные материалы, доступные для посетителей с их личных устройств или посредством стационарных сенсорных панелей в экспозиции, продемонстрируют «многослойный» исторический нарратив в виде карт, схем, аэрофотосъемки и фотографий, раскрывающих этапы трансформации городского пространства.

Характеристика репрезентируемого многослойного и многоуровневого исторического материала обусловлена не только полифонией голосов старожилов города и содержательным многообразием материала, но и самой исследовательской практикой советского краеведа. В качестве методологической установки является оправданным обращение к концепции гетеротопии М. Фуко. Гетеротопии – дискурсивные пространства, характеризующиеся переплетением временных и пространственных показателей, которые пересекаются в пространстве музея, нарушая повседневный ход времени, репрезентируя пространствен-

ные (город – экспозиция; тексты – выставка) и временные пересечения [21].

Транслируя принципы гетеротопии на возможности репрезентации исторический и социальной топографии Кузнецка, отметим одновременную замкнутость и открытость, изоляцию и проницаемость текстов автобиографий старожилов. Воспоминания, с одной стороны, формируют общее смысловое, историческое и географическое пространство, а с другой – совмещают несколько пространств, образующих четкие границы или наслаиваемые друг на друга. С учетом голоса одного респондента городская топография предстает перед нами в одном виде. При изменении исследовательской оптики, обращаясь к эго-тексту другого горожанина, мы видим уже другие образы города. Яркой визуальной метафорой принципа работы гетеротопий является многослойная городская карта Кузнецка, созданная жителями города в начале XX в., реконструируемая ими же спустя несколько десятилетий (1960–1980-е гг.), исследуемая советским краеведом и считываемая посетителем музея уже из дня сегодняшнего.

На фоне многочисленных субъективных восприятий городского пространства и локальной истории старожилами Кузнецка действует еще один субъект – исследователь-краевед. Отсюда одна из решающих задач, стоящих перед музейной экспозицией, – возможность визуализировать городское пространство с позиций многих очевидцев и исследователей разных эпох.

Техническое и визуальное решение этой задачи заключается в представлении для посетителя музея послойной презентации интерактивных карт, отражающих исторические реалии досоветского Кузнецка, трансформацию социокультурного ландшафта в советское время и восприятие города краеведом В. П. Девятяровым, например, в виде блеклых абрисов утраченных исторических зданий на фоне современных многоэтажных строений. Такое смешение пространств демонстрирует механизм работы социально-исторического памятования жителя уже советского города. По утверждению М. Фуко, «гетеротопии всегда предполагают некую систему открытости и замкнутости, которая одновременно и изолирует их, и делает их проницаемыми» [22, с. 202]. Работу этого принципа возможно будет проиллюстрировать на примере представления историко-социальной топографии Кузнецка в пространстве музейной экспозиции.

Сотрудниками Новокузнецкого краеведческого музея ведется работа над проектом приложения для смартфонов, воспроизводящему детальный план-карту Кузнецка начала XX в. с реконструкцией всех зданий города в виде 3D-моделей и части внутренних интерьеров. Карта, представленная на дисплее смартфона или планшета, позволит «путешествовать» по улицам города. Каждое здание на карте ассоциировано с информационной страницей, рассказывающей о здании и его владельце. Страницы снабжаются гиперссылками на упомянутые в исторической справке другие строения и их владельцев. Каждая страница перекликается с интерактивной картой, локализуя место проживания семьи или описываемого события.

Современная источниковая база наряду с материалами архивов предполагает использование о вещественных свидетельств истории Кузнецка – предметов из коллекции музея, информационный потенциал которых связан с промыслами, торговлей и повседневностью города начала прошлого века. Значительным познавательным и аттрактивным потенциалом обладают археологические находки с территории современного Кузнецкого района Новокузнецка, позволяющие, например, уточнить сведения об особенностях архитектуры и планировки городских усадеб [23].

Из-за утраты значительной части архитектурного наследия Кузнецка в 1970-е гг. восполнить лакуны утраченных объектов позволят макеты исторических зданий, созданных в 1960-е гг. Вместе с тем, благодаря активной работе В. П. Девятярова по формированию исторического архива Кузнецка, значительная часть текстов воспоминаний старожилов проиллюстрирована фотографиями зданий и улиц города первой трети XX в. либо из личных архивов респондентов, либо фотоснимками, сделанными в 1970–1980-е гг. по инициативе самого краеведа.

Таким образом, обширный материал по истории сибирского города, подкрепленный вещественными, мемуарными, фотографическими и документальными свидетельствами, значительно расширяет возможности экспозиционера при работе над реконструкцией его исторической и социальной топографии. Использование музеями подобного рода архивов, таким является собрание устноисторических текстов воспоминаний кузнецан из архива В. П. Девятярова, открывает возможности дальнейшего исследования исторической топографии

города, выявляя его социокультурную динамику в целом, а также входящих в городское пространство отдельных территорий. Результаты подобных изысканий продуктивны в пространстве музейной экспозиции, где возможно комбинирование статичных форм коммуникации с посетителями (документы, тексты) с процессуальными подходами (экскурсии, интерактивные занятия и использование мультимедийных средств).

Список литературы

1. Рыгало М. В., Брюханова Е. А. Историческая и социальная топография города: историографический обзор // Известия Алтайского государственного университета. 2017. № 5 (97). С. 156–160.
2. Брюханова Е. А., Крупочкин Е. П., Рыгало М. В. Реконструкция исторической топографии городов Сибири средствами ГИС (на примере Тобольска на рубеже XIX–XX вв.) // ИнтерКарто. ИнтерГИС. 2020. Т. 26, № 4. С. 202–212.
3. Брюханова Е. А., Чекрыжова О. И. Проблемы on-line реконструкции городского пространства Сибири на рубеже XIX–XX вв. (на примере города Тобольска) // Исторические исследования в контексте науки о данных: информационные ресурсы, аналитические методы и цифровые технологии: материалы междунар. конф. Москва, 2020. С. 257–264.
4. Лизогуб П. П. Кузнецк на переломе эпох // Кузнецкая старина. Новокузнецк: 400 лет в истории России. Томск; Новокузнецк, 2018. С. 349–369.
5. Лизогуб П. П. Как Кузнецкий острог стал городом // Краеведение в современном мире: проблемы, достижения, перспективы. Новокузнецк, 2017. С. 156–162.
6. Воспоминания Антипина Ф. И. // Новокузнецкий краеведческий музей. Научно-документальный фонд (НКМ. НФ-Д). Оп. 1. Р-8. Д. 35. Л. 1–23.
7. Воспоминания Петровой (Спицыной) Е. П. // НКМ. НФ-Д. Оп. 1. Р-8. Д. 37. Л. 248–249.
8. Воспоминания Кудринского А. Е. // НКМ. НФ-Д. Оп. 1. Р-8. Д. 37. Л. 187–188.
9. Майорова Е. В. Формы хозяйственной деятельности жителей г. Кузнецка в конце XIX — нач. XX вв. (по воспоминаниям старожилов) // Кузнецкая старина. Новокузнецк, 1999. Вып. 3. С. 68–87.
10. Воспоминания Попугаева В. К. // НКМ. НФ-Д. Оп. 1. Р-8. Д. 35. Л. 205–239.
11. Воспоминания Щукова И. Р. // НКМ. НФ-Д. Оп. 1. Р-8. Д. 37. Л. 220–221.
12. Воспоминания Осипова В. Ф. // НКМ. НФ-Д. Оп. 1. Р-8. Д. 37. Л. 220–221.
13. Воспоминания Ушаковой (Прибытковой) В. Г. // НКМ. НФ-Д. Оп. 1. Р-8. Д. 33. Л. 476–478.
14. Йейтс Ф. Искусство памяти. Санкт-Петербург: Фонд поддержки науки и образования "Университет.кн.", 1997. 479 с.
15. Дахин А. В. Город как место памятования // Аналитика культурологии: электрон. науч. изд. 2011. Вып. 1 (19).

URL: <https://analiculturolog.ru/journal/archive/item/676-gorod-how-place-pamyatovaniya.html> (дата обращения: 10.06.2025).

16. Кашанский, Полянская, Самойловский. Идите в музей завода // *Большевистская сталь*. 1933. 21 июля (№ 165). С. 2.

17. Полянская, Чернявский. Музеи Сталинска и Кузнецка нужно объединить // *Большевистская сталь*. 1934. 10 нояб. (№ 257). С. 2.

18. Маслов Б. М., Ключков М. Н. Это наша история // *Кузнецкий рабочий*. 1987. 10 марта (№ 48). С. 4.

19. Конюхов И. С. Кузнецкая летопись. Новокузнецк: Кузнецкая крепость, 1995. 182 с.

20. Воспоминания Баженовой Е. И. // НКМ. НФ-Д. Оп. 1. Р-8. Д. 39. Л. 1–5.

21. Кулькина В. М. Гетеротопия как способ анализа пространства // *Социальные и гуманитарные науки. Отечественная и зарубежная литература. Сер. 7. Литературоведение: реф. журн.* 2018. № 2. С. 21–28.

22. Фуко М. Другие пространства // Фуко М. *Интеллектуаль и власть: избр. полит. ст., выступления и интервью*. Москва: Праксис, 2006. Ч. 3. С. 191–204.

23. Ширин Ю. В. Археологическое изучение Кузнецка // *Кузнецкая старина. Новокузнецк: 400 лет в истории России*. Томск; Новокузнецк: 2018. С. 26–78.

References

1. Rygalova M. V., Bryukhanova E. F. Historical and social topography of the city: historiographic review. *Bulletin of Altai State University*. 2017. 5 (97), 156–160 (in Russ.).

2. Bryukhanova E. A., Krupochkin E. P., Rygalova M. V. Reconstruction of the historical topography of Siberian cities using GIS (on the example of Tobolsk at the turn of the 19th–20th centuries). *InterKarto. InterGIS*. 2020. 26 (4), 202–212 (in Russ.).

3. Bryukhanova E. A., Chekryzhova O. I. Problems of on-line reconstruction of urban space in Siberia at the turn of the 19th–20th centuries. (on the example of the city of Tobolsk). *Historical research in the context of data science: inform. resources, analytical methods and digital technologies*. Moscow, 2020. 257–264 (in Russ.).

4. Lizogub P. P. Kuznetsk at the turning point of eras. *Kuznetsk antiquity*. Novokuznetsk: 400 years in the history of Russia. Tomsk; Novokuznetsk, 2018. 349–369 (in Russ.).

5. Lizogub P. P. How the Kuznetsk fortress became a city. *Local history in the modern world: problems, achievements, prospects*. Novokuznetsk, 2017. 156–162 (in Russ.).

6. Memories of Antipin F. I. *Novokuznetsk Museum of Local History. Scientific and Documentary Fund (NMLH SDF)*. Op. 1. R-8. 35, 1–23 (in Russ.).

7. Memories of Petrova (Spitsyna) E. P. *NMLH SDF*. Op. 1. R-8. 37, 248–249 (in Russ.).

8. Memories of Kudrinsky A. E. *NMLH SDF*. Op. 1. R-8. 37, 187–188 (in Russ.).

9. Mayorova E. V. Forms of economic activity of residents of Kuznetsk in the late 19th – early 20th centuries (based on the recollections of old-timers). *Kuznetsk antiquity*. Novokuznetsk, 1999. 3, 68–87 (in Russ.).

10. Memories of Popugaev V. K. *NMLH SDF*. Op. 1. R-8. 35, 205–239 (in Russ.).

11. Memories of Shchukov I. R. *NMLH SDF*. Op. 1. R-8. 37, 220–221 (in Russ.).

12. Memories of Osipov V. F. *NMLH SDF*. Op. 1. R-8. 37, 220–221 (in Russ.).

13. Memories of Ushakova (Pribytkova) V. G. *NMLH SDF*. Op. 1. R-8. 33, 476–478 (in Russ.).

14. Yeats F. *The art of memory*. Saint-Petersburg, 1997. 479 (in Russ.).

15. Dakhin A. V. City as a place of remembrance. *Analytics of cultural studies: electronic sci. j.* 2011. 1 (19). URL: <https://analiculturolog.ru/journal/archive/item/676-gorod-how-place-pamyatovaniya.html> (accessed: June 10.2025) (in Russ.).

16. Kashansky, Polyanskaya, Samoylovsky. Go to the Plant Museum. *Bolshevik steel*. 1933. July 21 (165), 2 (in Russ.).

17. Polyanskaya, Chernyavsky. Museums of Stalinik and Kuznetsk need to be united. *Bolshevik steel*. 1934. Nov. 10 (257), 2 (in Russ.).

18. Maslov B. M., Klochkov M. N. This is our history. *Kuznetsky rabochiy*. 1987. Mar. 10 (48), 4 (in Russ.).

19. Konyukhov I. S. Kuznetsk chronicle. Novokuznetsk: Kuznetsk Fortress, 1995. 182 (in Russ.).

20. Memories of Bazhenova E. I. *NMLH SDF*. Op. 1. R-8. 35, 1–5 (in Russ.).

21. Kulikina V. M. Heterotopia as a way of analyzing space. *Social and Humanitarian Sciences. Domestic and Foreign Literature*. Ser. 7. Literary Criticism: ref. j. 2018. 2, 21–28 (in Russ.).

22. Foucault M. Other Spaces. *Intellectuals and Power: selected political art., speeches and interviews*. Moscow: Praxis, 2006. 3, 191–204 (in Russ.).

23. Shirin Yu. V. Archaeological study of Kuznetsk. *Kuznetsk antiquity*. Novokuznetsk: 400 years in the history of Russia. Tomsk; Novokuznetsk: 2018. 26–78 (in Russ.).

О. А. Короткова

К истории хранения восточных редкостей в Азиатском департаменте

История хранения предметов материальной культуры в Азиатском департаменте Министерства иностранных дел Российской империи проанализирована на основе документальных архивных материалов. Раскрывается цель составления и предназначение этой практически неизученной ранее коллекции, находившейся в департаменте в 1840–1860-е гг. Собрание было образовано в результате деятельности членов Российской духовной миссии в Пекине, чьи исследования вносили вклад в развитие дипломатических отношений с Китаем. Высказано предположение, что в Азиатском департаменте сохранялись предметы, подобные тем, что передавали в ведомства, в музеи и на производства. Доставленные образцы материалов и продукции могли использовать в целях налаживания торговых отношений с крупнейшим соседом Российской империи. Дальнейшая судьба вывезенных из Китая буддийских памятников, домашней утвари, одежды и оружия была связана с фондами музеев Санкт-Петербурга.

Ключевые слова: Азиатский департамент, Министерство иностранных дел Российской империи, Китай, Российская духовная миссия в Пекине, музеи, коллекции, А. М. Горчаков, Н. И. Любимов

Olga A. Korotkova

To the history of preservation of oriental rarities in the Asian department

The history of preservation of artifacts in the Asian department of the Russian Empire's Ministry of Foreign Affairs is analyzed on a basis of archive materials. This previously unexplored collection was stored in the department in 1840–1860s. The goal of compiling the collection is revealed, as well as its purpose. The collection emerged because of work of the Russian Orthodox Mission in Beijing, whose members' research contributed to the development of diplomatic relations with China. A suggestion has been made, that the objects like those that were given to different institutions, museums and factories, were preserved in the Asian department. Samples of materials and production brought from China could be used for improving of trade relations between the Russian empire and its largest neighbor. Further fate of Buddhist objects, household items, clothes and weapons related to collections of Saint-Petersburg museums.

Keywords: Asian department, the Ministry of Foreign Affairs of the Russian Empire, China, Russian Orthodox Mission in Beijing, museums, collections, A. M. Gorchakov, N. I. Lyubimov

DOI 10.30725/2619-0303-2025-2-48-52

В октябре 1865 г. министр иностранных дел Российской империи Александр Михайлович Горчаков обратился со всеподданнейшим докладом к императору Александру II о передаче в Императорский Эрмитаж хранящегося в Азиатском департаменте Министерства иностранных дел (МИД) «собрания разных китайских вещей» [1, л. 1]. Черновой проект доклада содержит информацию о коллекции: «В Азиатском Департаменте хранится довольно значительное собрание китайских вещей. Начало этому собранию было положено в 1841 году, когда по поручению Министерства иностранных дел бывший пристав Пекинской Духовной Миссии Любимов вывез из Китая коллекцию китайских редкостей. Часть <нрзб.> поступила в Азиатский Музей Императорской Академии Наук, а собрание, оставшееся в Азиатском департаменте, было впоследствии пополняемо присылаемыми из Китая и Японии редкостя-

ми, в числе которых особенно замечательна коллекция буддийских идолов, переданная в Департамент после смерти члена Духовной Миссии Иеродьякона Илариона» [2, л. 1–1 об.]. Далее следует опись предметов, предложенных для передачи в Императорский Эрмитаж [2, л. 2–5 об.].

В истории коллекционирования памятников Востока в России хранение Азиатского департамента МИД Российской империи остается практически неизученным. Исключение составляют несколько публикаций, затрагивающих отдельные сюжеты из истории коллекции [3; 4]. Не полностью прояснена мотивация сбора предметов, а также предназначение собрания, которое длительное время хранилось в министерских кабинетах.

Как следует из процитированного выше фрагмента, доставка предметов материальной культуры из Пекина была санкционирована

самим министерством. Из членов пекинской Российской Духовной Миссии (РДМ), которые внесли свой вклад в создание коллекции, в докладе упомянуты два ее представителя – Николай Иванович Любимов и иеродьякон Иларион (Михаил Григорьевич Оводов).

Миссия входила в подчинение Азиатского департамента МИД до 1864 г. Основанная еще при императоре Петре I РДМ выполняла не только миссионерскую, но и дипломатическую функцию, а также функцию торгового и военного представительства, служила уникальным научным центром по изучению языков и культуры жителей Китая [5, с. 141; 6, с. 29]. Именно из среды РДМ в Пекине вышли первые русские ученые-китаеведы, знатоки китайского, маньчжурского, тибетского и других восточных языков.

Князь Горчаков связывал начало коллекции Азиатского департамента с именем Николая Ивановича Любимова (1808–1875). Выпускник Московского университета Любимов служил в Министерстве иностранных дел с 1828 г. Любимов достиг успеха как на дипломатическом поприще за рубежом, так и на службе в Азиатском департаменте в Санкт-Петербурге: в 1852 г. он получил должность директора департамента [7, с. 97]. Поворотным событием в судьбе дипломата стало его назначение приставом для сопровождения 12-го состава РДМ в Пекин, куда он отправился весной 1840 г.

Помимо дел, касающихся состояния самой миссии, в инструкции Н. И. Любимову от управляющего МИДом вице-канцлера К. В. Нессельроде были перечислены многие насущные политические и экономические вопросы, которые ему предстояло выяснить. Необходимо было обращать «постоянное внимание на торговлю и на собрание всяких полезных о ней сведений» [8, л. 12–12 об.]. Стоит отметить, что работа Любимова в Китае пришлось на период Первой опиумной войны, негативно отразившейся на темпах российско-китайской торговли [9, с. 149]. С учетом этих обстоятельств Любимов вез с собой образцы российских изделий, чтобы выяснить, какие товары будут иметь в Китае наибольший спрос. Вместе с этим по инструкции ему предписывалось приобрести на казенный счет и доставить в Азиатский департамент «разные редкости, книги и другие предметы» [8, л. 6, 12–12 об.].

В описи вещей, вывезенных Любимовым из Китая для Азиатского департамента, перечислено 193 основных и 25 добавочных пун-

ктов, каждый из которых содержит одну или несколько единиц предметов. Опись имеет 10 разделов: «Божества, жертвенные сосуды и другие принадлежности кумирен», «Вещи, составляющие принадлежности кабинета ученого, редкости и монеты», «Одежда, шляпы, сапоги, платки и шарфы, и т. п.», «Головной убор и разные украшения к одежде», «Вещи, относящиеся к туалету», «Посуда и разный домашний скраб», «Съестные предметы», «Модели экипажей, телег, и пр.», «Куклы и другие потешные вещи», «Мелочи» [10, л. 3–9] (см. описание разделов: [3, с. 395–396]).

В том же архивном деле о вывозе китайских редкостей содержится список ящикам, следующим по почте в Азиатский департамент [10, л. 88]. В них находились образцы шелка сырца, шелковых и иных тканей, чаев, цветочные семена, растения, чучела птиц и насекомых. В других бумагах содержатся сведения о вывозе Российской миссией из Пекина спиртных напитков, сухих плодов, листов бумаги, образцов дерева, стекол, изделий из камня [10, л. 126–128, 146; 11, л. 8–14, 18, 20–22, 24–25, 30].

В феврале 1842 г. Любимов вернулся в Россию вместе с членами 11-й духовной миссии. В период между 30 марта и 8 апреля привезенные им китайские редкости были показаны в Зимнем дворце [12]. Выставку, устроенную в одной из комнат второй запасной половины дворца, осмотрел император Николай I. Сразу после выставки экспонаты были распределены между членами царской семьи. В коллекцию императора Николая Павловича и императрицы Александры Федоровны перешли изделия из камня, лака, фарфора и дерева; куклы, медные позолоченные фигуры божеств, детский костюм и другие вещи. Личные коллекции великих княгинь Елены Павловны и Марии Николаевны пополнились изделиями из камня, четками-благовониями, посудой [3, с. 398–399]. Часть предметов была направлена в императорские резиденции: посуда – в сервизную кладовую Зимнего дворца, китайские фонари – в Александрию, «три куса китайской материи» – в Петергофские дворцы «на случай надобности» [12, л. 5]. Оружие и предметы вооружения поступили в Царскосельский Арсенал [3, с. 392]. Другая часть приобретений Любимова предназначалась для различных учреждений: Академии наук, Академии художеств, Дирекции императорских театров, а также для Царскосельской обойной фабрики [3, с. 399]. Некоторое количество вещей осталось у самого Н. И. Любимова [12, л. 11].

В 1842 и 1843 гг. из Азиатского департамента МИД в Этнографический музей Академии наук поступила большая коллекция предметов (216 номеров – 614 шт. [13, с. 215–216]). Предметы были привезены в Россию членами РДМ в Пекине; в коллекции содержалась фарфоровая посуда, столовая и домашняя утварь, плотничий и столярный инструмент, музыкальные инструменты, мужская, женская и детская одежда, одежда священнослужителей, культовые предметы, жезлы «жу и» [14, с. 71]. По своему характеру предметы соотносятся с объектами из упомянутой выше «Описи вещей, вывезенных из Китая для Азиатского департамента».

Опись предметов, доставленных Любимовым, имеет карандашную пометку о том, что вещи хранятся при департаменте [10, л. 3]. По всей видимости, в Азиатском департаменте старались сохранять предметы, аналогичные тем, что передавали заинтересованным учреждениям. Этому есть косвенное подтверждение: так, в переписке Любимова с архимандритом Поликарпом (Тугариновым), главой 12-й РДМ, есть упоминание о том, что в Министерство финансов был передан образец краски индиго, а небольшая часть краски осталась в Азиатском департаменте. Н. И. Любимов писал: «В прошлый раз мы на всякий случай оставили у себя малую толику оного, на тот конец, что если скажут стать, что это не индиго, то сами покажем экспертам» [15, л. 107 об.]. К 1865 г., когда А. М. Горчаков приступил к расформированию хранения Азиатского департамента, в коллекции ведомства оставались предметы, указанные Любимовым в его описи 1842 г. Среди них – театральные маски, шелковые куклы, медные и стеклянные браслеты, емкости с табаком, кальяны, столовые приборы. В разделе с живописью в обоих списках упомянут портрет католического проповедника в Китае Маттео Риччи [2, л. 1–5 об.; 10, л. 3–9].

По возвращении Любимова из Китая в Министерство финансов возник вопрос о необходимости урегулировать торговые отношения с западными провинциями империи Цин [16, с. 3]. Любимов вновь отправился в Китай, на этот раз он скрывал свою личность под именем купца Хорошева. Следствием его поездки стали открытие легальной торговли с новыми регионами Китая, основание русской фактории и консульств в городах Чугучак и Кульджа [16, с. 4].

Из второй поездки Любимов также привез китайские предметы, о чем он докладывал графу Нессельроде в феврале 1846 г.: «По прибытии в Семипалатинск я сдал в таможенную все вымененные в Кульдже и Чугучаке китайские

товары, большею частью чай и разные шелковые материи, некоторые же в виде образцов отправил в Санкт-Петербург. В числе сих последних находятся предметы, которые, по видимому, могли бы составить новые статьи торговли» [16, с. 16]. В отношении к директору Азиатского департамента Л. Г. Сеньявину Н. И. Любимов указывал, что некоторые вывезенные им товары «взяты для представления начальству» [16, с. 18–19].

Николай Иванович Любимов был не первым дипломатом, кто доставлял в департамент китайские редкости. Так, еще члены 10-й РДМ (1821–1830) привозили в Петербург книги для библиотеки Азиатского департамента, карты и планы, семена лекарственных растений и цветов, луковицы и описания по их разведению [17, с. 99]. Покупка членами миссии разнообразных товаров и изделий проходила в контексте разведывательной работы: на протяжении многих лет РДМ была незаменимым источником сведений для российского правительства о сельском хозяйстве, кустарном промысле и заводском производстве Китая [18, с. 152; 19, с. 430].

Вместе с этим князь Горчаков именно при Става Любимова выделял в качестве «фондообразователя» коллекции Азиатского департамента и даже называл год ее основания (1841). Это обстоятельство могло быть связано с большим количеством сохранившихся в стенах Азиатского департамента предметов из его коллекции, сыгравших определенную роль в развитии российско-китайских отношений.

Планомерную деятельность Любимова по сбору образцов и редкостей развивали и другие представители РДМ. Часть собранных ими материалов могла отложиться в хранении Азиатского департамента. К примеру, вернувшийся в 1842 г. вместе с приставом Любимовым студент 11-й миссии Григорий Михайлович Розов (1808–1853) привез десять ящиков с предметами. В шести ящиках содержалась коллекция книг, карт и планов, в четырех – предметы того же типа, что и привезенные приставом Любимовым вещи: изделия из камня, лака и фарфора, столовые приборы, одежда и аксессуары, обувь, украшения, табакерки, печати, чернильницы, монеты и медали, чай, а также растения, образцы каменного угля, бумага и ткани, тушь, кисти [20, л. 1–2 об., 5–5 об.].

Художник того же 11-го состава РДМ Антон Михайлович Легашев (1798–1865) вывез четыре ящика с изделиями из лака, нефрита, бамбука, с фарфоровой посудой, чаем,

бумагой, тушью, акварельными красками, тканями, семенами, корнем женьшеня и пр. [21, л. 1–2]. Легашев был первым профессиональным художником в духовной миссии, для которого составлялась специальная инструкция от МИД. Согласно инструкции, художник должен был не только писать портреты и пейзажи, но и, овладев китайским языком, изучать секреты изготовления и использования китайской туши и красок [22, с. 27].

Если художники особое внимание уделяли изучению и сбору материалов для живописи, то некоторые духовные лица из состава РДМ исследовали верования китайцев, что отразилось на характере привозимых ими предметов. В двадцати двух ящиках с разнообразными предметами, вывезенными иеромонахом Аввакумом (Честным) (1804?–1866), был «медный позолоченный идол Будды Шакьямуни» [23, л. 1 об.] и «буддийские книги, употребляемые при богослужении» [23, л. 2].

А. М. Горчаков в своем докладе Александру II называл «особенно замечательной» коллекцию буддийской скульптуры, хранившуюся в департаменте со времени смерти иеродьякона Илариона (Михаила Григорьевича Оводова, 1827–1857), скончавшегося в Пекине в результате болезни [4, с. 413]. По возвращении миссии в Петербург его собрание было передано в департамент.

Опись с научным комментарием к предметам коллекции, приложенная к докладу Горчакова, была составлена служащим Азиатского департамента известным синологом Константином Адриановичем Скачковым (1821–1883). Можно предположить, что Скачков был хорошо знаком с собранием иеродьякона Илариона еще со времен Пекина, поскольку оба они были членами 13-й РДМ.

В описи Скачкова перечислено 29 скульптур божеств буддийского пантеона. В основном они были отлиты из бронзы, хотя имелись и единичные предметы из дерева, кости и горного хрусталя. Обозначена региональная специфика: «монгольское изображение», «китайское изображение», в некоторых случаях приведены отличительные особенности иконографии божеств и комментарии относительно их роли в буддийском пантеоне. Характерны такого рода описания: «Шакемуни или Будда, в том виде, как он изображается монголами»; «Яман-дага, монгольское изображение гения-посредника между людьми и богами. Все его атрибуты выражают: власть, любовь и услужливость»; «Омитофо, по-тибетски называемое Абида, или верховное существо, создавшее

Нирвану (вселенную)»; «Манчжушри, гений, которому было поручено устроить вселенную и надзирать и радеть за прочным ее существованием»; «Гуань-ши-ин-пасса, по-монгольски Ариабола, по-тибетски Авалокитешвара; китайское изображение гения, которому верховное начало (Абида) поручил исправление рода человеческого, развратившегося после падения» [2, л. 2]).

Следом за скульптурой из коллекции о. Илариона в перечне указаны принадлежности культа, такие как молитвенники, свечи и курильницы, этнографические предметы – «талисманы», мужские, женские и детские предметы одежды, обувь и аксессуары, элементы интерьера, «картины, стенные надписи и кабинетные принадлежности» [2, л. 2 об.–4]. В ряде случаев Скачков отмечал возраст предмета, например: «Цветочный сосуд, поставляемый пред идолами. Принадлежит к очень старинному изделю китайской бронзы» [2, л. 2 об.] или «Ху-шэнь-цзин, или зеркало охраняющее тело. Очень старинное китайское бронзовое изделие, с тибетскими надписями» [2, л. 3]. В некоторых местах он указал время создания, как, например, для бронзовой курильницы династии Мин – 1420-е гг. [2, л. 3]. Список продолжался предметами быта, представленными в основном посудой и продуктами питания длительного хранения, такими как чай пуэр, ласточкины гнезда, мускатные орехи, вермишель. Далее перечислены «модели» – коллекция моделей китайских экипажей, куклы и «разные вещи» – монеты, карты, табак и пр. Замыкали список немногочисленные японские и китайские этнографические предметы [2, л. 4–5 об.].

На основании проведенного анализа архивных данных представляется возможным охарактеризовать собрание восточных редкостей в Азиатском департаменте. Появление коллекции было вызвано запросом Министерства иностранных дел на пополнение знаний о Китае для практических нужд: развития торговли, налаживания дипломатических связей. В Азиатском департаменте сохранялись предметы, подобные тем, что передавали в ведомства, музеи и на производства. Доставленные представителями духовной миссии образцы материалов и продукции могли использовать в целях развития торговых отношений с Китаем. Домашняя утварь, культовые предметы, оружие и одежда обогащали знания россиян о китайской культуре, и дальнейшая их судьба была связана с фондами столичных музеев.

Список литературы

1. Российский государственный исторический архив (РГИА). Ф. 472. Оп. 19. Внутр. оп. 118/955. Д. 56.
2. Архив внешней политики Российской империи. Ф. 161. IV-33. Оп. 144. Д. 1. 1865–1866 гг.
3. Дмитриев С. В. Фонд Этнографического отдела Русского музея по культуре народов зарубежного Востока: история формирования и судьба (1901–1930-е гг.). Санкт-Петербург: Филол. фак. С.-Петерб. гос. ун-та, 2012. 828, [1] с.
4. Хохлов А. Н. Китаист М. Г. Оводов и его пекинская коллекция // Общество и государство в Китае. 2014. Т. 44. № 2. С. 413–423.
5. Феклова Т. Ю. Под сенью Церкви: научная деятельность Русской духовной миссии в Китае в XIX в. // Вестник Исторического общества Санкт-Петербургской Духовной Академии. 2020. № 2 (5). С. 139–149.
6. Феклова Т. Ю., Чжан Цзюань. К истории изучения Китая в XIX веке: естественно-научный аспект сотрудничества Императорской Санкт-Петербургской Академии наук и Российской Православной миссии в Пекине // Ученые записки Петрозаводского государственного университета. 2017. № 1 (162). С. 27–36.
7. Ипатова А. С. Письма архимандрита Поликарпа (из истории Российской духовной миссии в Пекине) // Проблемы Дальнего Востока. 1991. № 2. С. 93–94.
8. РГИА. Ф. 796. Оп. 448. Д. 11.
9. Скачков П. Е. Очерки истории русского китаеведения. Москва: Наука, 1977. 505 с.
10. РГИА. Ф. 796. Оп. 448. Д. 41.
11. РГИА. Ф. 796. Оп. 448. Д. 29.
12. РГИА. Ф. 472. Оп. 17. Внутр. оп. 98/935. Д. 385. 1842 г.
13. Кисляков В. Н. Материалы к описанию экспонатов МАЭ РАН по религиозным воззрениям китайцев. Сведения о собирателях // Сборник Музея антропологии и этнографии. 2009. Т. 55: Восточная Азия: Вещи, история коллекций, тексты. С. 211–253.
14. Кисляков В. Н. Китайские коллекции МАЭ РАН, привезенные членами Российской Духовной миссии в 30-е–40-е годы XIX в. // Кюнеровские чтения (1998–2000): краткое содерж. докл. Санкт-Петербург, 2001. С. 69–72.
15. РГИА. Ф. 796. Оп. 448. Д. 6.
16. Веселовский Н. И. Поездка Н. И. Любимова в Чугучак и Кульджу под видом купца Хоросшева. Санкт-Петербург: тип. М-ва путей сообщения, 1909. 52 с.
17. Краткая история Русской православной миссии в Китае, составленная по случаю исполнившегося в 1913 году двухсотлетнего юбилея ее существования. Пекин: тип. Успенского монастыря, 1916. II, 226 с.
18. Феклова Т. Ю. Деятельность Русской духовной миссии в Пекине в первой половине XIX в. по сбору информации политического и экономического характера // Вестник Санкт-Петербургского университета. Сер. 17. Философия. Конфликтология. Культурология. Религиоведение. 2016. Вып. 1. С. 151–157.
19. Лапин П. А. Секретная переписка российской духовной миссии в Пекине с Россией (начало XVIII – вторая половина XIX вв.): методы, принципы, содержание // Общество и государство в Китае. 2014. Т. 44. № 1. С. 432–435.
20. РГИА. Ф. 796. Оп. 448. Д. 37.
21. РГИА. Ф. 796. Оп. 448. Д. 43.
22. Самойлов Н. А. Китай в произведениях российских художников XVIII–XIX веков // Вестник Российского гуманитарного научного фонда. 2016. № 1. С. 25–41.

23. РГИА. Ф. 796. Оп. 448. Д. 44.

References

1. The Russian State Historical Archive (RSA). F. 472. Op. 19. Internal op. 118/955. D. 56 (in Russ.).
2. Archive of Foreign Policy of the Russian Empire. F. 161. IV-33. Op. 144. D. 1. 1865–1866 (in Russ.).
3. The fund of the Ethnographic department of the Russian Museum for the culture of the peoples of the foreign East: the history of the formation and fate (1901–1930s). Saint-Petersburg: Philological fac. Saint-Petersburg State Univ., 2012. 828, [1] (in Russ.).
4. Khokhlov A. N. Sinologist M. G. Ovodov and His Beijing collection. *Society and State in China*. 2014. 44(2), 413–423 (in Russ.).
5. Feklova T. Yu. In the Shadow of the Church: the Research Activities of the Russian Ecclesiastical Mission in China in the 19th Century. *Herald of the Historical Society of Saint Petersburg Theological Academy*. 2020. 2 (5), 139–150 (in Russ.).
6. Feklova T. Yu., Zhang Jiuchen. Investigation of China in the XIX century: scientific aspects of the Russian Orthodox mission. *Proceedings of Petrozavodsk State University*. 2017. 1 (162), 27–36 (in Russ.).
7. Ipatova A. S. Letters of Archimandrite Polycarp (from the history of the Russian Orthodox mission in Beijing). *Far Eastern Studies*. 1991. 2, 93–94 (in Russ.).
8. RSA. F. 796. Op. 448. D. 11 (in Russ.).
9. Skachkov P. E. History of Russian China Studies. Moscow: Nauka, 1977. 505 (in Russ.).
10. RSA. F. 796. Op. 448. D. 41 (in Russ.).
11. RSA. F. 796. Op. 448. D. 29 (in Russ.).
12. RSA. F. 472. Op. 17. Internal op. 98/935. D. 385. 1842 (in Russ.).
13. Kisiyakov V. N. Materials for the description of the MAE's items connected with Chinese religious views. Information on the Gatherers. *Collection of the Museum of Anthropology and Ethnography*. 2009. 55: East Asia: Objects, history of collections, texts, 211–253 (in Russ.).
14. Kisiyakov V. N. Chinese collections of MAE brought by the members of the Russian Orthodox mission in 1830–40s. *Kiuner Readings (1998–2000): summary of reports*. Saint-Petersburg, 2001. 69–72 (in Russ.).
15. RSA. F. 796. Op. 448. D. 6 (in Russ.).
16. Veselovsky N. I. N. I. Lyubimova's trip to Chuguchak and Kulja under the guise of a merchant Khoroshev. Saint-Petersburg: Publ. house of Min. of Railways, 1909. 52 (in Russ.).
17. A short history of the Russian Orthodox mission in China, composed for the occasion of its 200th anniversary in 1913. Beijing, 1916. II, 226 (in Russ.).
18. Feklova T. Yu. Russian Orthodox mission in the first half of the 19th century: political and economic aspects. *Vestnik of Saint-Petersburg University. Ser. 17. Philosophy. Conflict studies. Culture studies. Religious studies*. 2016. 1, 151–157 (in Russ.).
19. Lapin P. A. Secret correspondence of the Russian Orthodox mission in Beijing with Russia (beginning of 18th – second half of 19th century): methods, principles, content. *Society and State in China*. 2014. 44(1), 432–435 (in Russ.).
20. RSA. F. 796. Op. 448. D. 37 (in Russ.).
21. RSA. F. 796. Op. 448. D. 43 (in Russ.).
22. Samoylov N. A. The 18–19th centuries China as seen by Russian artists. *Bulletin of the Russian foundation for humanities*. 2016. 1, 25–41 (in Russ.).
23. RSA. F. 796. Op. 448. D. 44 (in Russ.).

К. Г. Правдин

**Василий Павлович Энгельгардт – создатель коллекции
«Суворовский Сборник» (эскиз биографии)**

Личность Василия Павловича Энгельгардта (1828–1915) известна в разных областях: его знают астрономы (он подарил свою обсерваторию Казанскому университету), музыковеды (его трудами собрана коллекция партитур М. И. Глинки, хранящаяся в Российской национальной библиотеке), поклонники А. В. Суворова (его коллекция суворовских реликвий легла в основу собрания Суворовского музея в Санкт-Петербурге). До настоящего времени не написана полноценная биография В. П. Энгельгардта. Исследователи, обращавшиеся к его фигуре, фокусировались на различных сторонах его жизни, тем самым освещая ее с различных ракурсов, но не в комплексе. Отсутствие значительного фактического материала обусловило внимание к неопубликованному наследию, сосредоточенному в различных архивах, библиотеках, музейных собраниях. На основе эпистолярия В. П. Энгельгардта намечены контуры жизненного пути известного астронома, музыканта и коллекционера. Фокусировка на эго-тексте позволила оживить фигуру героя, представить его в контексте времени второй половины XIX – начала XX вв. и среди собеседников-корреспондентов. Среди них как частные лица, так и государственные учреждения. Значительное внимание уделено собирательской и меценатской деятельности.

Ключевые слова: биография, эпистолярный, В. П. Энгельгардт, В. В. Стасов, А. Ф. Петрушевский, А. В. Суворов, Суворовский музей, Швейцария

Klim G. Pravdin

**Vasily Pavlovich Engelhardt – creator
of the "Suvorov Collection" (sketch of biography)**

The personality of Vasily Pavlovich Engelhardt (1828–1915) is known in various fields: he is known to astronomers (he donated his observatory to Kazan University), musicologists (his work has compiled a collection of M. I. Glinka's scores, stored in the Russian National Library), and fans of A. V. Suvorov (his collection of Suvorov relics formed the basis of the collection of the Suvorov Museum in Saint-Petersburg). To date, no full biography of V. P. Engelhardt has been written. Researchers who turned to his figure, focused on various aspects of his life, thereby covering it from different angles, but not in a comprehensive manner. The lack of significant factual material led to an appeal to unpublished heritage, concentrated in various archives, libraries, and museum collections. Based on the epistolary of V. P. Engelhardt outlines the life path of the famous astronomer, musician and collector. Turning to the ego-text made it possible to revive the figure of the hero, to present him in the context of the time of the second half of the 19th – early 20th centuries, and among interlocutors and correspondents. Among them are both private individuals and government institutions. Considerable attention is paid to collecting and philanthropic activities.

Keywords: biography, epistolary, V. P. Engelhardt, V. V. Stasov, A. F. Petrushevsky, A. V. Suvorov, Suvorov Museum, Switzerland

DOI 10.30725/2619-0303-2025-2-53-57

Род Энгельгардтов подарил России множество великих людей, трудившихся и создававших для ее блага, но многие из них сегодня известны лишь узким специалистам, что не всегда справедливо.

До настоящего времени не существует биографии Василия Павловича Энгельгардта, раскрывающей его жизнь во всем многообразии увлечений. Единственной попыткой был труд казанских астрономов [1], дающий много для понимания личности Василия Павловича, но преимущественно сосредоточенный на его астрономической деятельности. Скудость опубликованных материалов – кроме вышеупомянутой работы, к ним можно отнести некролог [2],

вышедшей в 1915 г., в разгар Великой войны. Это заставило обратиться к личным источникам – эпистолярному наследию. Письма Энгельгардта (как написанные им, так и обращенные к его друзьям) сегодня находятся в различных местах: Рукописный отдел Института русской литературы, Рукописный отдел Российской национальной библиотеки, Государственный мемориальный музей А. В. Суворова, Архив астрономической обсерватории им. В. П. Энгельгардта. На основании обращения к этим источникам мы попытались наметить контуры биографии Энгельгардта. Использование обширных цитат, демонстрирующих авторскую речь Василия Павловича и его корреспондентов.

тов, позволило встать рядом, заглянуть за плечо человека, пишущего письмо, представить себя его адресатом, почувствовать момент времени, отстоящий от нас более чем в век.

В. П. Энгельгардт происходил из знатного дворянского рода, из «потемкинской» ветви. Дед его, Василий Васильевич, был племянником светлейшего князя Григория Александровича. Другой же дед, курляндский барон Григорий Энгельгардт, принимал участие в Отечественной войне 1812 г.

17 (29) июля 1828 г. в деревне Кустовичи Гродненской губернии, в семье полковника Павла Васильевича (1789–1849) и его супруги Софьи Григорьевны (1804–1875) родился первенец Василий. Богатство семьи (несколько миллионов и тысячи крепостных крестьян) основывалось на родстве с князем Потемкиным-Таврическим. Значительного следа в истории Павел Васильевич не оставил, был полковником гвардии, наиболее же известен как владелец крепостного Тараса Шевченко. Его супруга получила прекрасное образование – окончила Смольный институт благородных девиц, знала иностранные языки, музицировала, увлекалась пением. В Петербурге родители Василия Павловича держали дом, где проходили балы, музыкальные вечера. Частым гостем был Михаил Иванович Глинка. Присутствие в доме этого музыкального гения сильно повлияло на Василия Павловича. На склоне лет он вспоминал об этом: «Глинка часто приезжал к нам с матерью. Он был красив, и изящен в манерах и в разговорах <...> Его разговоры были всегда умны. По-французски говорил отлично, но разговоры вел преимущественно по-русски <...> Голос его был чрезвычайно симпатичный тенор. Пел он всегда исключительно только свои романсы. От всех я слышал мнение: что его пение было обаятельное, несравненно выше лучшего оперного певца. Меня его пение приводило в восхищение, я тогда смотрел на него как на гения, на сверхчеловека» [3, л. 237 об.–238 об.].

До определения в учебное заведение Василий вместе со своими братьями получил домашнее образование. В конце 1839 г. поступил в Императорское училище правоведения. За 7 лет обучения (1840–1847) Энгельгардтом был пройден гимназический и университетский курсы, освоена юриспруденция, иностранные языки. В училище завязалось знакомство, а затем и дружба с Дмитрием Стасовым, будущим известным адвокатом, его братом – Владимиром Стасовым, художественным и музыкальным критиком, общественным деятелем.

И через полвека выпускники училища с теплотой думали о годах своего обучения.

Д. В. Стасов писал: «Как мне часто вспоминается <...> день поступления моего в Училище, в 5-й класс! Как я попал, как раз на скамью, против стеклянных дверей, рядом с тобой, и как чрез несколько дней после того, ты ел под столом присланного тебе рябчика, а я к тебе с чем-то пристал, или рассердил тебя, и ты перочинным ножом, которым разрезал кусочками крыло рябчика, ткнул меня в руку этим ножичком, и сам испугался, когда пошла кровь» [4, л. 26 об.–27].

Энгельгардту эти события представлялись по-другому: «Хорошо помню твое появление в Училище. Не по мерке сшитая куртка и штаны сидели плохо, видно коротко, и у тебя была печальная и растерянная фигура. Верно, что я под столом пожирал рябчика, но решительно не возможно, чтоб я тебя пырнул ножом! Не помню этого, да оно и не могло быть, потому что я не был драгуном, и во все 7½ лет Училища, я ни разу ни с кем не подрался. Тебя кто-нибудь другой пырнул. Ты возвел на меня напраслину!» [5, л. 149].

В 1847 г., в составе 8-го выпуска, Энгельгардт оканчивает Императорское училище правоведения, выпускаясь 10-м классом (коллежский секретарь). Карьера его на ниве юриспруденции не сложилась – непродолжительная служба в канцелярии Правительствующего Сената уже в 1853 г. завершилась отставкой.

Во второй половине 1850-х гг. В. П. Энгельгардт совершил путешествие по Европе: Италия, Сицилия, Швейцария... После смерти М. И. Глинки по настоянию родственников он занимается хлопотами по перезахоронению тела великого композитора на родине. На его деньги были изданы партитуры опер «Жизнь за Царя», «Руслан и Людмила», сборник романсов с текстами на нескольких иностранных языках. Оригиналы партитур, личные рукописи, письма М. И. Глинки были переданы коллекционером в дар Императорской Публичной библиотеке, став основой архива композитора. Много позднее, на рубеже XIX и XX в., Энгельгардтом были написаны заметки-воспоминания в эпистолярном жанре, посвященные его знакомству и общению с великими композиторами – М. И. Глинкой и А. С. Даргомыжским.

В 1866 г. происходят перемены в личной жизни Василия Павловича – он делает предложение певице-любительнице Любови Федоровне Миллер (183?–1899), недавно пережившей разрыв отношений со своим наставником – композитором А. С. Даргомыжским. Тяжело его переживая, Даргомыжский писал: «...[она] моими стараниями заняла достойное место не только в свете, но также и в семье моей, где ее любили совсем как родную, собралась замуж за одного

моего короткого знакомого, в нее влюбившегося. Это молодой человек 38-ми лет, принадлежащий к одной из лучших русских семей и имеющий примерно десять тысяч рублей годового дохода» [6, с. 117].

С 1870-х гг. и до конца века Энгельгардт посвящает себя астрономии. Он занимается астрономическими наблюдениями в пригороде Дрездена, где живет его научный руководитель – немецкий астроном Карл Христиан Брун. В 1879 г. покупается участок на окраине Дрездена, где в будущем будет построена вилла и примыкающая к ней башня обсерватории.

О своей страсти Энгельгардт писал так: «В течение 20 лет я страстно наблюдал. Никуда не выезжал из Дрездена, чтоб не было пробела в частях неба видимых только, напр[имер], летом или зимой. Я так страстно и прилежно работал, что не пропускал ни одной ясной ночи. Мой доктор предсказывал, что я таким образом наживу себе неврастению, он не ошибся» [7, л. 188].

Активная астрономическая деятельность Энгельгардта продолжалась с 1880 по 1897 гг. За несколько лет работы было совершено свыше 150 наблюдений за кометами, до 300 наблюдений за планетами, определены положения туманностей и двойных звезд. Особенностью работы является то, что все наблюдения и расчеты делались Василием Павловичем самостоятельно, без помощников. О значимости обсерватории свидетельствовали современники: «...дрезденское общество считает ее одним из учреждений, которыми гордится Дрезден. Но для нас обсерватория эта важна еще в том отношении, что она есть новая и единственная частная обсерватория, устроенная русским» [8, с. 427].

Результаты наблюдений Энгельгардта были представлены в 1886 г. работой «*Observations astronomiques faites par V. d'Engelhardt dans son observatoire à Dresde*». Труд было высоко оценен научным сообществом. В 1887 г. Энгельгардту присуждена степень доктора философии (*honoris causa*) Кильского университета. Чуть позже его заслуги были оценены на родине – Казанский университет присудил ему степень доктора астрономии без представления диссертации и прохождения испытания. Последующие труды (следующие два тома наблюдений – 1890, 1895 гг.) были отмечены орденом св. Владимира IV ст. за астрономические заслуги (1890), членством в Российской Академии наук (1890), чином действительного статского советника (1895), орденом св. Станислава I ст. (1900).

Преклонный возраст и расстройство здоровья вынудили В. П. Энгельгардта оставить астрономические изыскания. Знакомство, а затем и дружба с русским астрономом Дмитрием Ивановичем Дубяго (1849–1918), обусло-

вили дар всего оборудования Дрезденской обсерватории Казанскому университету. В 1903 г. под Казанью была построена новая обсерватория, получившее имя «Энгельгардтовская», которое носит и до сего дня.

Беспокойный характер ученого не позволял ему оставаться в праздности – оставив или отложив одно дело, он сразу же принимался за другое. За музыкой следовала астрономия, за астрономией – коллекционирование, в первую очередь, суворовских реликвий. О своем увлечении Суворовым он писал так: «Я почувствовал обожание к Суворову, когда в 1855 г. был в первый раз в Швейцарии и увидел те горные непроходимые тущобы, доступные одним токмо охотникам за гемзами, по которым он прошел с войсками <...> Затем интерес к Суворову у меня проявился, когда стал готовиться к празднованию столетия его смерти в 1900 г. Я тогда был в Швейцарии, и мне пришла мысль собирать все, что его напоминало» [9, л. 81 об.-82].

В 1898–1901 гг. Энгельгардт раздал лично и разослал свыше 30 портретов А. В. Суворова: ростовых, в роскошных рамах, поясных, в хороших и самых простых. Вид портрета определялся в зависимости от статуса одаряемого и его заслуг в деле почитания полководца.

Портреты получили частные лица, способствовавшие собирательской деятельности Энгельгардта. Значительное число портретов попало в различные учреждения: в центральное военное училище в Туле, Художественное общество в Гларусе, русскую миссию в Берне, монастырь св. Иосифа в Мутене. Отдельные экземпляры были размещены в тех домах, где останавливался Суворов: в Госпентале, Андерматте, Вассене, Мутене, Ридерне, Нетстале, Эльме, Паниксе, гостинице Ломбарди (Hotel Lombardi) в Айроло и гостинице Даниот (Grand Hotel Daniot) в Андерматте, гостинице Монте Проза (Hotel Monte Prosa) на Сан-Готарде.

Желая увековечить память генералиссимуса, Энгельгардт решает установить памятные доски на всех домах, где Суворов останавливался. «Доски сделаны очень хорошо и массивно. Бог даст, простоят долго! Туристов в этих местах почти что не бывает, а местным жителям, пастухам они будут напоминать о Суворове, т. е. не напоминать, потому что его и так помнят, но поддерживать память о нем из рода в род» [10, л. 2].

Другим значимым делом стало поновление надписи на Суворовском камне. Энгельгардт писал В. В. Стасову: «На Сан-Готарде, на месте где во время трехкратного штурма легло около 1000 русских воинов, есть камень – Suworofstein, с надписью (сделанною

вероятно монахами Госписа, которым очень понравился Суворов) Suworowii victoriis <...> Надпись от времени так стерлась, что ее трудно разобрать» [11, л. 36 об.-37]. Возобновленная надпись видна и поныне, украшая камень швейцарских гор и напоминая всем, на нее смотрящим, о русских военных подвигах.

Энгельгардтом за время его увлечения Суворовым была собрана обширная коллекция суворовских реликвий [12]. Здесь и печатные издания (книги, газеты и журналы, преимущественно иностранные о Суворове; топографические карты), и оружие, и археологические находки, и предметы обмундирования и снаряжения, и нумизматика, даже коллекция графических листов (портреты Суворова, его сподвижников и противников в войне 1799 г.).

Отдельного упоминания достоин комплекс фотографий и открытых писем с видами различных мест Швейцарии, по которым Суворов прошел в 1799 г. Фотографии были выполнены пятью швейцарскими фотографами летом и осенью 1898–1900 гг. Для каждого из фотографов было разработано отдельное задание, предоставлена карта местности с указанием мест, обязательных к съемке. Среди обязанностей фотографов было расспрашивать как проводников, так и местных жителей о «суворовской тропе», названиях местностей, гор, ручьев и рек, собирать предания и легенды о суворовском походе, при возможности приобретать предметы, связанные с именем полководца. Результаты полевых изысканий фотографов наносились на листы калек (маршруты, обозначения высот, названия гор, маршруты русских войск, легенды и примечательные истории), которые монтировались к фотоотпечаткам. Итогом фотографических экспедиций стал альбом, содержащий свыше 175 фотографий, открыток, гравюр и географических карт. Одним из замыслов Энгельгардта была публикация альбома «Путь Суворова по Швейцарии в 1799 г.», как отдельного издания или же использования отдельных фотографий для иллюстраций к большому сочинению о Суворове.

Забываясь о популяризации имени полководца и желая, чтобы русский читатель познакомился с его коллекцией суворовских реликвий и собранием фотографий, Энгельгардт принимает решение опубликовать часть фотографий суворовского пути в прессе. В 1900 г. Энгельгардт пишет В. В. Стасову: «Издать весь материал можно будет когда-нибудь впоследствии, а теперь когда общий интерес к Суворову так возбужден, то следовало бы опубликовать хоть что-нибудь в повременных изданиях, распределить виды между „Нивою“, „Светом“, „Разведчиком“, „Биржевыми Вед[омостями]“.

Для публики будут интересны места, по которым прошел в последний раз в жизни Суворов с войсками» [13, л. 1 об.-2]. После долгой переписки, отбора фотографий в свет вышло несколько статей [14] авторства историка А. Ф. Петрушевского, снабженных рядом изображений из коллекции собирателя.

Размышляя о судьбе своего собрания, Энгельгардт принимает решение подарить его России. Лейтмотивом во всей коллекционерской и научной деятельности Энгельгардта является бескорыстие и желание послужить общественной пользе. Он писал: «...по моему мнению, человек, не имеющий детей, должен передать свое состояние не боковым родственникам, но государству, своему народу, на дела просвещения или благотворения. То же самое относится и ко всяким собраниям, коллекциям и т. п., т. е. ко всему редкому» [15, л. 134 об.]. Коллекция, бережно упакованная владельцем, прибыла в Петербург в 1902 г. в 13 ящиках. До открытия Суворовского музея в 1904 г. она экспонировалась в залах Николаевской академии Генерального штаба, а позднее предстала перед публикой в залах открытого Суворовского музея.

Собрание Энгельгардта, легшее в основу Суворовского музея, было с восторгом встречено публикой. Д. В. Стасов писал: «Я пошел с женою в Суворовский музей и осматрел твою там залу и действительно разинул рот и развел руками! Меня поразила твоя настойчивость и упорство в собирании всего, что ты собрал! Я не обожатель Суворова и вовсе не интересуюсь военным делом, но таким характером, какой ты проявил как в этом коллекционировании для достижения намеченной цели, – радуюсь и удивляюсь! Такой поразительной коллекции швейцарских видов с пути Суворова, и такой коллекции портретов – вряд ли где найдешь!» [16, л. 7 об.].

Время течет, прошлое сменяется настоящим, многое теряется и исчезает. «Суворовский сборник», несмотря на сложную судьбу музея в XX в. сохранился почти полностью. В начале XX в. на вопрос В. В. Стасова, недоумевающего, зачем раздавать портреты и медали, Энгельгардт отвечал: «...к чему это?! К тому, чтобы увековечить память о [Суворове]. Ничто так не поддерживает память о человеке, как вид его изображения. Надобно полагать, что некоторые портреты сохранятся на несколько веков. Они будут напоминать о герое, поход которого будет казаться баснословным, легендарным. Уже и теперь, глядя на ужасные скалы, удивляются тому, что тут прошло войско» [17, л. 4 об.]. Энгельгардт был прав в том, что сохранится не все. Сегодня из 33 портретов сохранилось около десятка, из 11 мемориальных досок – 7, из 10 бронзовых медалей – известно о двух [18, с. 34].

Энгельгардт не оставил после себя потомства, но известны его добрые дела – увековечивание памяти М. И. Глинки, астрономические изыскания и пожертвование своей обсерватории на пользу российской науки, наконец, служение памяти Суворова. В одном из писем к своему другу А. Ф. Петрушевскому он, думая о будущем, писал: «Пусть в 2003 году знают, что в Дрездене жил-был Петр Иванович Бобчинский» [19, л. 2]. Это желание исполнилось – о нем знают и помнят, коллекции его бережно хранятся и передаются в России и Швейцарии, в музеях, библиотеках, университетах.

Список литературы

1. Дубяго И. А., Нефедьев Ю. А. Василий Павлович Энгельгардт (1828–1915). Казань: Изд-во Казан. ун-та, 2014. 136 с.
2. Яковлева Е. П. Памяти В. П. Энгельгардта (6 мая 1915 г.) // Русская старина. 1915. Т. 162, май. С. 596–598.
3. Письмо В. П. Энгельгардта – В. В. Стасову. 24 (11) февраля 1906 г. // Рукописный отдел Института русской литературы (Пушкинский Дом) РАН (РО ИРЛИ). Ф. 294. Оп. 3. Д. 108/4. Л. 237–243.
4. Письмо Д. В. Стасова – В. П. Энгельгардту. 17 (30) января 1908 г. // РО ИРЛИ. Ф. 294. Оп. 3. Д. 112. Л. 26–27.
5. Письмо В. П. Энгельгардта – Д. В. Стасову. (21 января) 3 февраля 1908 г. // РО ИРЛИ. Ф. 294. Оп. 3. Д. 111. Л. 148–151.
6. Берфорд Т. В. Письма А. С. Даргомыжского к его воспитателю // Opera musicologica. 2017. № 2 (32). С. 103–126.
7. Письмо В. П. Энгельгардта – Д. В. Стасову. (27 ноября) 10 декабря 1908 г. // РО ИРЛИ. Ф. 294. Оп. 3. Д. 111. Л. 186–189.
8. Астрономическая обсерватория В. П. Энгельгардта в Дрездене // Нива. 1884. № 18. С. 427–430.
9. Письмо В. П. Энгельгардта – Д. В. Стасову. (28 апреля) 11 мая 1907 г. // РО ИРЛИ. Ф. 294. Оп. 3. Д. 111. Л. 80–83.
10. Письмо В. П. Энгельгардта – А. Ф. Петрушевскому. 11/24 мая 1900 г. // Государственный мемориальный музей А. В. Суворова (ГММС). Ф. «Документы и рукописи». КР 2493. Л. 1–2.
11. Письмо В. П. Энгельгардта – В. В. Стасову. 10/23 мая 1901 г. // РО ИРЛИ. Ф. 294. Оп. 3. Д. 108/2. Л. 34–37.
12. Правдин К. Г. Служение памяти Суворова и назидаание потомкам (В. П. Энгельгардт и судьба его «Суворовского сборника») // Правдин К. Г., Сотчихина О. В. Суворовский сборник В. П. Энгельгардта. Санкт-Петербург: ИПЦ СПбГУТД, 2017. Т. 1: Печатные издания. С. 4–11.
13. Письмо В. П. Энгельгардта – В. В. Стасову. (19 февраля) 3 марта 1900 г. // ГММС. Ф. «Документы и рукописи». КР 2481. Л. 1–3.
14. Петрушевский А. Ф. Памяти Суворова. 6-е мая 1900 года. (Эскиз швейцарской кампании) // Разведчик. 1900. № 498. С. 411–415.
15. Письмо В. П. Энгельгардта – В. В. Стасову. (22 августа) 4 сентября 1903 г. // РО ИРЛИ. Ф. 294. Оп. 3. Д. 108/3. Л. 133–137.
16. Письмо Д. В. Стасова – В. П. Энгельгардту. 23 апреля (6 мая) 1907 г. // РО ИРЛИ. Ф. 294. Оп. 3. Д. 112. Л. 7–8.
17. Письмо В. П. Энгельгардта – В. В. Стасову. (23 марта) 5 апреля 1900 г. // ГММС. Ф. «Документы и рукописи». КР 2488. Л. 1–6.

18. Вюст О. Барон Василий Павлович Энгельгардт и культура памяти о Суворове в Швейцарии // Суворовский биеннале: труды межд. научн. конф. / отв. ред. В. Г. Гронский. Санкт-Петербург: Изд-во С.-Петерб. ун-та, 2018. С. 29–38.

19. Письмо В. П. Энгельгардта – А. Ф. Петрушевскому. (27 февраля) 11 марта 1903 г. // ГММС. Ф. «Документы и рукописи». КР 2562. Л. 1–2.

References

1. Dubyago I. A., Nefediev Yu. A. Vasily Pavlovich Engelhardt (1828–1915). Kazan: Kazan Univ. Publ. house, 2014. 136 (in Russ).
2. Yakovleva E. P. In memory of V. P. Engelhardt (6 May 1915). *Russian antiquity*. 1915. 5, 596–598 (in Russ).
3. Letter from V. P. Engelhardt to V. V. Stasov. (11) February 24, 1906. *Manuscripts department of Institute of Russian Literature (Pushkin House) RAS (MD IRLI)*. F. 294. Op. 3. D. 108/4. 237–243 (in Russ).
4. Letter from D. V. Stasov to V. P. Engelhardt. January 17 (30), 1908. *MD IRLI*. F. 294. Op. 3. D. 112. 26–27 (in Russ).
5. Letter from V. P. Engelhardt to D. V. Stasov. (January 21) February 3, 1908. *MD IRLI*. F. 294. Op. 3. D. 111. 148–151 (in Russ).
6. Burford T. V. Letters from A. S. Dargomyzhsky to his teacher. *Opera musicologica*. 2017. 2(32), 103–126 (in Russ).
7. Letter from V. P. Engelhardt to D. V. Stasov. (November 27) December 10, 1908. *MD IRLI*. F. 294. Op. 3. D. 111. 186–189 (in Russ).
8. Astronomical Observatory of V. P. Engelhardt in Dresden. *Niva*. 1884. 18, 427–430 (in Russ).
9. Letter from V. P. Engelhardt to D. V. Stasov. (April 28) May 11, 1907. *MD IRLI*. F. 294. Op. 3. D. 111. 80–83 (in Russ).
10. Letter from V. P. Engelhardt to A. F. Petrushevsky. May 11/24, 1900. *State Memorial Museum of A. V. Suvorov (SMMS)*. F. "Documents and manuscripts". КР 2493. 1–2 (in Russ).
11. Letter from V. P. Engelhardt to V. V. Stasov. May 10/23, 1901. *MD IRLI*. F. 294. Op. 3. D. 108/2. 34–37 (in Russ).
12. Pravdin K. G. Service to the memory of Suvorov and edification to descendants (V. P. Engelhardt and the fate of his "Suvorov collection"). *Pravdin K. G., Sotchikhina O. V. Suvorov collection of V. P. Engelhardt*. Saint-Petersburg, 2017. 1: Printed publications, 4–11 (in Russ).
13. Letter from V. P. Engelhardt to V. V. Stasov. (February 19) March 3, 1900. *SMMS*. F. "Documents and manuscripts". КР 2481. 1–3 (in Russ).
14. Petrushevsky A. F. In memory of Suvorov. May 6, 1900. (Sketch of the Swiss campaign). *Scout*. 1900. 498, 411–415 (in Russ).
15. Letter from V. P. Engelhardt to V. V. Stasov. (August 22) September 4, 1903. *MD IRLI*. F. 294. Op. 3. D. 108/3. 133–137 (in Russ).
16. Letter from D. V. Stasov to V. P. Engelhardt. April 23 (May 6), 1907. *MD IRLI*. F. 294. Op. 3. D. 112. 7–8 (in Russ).
17. Letter from V. P. Engelhardt to V. V. Stasov. (March 23) April 5, 1900. *SMMS*. F. "Documents and manuscripts". КР 2488. 1–6 (in Russ).
18. Wüst O. Baron Vasily Pavlovich Engelhardt and the culture of memory of Suvorov in Switzerland. *Suvorov Biennale: proc. of the intern. sci. conf. / answered. V. G. Gronsky*. Saint Petersburg: Publ. house Saint-Petersburg Univ., 2018. 29–38 (in Russ).
19. Letter from V. P. Engelhardt to A. F. Petrushevsky. (February 27) March 11, 1903. *SMMS*. F. "Documents and manuscripts". КР 2562. 1–2 (in Russ).

И. В. Лунёва

Стратегия репрезентации моды в музее

Представленное исследование обусловлено недостаточным вниманием к современным стратегиям представления моды в российских музеях. В то время как зарубежные учреждения активно внедряют инновационные подходы к выставкам, российские музеи зачастую остаются в тени этих тенденций. Это ограничивает возможности взаимодействия с посетителями и восприятие моды как важного элемента культурного контекста. В условиях, когда мода становится все более значимой в общественной жизни, важно исследовать, как музейные практики могут быть адаптированы для более глубокого вовлечения аудитории. Для этого был проведен анализ влияния зарубежных образовательных и выставочных стратегий на взаимодействие с модой в музеях, рассмотрены примеры внедрения данных стратегий в музейную практику. Проанализировано, как эти практики влияют на восприятие моды в контексте культуры, и разработаны рекомендации для музеев России. В работе применялись различные методологические подходы, среди которых описание и сравнение, что включает музеологический анализ модных выставок. Основой данного исследования явилось влияние зарубежных подходов на восприятие моды в музеях и их значимость в создании уникального опыта для посетителей.

Ключевые слова: мода, выставки, стратегии, зарубежный опыт, коллекция, искусство, модное пространство, экспозиционные практики

Irina V. Lunyova

Strategies of fashion representation in museums

The presented research is conditioned by the lack of attention to modern strategies of fashion representation in Russian museums. While foreign institutions actively introduce innovative approaches to exhibitions, Russian museums often remain in the shadow of these trends. This limits the possibilities of interaction with visitors and the perception of fashion as an essential element of the cultural context. With fashion becoming increasingly significant in public life, it is important to explore how museum practices can be adapted to engage audiences more deeply. For this purpose, we analyzed the influence of foreign educational and exhibition strategies on the interaction with fashion in museums and considered examples of the implementation of these strategies in museum practice. We analyzed how these practices influence the perception of fashion in the context of culture and developed recommendations for museums in Russia. Various methodological approaches were used in the work, among them description and comparison, which includes museological analysis of fashion exhibitions. The basis of this study was the influence of foreign approaches on the perception of fashion in museums and their significance in creating a unique experience for visitors.

Keywords: fashion, exhibitions, strategies, foreign experience, collection, art, fashion space, exposition practices
DOI 10.30725/2619-0303-2025-2-58-63

Восприятие моды в музеях прошло сложный путь трансформации, где исторические, социальные и культурные контексты играли важную роль. Начиная с ранних выставок, где костюмы часто воспринимались просто как антиквариат, мода постепенно стала обретать статус художественного явления. Особенно значимые события происходили в начале XX в., когда появилась необходимость осмысления модных нарративов и укоренения моды в культурной среде. Одним из знаковых моментов стало создание Общества истории костюма во Франции в 1907 г., но полноценный музей моды был открыт лишь в 1977 г., что свидетельствует о медленном, но неуклонном процессе формирования области изучения моды как искусства [1].

Экспозиции, связанные с модой, неоднократно сталкивались с вызовами в отношении выставочного пространства. Ярким примером служит Колониальный музей в Окленде, который показывает, что недостаток места для модных коллекции отражает отставание некоторых музеев от международных стандартов. Это поднимает вопросы о том, как музеи могут справляться с современными ожиданиями выставочного представления [2, с. 23].

Немецкий философ и социолог Зиммель Георг (1858–1918) написал книгу «Созерцания жизни», основополагающий труд по теории моды. Автор рассматривает основные механизмы и функции этого явления. Он говорит о том, что мода представляет собой подража-

ние данному образцу и этим удовлетворяет потребности в социальной опоре [3, с. 266–291].

Стоит отметить и теоретические подходы к изучению моды, включающие работы Вальтера Беньямина (1892–1940) – немецкого философа, теоретика культуры, эстетика, литературного критика, эссеиста и переводчика, одного из самых влиятельных философов культуры XX в., – который анализировал, как визуальное восприятие и мода влияют на общественное сознание. Автор подчеркивает важность социокультурных контекстов в восприятии моды, что находит свое отражение в форматах выставок, которые стремятся к взаимодействию и вовлечению посетителей [4].

Швейцарский куратор и директор лондонской галереи «Сerpентайн», критик и историк искусства Ханс Ульрих Обрист (р. 1968) в книге под названием «Краткая история кураторства» на основе своих интервью с ведущими кураторами и директорами музеев Европы и США раскрывает собственный взгляд на историю современного искусства последних шестидесяти лет. Автор считает, что эти годы стали истоком не только для экспозиционной и музейной практики, породившим принципиально новый контекст как для самого искусства, так и для его восприятия зрителями [5, с. 246].

Исследование исторического контекста моды в музеях показывает, что выставочные пространства со временем адаптируются к новым визуальным и культурным направлениям. мода начинает занимать важное место среди музейного контента наряду с другими видами искусства. Музеи, такие как Виктория и Альберт в Лондоне, иллюстрируют, как дизайнерские произведения могут быть вписаны в более широкий контекст культурных практик, демонстрируют динамичное взаимодействие между прошлым и современностью.

Экспозиции также служат площадками для диалога о различных аспектах моды, включая ее роль в формировании идентичности и социальных нарративов [1].

Современные тенденции в музейной практике недвусмысленно указывают на стремление интегрировать моду в культурный контекст, что обусловлено изменениями в подходах к выставочной деятельности. Перформативные практики, как показала выставка «Невероятный Гардероб» в Музее Гальера в Париже, создают возможность для взаимодействия зрителей с объектами моды [6].

Социальная рефлексия, раскрывающаяся в проекте «Еда и мода» в Музее моды FIT в Нью-Йорке, обращает внимание на пере-

сечение культурных практик и моды и подчеркивает, насколько тесно переплетены эти две области. В ходе реализации проекта были проведены исследования, результаты которых позволяют переосмыслить не только само понятие моды, но и внутренние повествования, которые связывают общественные и культурные процессы.

Иммерсивные выставки, например проект «Рынок волокна» в Британском Музее Дизайна, создают возможность для активного участия зрителей в мире моды. Этот подход не только представляет изделия, но и формирует уникальный опыт, позволяет посетителям наблюдать и взаимодействовать с экспозициями. Тенденция «модной иммерсивности» продолжает развиваться в антверпенском MoMu, где выставки становятся не просто показом коллекций, а настоящим погружением в атмосферу времени и культурные контексты. Ярким примером служит проект «Модные шары», который иллюстрирует, как новаторские форматы, внедряемые в современных музеях, помогают увидеть моду как живую и многослойную дисциплину, взаимодействующую с повседневной жизнью общества.

Изначально мода воспринималась как временное явление, но современные выставки в музеях представляют ее в новом свете как часть культурной традиции. касаясь вопроса о влиянии зарубежного опыта на отечественные музейные практики, можно отметить, что появились новые форматы и концепции, которые обогащают как выставочные пространства, так и направления исследования моды внутри музеев.

Изменения в деятельности музеев обусловлены не только стремлением привлечь молодую аудиторию, но и осознанием, что мода является значимым культурным и социальным показателем. Проект «Мода в музее: как творения фэшн-дизайнеров» стал частью мировой выставочной культуры и акцентирует внимание на том, что мода не только влияет на музейные коллекции, но и открывает новые способы их презентации.

Ключевым элементом является обогащение музейной практики посредством стиля и концептуальных идей известных дизайнеров. Это направление создает возможности для междисциплинарного сотрудничества и способствует обмену идеями между различными культурами.

Выставка «Невероятный Гардероб», проходящая в Музее Гальера, представляет собой уникальную возможность для зрителей позна-

комиться с личной коллекцией одежды графини Элизабет Греффюль (полное имя – Мари Жозефина Анатоль Луиза Элизабет де Караман-Шиме) (1860–1952) – знаменитой французской и бельгийской аристократки, – которая занимает значительное место в парижском обществе как меценат искусств. Эта выставка охватывает как исторические, так и социальные аспекты моды, подчеркивая, как личные наряды могут рассказывать истории о культуре, статусе и времени. Экспозиция не только демонстрирует эстетическую сторону моды, но и отражает социокультурные контексты, которые являются частью историй, связанных с каждым предметом одежды [7].

Музей Гальера представляет собой значимый культурный центр, в коллекции которого насчитывается свыше 55 тыс. предметов, включая творения таких знаменитых модельеров, как Кристиан Диор и Жан-Поль Готье. В этом контексте в проекте «Невероятный Гардероб» обсуждается не только сама мода, но и вопросы власти, престижа и гуманитарные аспекты, которые она может демонстрировать.

Организация экспозиций в Музее Гальера тщательно продумана, и «Невероятный Гардероб» не исключение. Применяются разнообразные выставочные техники, позволяющие зрителям взаимодействовать с объектами в новом свете. Пространственная концепция и сопутствующие тексты, погружающие в контекст, способствуют созданию многослойной атмосферы, придавая каждому предмету значение в более широкой нарративной структуре. Важно отметить, что выставка не ограничивается только представлением одежды. Она становится важной платформой для обсуждения культурных нарративов и практик, что подчеркивает смещение акцента с исключительно визуального восприятия на аспекты взаимодействия, такие как использование одежды в различных социально-экономических контекстах [8].

Выставка «Еда и мода» в Нью-Йоркском Музее Технологического института моды инициировала новый диалог между модой и кулинарией, казавшимися прежде независимыми сферами. Экспозиция акцентирует внимание на взаимосвязи этих двух тем, подчеркивая общественные и культурные тренды, формирующие обе области. В рамках выставки представлены коллекции известных дизайнеров, таких как Шанель и Москино, которые наглядно иллюстрируют, как еда вдохновляет моду и наоборот. Например, разделы, посвященные «Модной кухне» и «Фаст-фуду»,

позволяют зрителям задуматься о том, как быстрое питание и его эстетика могут быть перенесены в мир высокой моды [9]. Визуальные инсталляции, оформленные в духе ресторанной атмосферы, создают обстановку, способствующую настоящему гастрономическому опыту. Значительная часть экспозиции сосредоточена на исторических контекстах, которые связывают еду и моду. Исследования показывают, что, начиная с XVIII в., эти два поля имели много точек соприкосновения. Модные тренды часто отражают доступные продукты и предпочтения общества, что подтверждается примерами исторической моды, использующей кулинарные мотивы. Выставка поднимает важные вопросы о влиянии изменения пищевых привычек на индустрию моды [10]. Помимо практической оценки, выставка стимулирует зрителей к философским размышлениям о том, как еда и мода переплетаются в их личной жизни, влияя на стиль и повседневные привычки. Каждый раздел выставки предназначен для того, чтобы побудить обсуждение культурных идентичностей, их формирования через еду и моду и отражения текущих социокультурных перемен.

Музей моды Антверпена (MoMu) представляет собой творческое пространство, где сталкиваются история, культура и современный взгляд на моду. Одним из ключевых факторов, способствующих успеху MoMu, является его акцент на экспериментальных форматах выставок. Ярким примером служит проект выставки «Masquerade, Make-up & Ensor», который демонстрирует необычный подход музея к взаимодействию моды и искусства. Актуализация исторических и современных нарративов моды через обмен знаниями выделяет MoMu на фоне традиционных выставок, акцентирующих внимание на статике объектов.

Недавние инициативы музеев дизайна в Европе демонстрируют явный фокус в сторону иммерсивных практик, которые укрепляют связь между экспонатами и аудиторией. Ярким примером служит Британский музей дизайна, который акцентирует внимание на новых способах взаимодействия с посетителями. Иммерсивные выставки, такие как «Frameless» в Лондоне, создают новые перспективы в понимании искусства, объединяя световые инсталляции и городской дизайн в единую концепцию. Эти инициативы направлены на то, чтобы не просто продемонстрировать искусство, а вовлечь зрителя в его интерпретацию, предоставляя возможность стать частью арт-опыта.

В условиях растущей конкуренции за внимание посетителей музеи стремятся к созданию условий, максимально приближающих их к пользователям, тем самым удовлетворяя современные тенденции в сфере образования и развлечения [11]. Например, идея иммерсивных пространств становится ключевым аспектом не только для музеев, но и для городской атмосферы. Для многих организаций это включает в себя не просто экспозиции, а установление связи между искусством и повседневной жизнью города, что актуально сейчас как никогда, учитывая стремительное развитие цифровых технологий в общественном пространстве.

Технологии, такие как дополненная и виртуальная реальность, используются для создания многослойного контента, который изменяет способ, которым посетители воспринимают моду. Выставки становятся не просто местом для отображения, но и для взаимодействия с идеями и концепциями, актуальными для нашего времени [12].

Важно отметить, что такие выставки, как «Еда и мода», а также другие подобные инициативы, ориентированные на схожие тематики, являются конкретными примерами культурных нарративов, которые способны изменить восприятие моды в контексте ее влияния на общество. Кроме этого, такие выставки открывают новые возможности для молодых дизайнеров и художников, позволяя им проявить свои таланты в форматах, которые поощряют взаимодействие и многообразие процессов.

Вторая категория выставок сосредотачивается на изучении моды как переменного и изменчивого явления. В этом направлении важность проектов, таких как «Архив российской моды» или выставка «Дом моделей. Индустрия образов» в Москве, невозможно переоценить. Эти экспозиции не только показывают эволюцию моды в различных культурных контекстах, но и стимулируют интерес к локальным повествованиям, обогащая восприятие мировой модной индустрии [13].

Современные выставки стремятся перейти от статичного демонстрирования объектов к более интерактивным и мультимедийным форматам. Примеры, такие как выставка Dior в Художественном музее Денвера и новая экспозиция в Лувре, показывают, как технологии могут создавать погружающий опыт. Эти новые подходы не только захватывают внимание публики, но и устанавливают эмоциональную связь между зрителями и экспонатами.

Слияние моды и искусства в музейной среде поднимает важные вопросы о будущем таких мероприятий. Опыт Maison de la Mode в Париже и подобных мест свидетельствует о том, что взаимодействие между модой и другими художественными направлениями продолжится и углубится.

Профессор Женевского университета искусства и дизайна (CH) Лука Марчетти в своей статье под названием «Кураторство моды. Вопросы теории и практики модного экспонирования» приводит оригинальный подход к кураторству выставочных проектов в современной моде. Автор представил теоретические предпосылки параллельно с критическим прочтением выбранных прикладных проектов. В первой части автор рассматривает уместность и легитимность кураторства моды в контексте современной модной культуры и эстетики. Во второй части он фокусирует внимание на выбранных модных выставочных проектах, чтобы подчеркнуть, как они достигают раскрытия основных аспектов моды и культуры [14]. В другой статье «Мода экспонируется, мода курирует. Думая о моде через выставку» тот же автор пишет о моде как о сложном культурном явлении [15].

Кураторы должны обращать внимание на изменяющиеся интересы аудитории. Современные зрители становятся все более требовательными, что делает необходимым создание пространств для активного вовлечения и интерактивности. Это проявляется в подходах, направленных на взаимодействие между экспонатами и посетителями, что в свою очередь открывает пространство для самостоятельных исследований и взаимодействия.

В заключение можно выделить основные моменты, касающиеся влияния международных практик на включение моды в музейное пространство и ее восприятие как значимого элемента культурного контекста. В историческом контексте музейные коллекции моды не всегда получали должного признания, что объяснялось ее связью с коммерцией и поверхностностью. Однако за последние десятилетия отношение к моде в музейной среде заметно изменилось. Она стала рассматриваться не только как объект потребления, но и как важное культурное и историческое явление, отражающее социальные, экономические и политические трансформации. В качестве примера современные зарубежные инициативы по интеграции моды в музейное

пространство предлагают множество подходов и форматов. Тем более, что экспериментальные форматы выставок демонстрируют, как можно использовать инновационные подходы для создания уникального музейного опыта. Подобный опыт позволяет не только представить моду в новом свете, но и вовлечь посетителей в процесс создания и восприятия модных объектов.

Хочется надеяться, что музеи будут продолжать внедрять инновационные форматы и подходы, направленные на привлечение посетителей и создание неповторимого музейного опыта. Следует подчеркнуть, что успешное включение моды в выставочное пространство музеев требует не только творческого мышления, но и глубокого понимания культурных и социальных условий, в которых существует мода. А сотрудничество между историками моды, антропологами, социологами и дизайнерами способны привести к созданию более глубоких концептуальных рамок для анализа моды в контексте культурного наследия.

Список литературы

1. Ефимова Н. Мода в музее: история и стратегии репрезентации // Теория моды: Одежда. Тело. Культура. 2015. № 38. С. 284–301. URL: https://www.nlobooks.ru/magazines/teoriya_mody/38_tm_4_2015/article/11689/?ysclid=m6q81vxhgj669287218 (дата обращения: 06.05.2025).
2. Петров Д. Мода, история, музеи. Рождение музея одежды. Москва: Новое лит. обозрение, 2023. 258 с.
3. Зиммель Г. Избранное: пер. с нем.: в 2 т. Москва: Юрист, 1996. Т. 2: Созерцание жизни. 607 с.
4. Балаш А. Н. Концепция подлинности произведения искусства В. Бенямина в эпоху цифровой культуры // Вестник Санкт-Петербургского государственного университета культуры и искусств. 2017. № 3 (32). С. 84–87.
5. Обрист Х. У. Краткая история кураторства / [пер. сангл. А. Зайцева]. Москва: Ад Маргинем Пресс [и др.], 2017. 255 с.
6. Стратегии современного искусства в практике музея моды... // *deziign.com*. URL: <https://deziign.com/project/0e990efb453d41b1ae46fe782a1657ab> (дата обращения: 06.05.2025).
7. "Innovation" ensemble, Courrèges // Palais Galliera, Paris Fashion Museum. URL: <https://www.palaisgalliera.paris.fr/en/work/innovation-ensemble-courreges> (дата обращения: 06.05.2025).
8. Дворец Гальера, Музей моды города Парижа // Все Пиренеи. URL: <https://all-andorra.com/ru/dvorec-galera> (дата обращения: 06.05.2025).
9. В музее Нью-Йорка открылась выставка «Еда и мода» // Кулинарный Эдем. URL: <https://kedem.ru/news/2023/09/22/v-muzee-nyu-jorka-otkrylas-vystavka-eda-i-moda/> (дата обращения: 06.05.2025).
10. Food & Fashion // Museum at the Fashion Institute of

Technology. URL: <https://www.fitnyc.edu/museum/exhibitions/food-and-fashion/index.php> (дата обращения: 06.05.2025).

11. Ушли в цифру: как иммерсивные институции меняют мир искусства // The Art Newspaper Russia. URL: <https://www.theartnewspaper.ru/posts/20240409-tlkj/> (дата обращения: 06.05.2025).

12. Future exhibitions and displays // Design Museum. URL: <https://designmuseum.org/exhibitions/future-exhibitions-and-displays> (дата обращения: 06.05.2025).

13. Мельник М. Т. Музеи моды: специфика и туристический потенциал // Библиотеки и музеи в современной образовательной и социокультурной среде: сохранение традиций и перспективы развития: материалы Междунар. науч.-практ. конф., посвящ. 75-летию фак. информ.-докум. коммуникаций Белорус. гос. ун-та культуры и искусств (Минск, 24–26 сент. 2019 г.; в 2 ч. Минск, 2019. Ч. 2. С. 41–44).

14. Marchetti L. Fashion curating. Issues in theory and practice of fashion exhibited: proc. of the 2nd Intern. fashion and design congress // Academia.edu. URL: https://www.academia.edu/9382043/Fashion_Curating_Issues_in_Theory_and_Practice_of_Fashion_Exhibited_Marchetti_L (дата обращения: 06.05.2025).

15. La mode exposée: penser la mode par l'Exposition / sous la dir. L. Marchetti. Geneva: Head, 2016. URL: https://www.academia.edu/28601491/LA_MODE_EXPOS%C3%89E_FASHION_CURATING_Penser_la_Mode_par_l_Exposition_Understanding_Fashion_through_the_Exhibition (дата обращения: 06.05.2025).

References

1. Efimova N. Fashion in the museum: history and strategies of representation. *Theory of Fashion: Clothes. Body. Culture*. 2015. 38, 284–301. URL: https://www.nlobooks.ru/magazines/teoriya_mody/38_tm_4_2015/article/11689/?ysclid=m6q81vxhgj669287218 (accessed: May 06.2025) (in Russ.).
2. Petrov D. Fashion, history, museums. The birth of the clothing museum. Moscow: Novoye lit. obozrenie, 2023. 258 (in Russ.).
3. Simmel G. Selected: transl. from German: in 2 vols. Moscow: Jurist, 1996. 2: Contemplation of life. 607 (in Russ.).
4. Balash A. N. W. Benjamin about representation of works of art. *Bulletin of the Saint-Petersburg State University of Culture and Arts*. 2017. 3 (32), 84–87 (in Russ.).
5. Obrist H. U.; Zaitsev A. (transl.). A brief history of curating. Moscow: Ad Marginem Press [et al.], 2017. 255 (in Russ.).
6. Strategies of contemporary art in the practice of a fashion museum... *deziign.com*. URL: <https://deziign.com/project/0e990efb453d41b1ae46fe782a1657ab> (accessed: May 06.2025) (in Russ.).
7. "Innovation" ensemble, Courrèges. *Palais Galliera, Paris Fashion Museum*. URL: <https://www.palaisgalliera.paris.fr/en/work/innovation-ensemble-courreges> (accessed: May 06.2025).
8. Palais Galliera, Fashion Museum of the City of Paris. *All Pyrenees*. URL: <https://all-andorra.com/ru/dvorec-galera> (accessed: May 06.2025) (in Russ.).
9. The food and fashion exhibition has opened at the New York Museum. *Culinary Edem*. URL: <https://kedem.ru/news/2023/09/22/v-muzee-nyu-jorka-otkrylas-vystavka-eda-i-moda/>

i-moda/ (accessed: May 06.2025) (in Russ.).

10. Food & Fashion. *Museum at the Fashion Institute of Technology*. URL: <https://www.fitnyc.edu/museum/exhibitions/food-and-fashion/index.php> (accessed: May 06.2025).

11. Gone digital: how immersive institutions are changing the world of art. *The Art Newspaper Russia*. URL: <https://www.theartnewspaper.ru/posts/20240409-ltjk/> (accessed: May 06.2025) (in Russ.).

12. Future exhibitions and displays. *Design Museum*. URL: <https://designmuseum.org/exhibitions/future-exhibitions-and-displays> (accessed: May 06.2025).

13. Melnik M. T. Fashion museums: specificity and tourist potential. Libraries and museums in the modern educational and sociocultural environment: preservation of traditions and development prospects: proc. sci. and practical conf., dedicated

to the 75th anniversary of the faculty of inform. and doc. communications of the Belarusian state Univ. of Culture and Arts (Minsk, Sept. 24–26, 2019); in 2 p. Minsk, 2019. 2, 41–44 (in Russ.).

14. Marchetti L. Fashion curating. Issues in theory and practice of fashion exhibited: proc. of the 2nd Intern. fashion and design congress. *Academia.edu*. URL: https://www.academia.edu/9382043/_Fashion_Curating_Issues_in_Theory_and_Practice_of_Fashion_Exhibited_Marchetti_L (accessed: May 06.2025).

15. Marchetti L. (sous la dir.). La mode exposée: penser la mode par l'Exposition. Geneva: Head, 2016. URL: https://www.academia.edu/28601491/LA_MODE_EXPOS%C3%89E_FASHION_CURATING_Penser_la_Mode_par_l_Exposition_Understanding_Fashion_through_the_Exhibition (accessed: May 06.2025).

Н. А. Романов

АСМР-медиапродукт в массовой цифровой медиакультуре

За последние годы АСМР-медиапродукты получили широкое распространение в цифровом медиапространстве, а их популярность вызывает интерес у потребителей современной индустрии развлечений и побуждает исследователей к изучению данного явления. Основное внимание в статье уделяется анализу звуковой составляющей АСМР-медиапродуктов, в рамках которого обозначаются способы взаимодействия человека со звуком на этапах его производства и практик прослушивания. По результатам рассмотрения характерных особенностей, используемых для АСМР аудиальных стимулов (триггеров), демонстрируется, как в контексте массового досугового потребления звуки, которые не являются художественными средствами для сочинения музыки, могут становиться источниками для создания развлекательного контента. Делается вывод о том, что фокусирование внимания потребителей на высоко детализируемых (утрированных) звуках АСМР-медиапродуктов способствует возникновению у современного человека склонности к получению удовольствия от звуков, которые ранее не находились в поле его внимания.

Ключевые слова: АСМР, медиапродукт, звук, индустрия развлечений, цифровая медиакультура, аудиальная культура, массовая культура, исследования звука

Nikita A. Romanov

ASMR Media Product in Mass Digital Media

In recent years, ASMR media products have become widespread in the digital media space, and their popularity arouses interest among consumers of the modern entertainment industry and encourages researchers to study this phenomenon. The focus of the article is on the analysis of the sound component of ASMR media products, which identifies the way a person interacts with sound at the stages of its production and listening practices. Based on the results of the review of the characteristic features of auditory stimuli (triggers) used for ASMR, it is demonstrated how, in the context of mass leisure consumption, sounds that are not artistic means for composing music can become sources for creating entertainment content. It is concluded that focusing consumers' attention on the highly detailed (exaggerated) sounds of ASMR media products contributes to the emergence of a modern person's tendency to enjoy sounds that were not previously in his field of attention.

Keywords: ASMR, media product, sound, entertainment industry, digital media culture, auditory culture, mass culture, sound studies

DOI 10.30725/2619-0303-2025-2-64-69

Введение. В эпоху широкомасштабного распространения и развития цифровых технологий человек ежедневно воспринимает, потребляет и производит разнообразный аудиовизуальный медиаконтент, а медиапространство и его медиапродукты принимают непосредственное участие в формировании актуальных параметров социокультурной жизни. Ввиду этого исследования явлений цифрового медиапространства, способов их создания, вариантов использования и восприятия позволяют выявлять и осмыслять характерные черты как цифровой медиакультуры в частности, так и современной культуры и современного человека в целом. Вместе с этим посредством изучения аудиовизуальных цифровых медиапродуктов массового потребления можно проследить, как моделируются, конструируются и репрезентируются не только особенности современной

визуальной культуры, но и актуальные параметры аудиальной культуры, являющейся совокупностью «...материальных и духовых ценностей, связанных с восприятием, порождением, переработкой и передачей звуковой информации» [1, с. 241].

Данная статья посвящена изучению АСМР-медиапродукта в контексте современной массовой цифровой медиакультуры, а основное внимание в ней уделяется анализу взаимодействия человека со звуком в развлекательных целях. Ввиду этого в работе исследуются процедуры отбора, конструирования и моделирования звуков АСМР-медиапродукта, особенности практик их прослушивания, а также рассматриваются трактовки понимания данного явления.

Необходимость исследования АСМР-медиапродукта в рамках культурологии обуславливается также тем, что этот феномен мас-

совой культуры на данный момент обретает черты устоявшейся и популярной формы организации массового досугового развлечения с использованием современных цифровых технологий, в рамках которого воздействие на человека осуществляется с помощью звука. Вместе с этим АСМР-медиапродукт разрушает монополию легкой (популярной) музыки на озвучивание «„омузыкаленного“ социума» [2, с. 254] и предлагает «развлекающемуся слушателю» [3, с. 22] новый тип аудиальной информации для получения удовольствия. В связи с этим массовое производство и потребление АСМР-медиапродуктов требует не только изучения с точки зрения выявления нейрофизиологических закономерностей восприятия звуковой составляющей такого контента и получаемых при этом ощущений в контексте естественно-научного подхода, но и своевременного изучения и комплексного осмысления в рамках гуманитарного дискурса с целью определения роли и особенностей данного явления в современной культуре.

Основная часть. В последнее десятилетие в цифровом медиaprостранстве массовое распространение получило производство и потребление медиапродуктов, которые вызывают ASMR (англ. *autonomous sensory meridian response*) у человека. В отечественном информационном поле и в научном дискурсе также используется аббревиатура АСМР (автономная сенсорная меридиональная реакция). Несмотря на то, что единого и однозначного понимания механизмов возникновения данной реакции нет, под АСМР принято понимать нетипичный сенсорный феномен, при котором человек испытывает покалывание, статическое ощущение в коже головы и на задней части шеи в ответ на определенные звуковые и визуальные стимулы или на легкие прикосновения [4, р. 574]. Вместе с этим исследователи делают акцент на том, что адресно обращенные к получателю (потребителю) аудиовизуальные стимулы подаются именно на пониженной громкости [5, с. 79], а значит аудиальные параметры играют важную роль в АСМР-медиапродуктах. Также отмечается, что восприятие АСМР-медиапродукта позволяет получить не только приятные физиологические ощущения (покалывания, мурашки по телу и т. д.), но и способствует улучшению психоэмоционального самочувствия (хороший сон, положительные эмоции, состояние «расслабленной эйфории» [6, р. 41]).

АСМР может возникать у человека и в повседневной жизни, однако основным ис-

точником получения удовольствия от данной реакции являются специально созданные для этого медиапродукты. Массовость распространения и популярность потребления такого контента позволяют зафиксировать статистические данные, согласно которым самым популярным запросом за 2024 г. в видеохостинге «YouTube» стал поиск по ключевому слову «ASMR» [7]. Примечательным также является интернет-сайт «ASMR University», являющийся новостным и ресурсным центром по тематике АСМР. Его создатели ставят перед собой несколько основных целей: помочь узнать больше об АСМР, вдохновить на создание АСМР-контента или исследовательского проекта по АСМР [8]. Вместе с этим один из основателей данного ресурса Грейг Ричард в 2018 г. выпустил книгу «Пощипывание в мозге» («Brain Tingles») [9], которая является практическим руководством по стимулированию АСМР. Таким образом, феномен АСМР вызывает интерес у широкого круга потребителей и производителей медиапродуктов, ученых и популяризаторов науки.

Самым распространенным видом АСМР-медиапродукта являются видеоролики, в которых АСМР-художник (действующее лицо) совершает разнообразные действия (например, рассказывает истории, делает что-то руками и т. д.) [5, с. 80] с обязательным сопровождением «мягкими звуками» [10] (например, шепот, тихие звуки прикосновений, взаимодействий с предметами и т. д.). По результатам исследований потребителей АСМР, как правило, отмечается, что они прежде всего сосредоточены на получении доступных аудиовизуальных триггеров (стимулов), благодаря которым можно испытать положительную эмоциональную реакцию, а их комментарии и обсуждения между собой поверхностны и обычно не касаются аналитики причин получения удовольствия от АСМР [6, р. 43]. При просмотре видеороликов АСМР возникает у человека при переживании одновременного воздействия аудиовизуальных триггеров (стимулов). Тем не менее необходимо отметить, что звуковой компонент играет решающую роль, так как большая часть триггеров является аудиальной [11, р. 91]. Ввиду этого АСМР-контент может быть исключительно аудиального характера в виде специально сделанной для этого аудиозаписи, которая не предполагает использование видеоряда. Теперь перейдем к рассмотрению того, какой звук используется в АСМР-медиапродуктах и какие при этом практики и технологии применяются.

Грейг Ричард в книге «Пощипывание в мозге» уделяет основное внимание звуку в отдельной главе «Успокаивающие звуки». Несмотря на то, что эта книга направлена на обучение методикам создания АСМР с целью проведения сеансов межличностного взаимодействия вне цифрового медиапространства, в ней отмечается, что многие советы и техники помогут при создании АСМР-видео [9, р. 55]. В качестве подходящих для создания АСМР звуков он выделяет, прежде всего, те, которые «повторяются, методичны, нежны, звучат в устойчивом темпе и на низкой постоянной громкости» [9, р. 77]. Также им описываются особенности производства этих звуков: рекомендуемая громкость и дистанция, ритм, высота и частота, а также другие параметры. Примечательным является раздел под названием «Набор триггерных инструментов для успокаивающих звуков». Во-первых, в нем он предлагает классификацию звуков с объединением в основные группы: шуршащие звуки (можно издавать с помощью бумаги, пластика, кожи, латекса, алюминиевой фольги и т. д.), постукивающие звуки (можно издавать с помощью холста, дерева, картона, пластика, керамики, стекла, металла, кожи и т. д.), скребущие звуки (можно издавать с помощью ткани и других текстурированных поверхностей), прилипающие звуки (можно издавать с помощью скотча, различных липких субстанций и т. д.), звуки изо рта (можно издавать с помощью слюны, процесса приема пищи, причмокивания губами, питья и т. д.), хлопающие звуки (можно издавать с помощью лосьонов, масел, кремов, мыльных губок, слизи и т. д.), звуки действий (можно издавать с помощью переворачивания страниц, разрезания бумаги, зажигания спичек и т. д.), звуки предметов (можно издавать с помощью пересыпания риса, игры на зубцах расчесок и т. д.) [9, р. 84–98]. Во-вторых, в этом разделе делается важное замечание относительно выбора способов производства необходимых для АСМР звуков: «На самом деле, для создания триггерных звуков можно использовать практически любой элемент в мире» [9, р. 83]. В-третьих, глава заканчивается выводом о том, что один и тот же предмет можно использовать для воспроизведения разных звуков, а при сочетании разных предметов между собой и способов взаимодействия с ними «получается целый оркестр звуков» [9, р. 98]. В качестве заключительного совета отмечается, что для «открытия бесконечных возможностей для создания замечательных звуковых эффектов» [9, р. 98]

достаточно приложить «немного творческих усилий» [9, р. 98]. Таким образом, на доступном для широкого круга людей уровне объяснения предлагаются первичные теоретико-практические (методические) указания, позволяющие организовывать звукоизвлечение из предметов окружающей среды и с помощью возможностей собственного тела.

Ввиду этого следует отметить, что при таком подходе человек рассматривает окружающую среду как ценный источник (ресурс) для получения сочетаний звуков, которые могут впоследствии использоваться для получения удовольствия. Не менее существенным аспектом является применение сделанных не для художественных целей предметов материального мира в контексте творческой деятельности, которая в некотором смысле имеет общие точки соприкосновения с сочинением музыки. В этом отношении АСМР можно рассматривать в качестве одного из современных вариантов «организации звуков» [12, с. 15], предполагающий также, как и музыка, соблюдения определенных правил обращения со звуком для того, чтобы оказывать влияние на психоэмоциональное и физическое состояние человека. Вместе с этим в АСМР-медиаконтенте существует сегментация потребления по разным видам звуковых триггеров, которую можно сравнить с разделением популярной музыки по разным жанрам и стилям, а значит и предпочтениям потребителей. Наличие общих принципов звукоизвлечения и рекомендуемых параметров звука (громкость, частота, ритм и т. д.) также свидетельствует о том, что в рамках звуковых практик по извлечению звука для АСМР существуют тенденции к стандартизации. В этом ракурсе предполагаемая свобода выбора источников звука и способов взаимодействия с предметами материального мира ограничивается тем, что для АСМР подходят только те аудиальные триггеры, которые вызывают стимулирующую реакцию у человека. Иным словами можно сказать, что аудиальная составляющая АСМР-медиаконтента, точно так же как и популярная музыка, имеет дело с «рассчитанными эффектами» [3, с. 30].

Целенаправленное извлечение звуков из материальных предметов и экспериментирование с характером звучания в контексте создания АСМР-медиаконтента можно рассматривать как практику, которая прямым и косвенным образом также фокусирует внимание человека на окружающей его аудиальной среде. В этом отношении широкое распростра-

нение АСМР демонстрирует, как сегодня происходит процесс роста «зачарованности» [13, с. 12] звуком вне традиционных музыкальных форм не только в контексте экспериментов художников звукового искусства (англ. sound art), но и на уровне массового потребления в современном медиaprостранстве. Поэтому создание аудиальной составляющей АСМР можно рассматривать как одну из разновидностей звукового дизайна, функционально-прикладное назначение которого заключается как в облегчении симптомов множества заболеваний и состояний (бессонница, тревожность, депрессия, стресс, мигрень и хроническая боль) [11, р. 90], так и в получении удовольствия посредством организации развлекательного досуга. При этом понимание дизайна в качестве одной из культурных форм выражения человека, которая оформляет неявленную материю (в нашем случае звуки, издаваемые при взаимодействии с материальными объектами) в явленную форму [14, с. 33], позволяет обозначить еще один из аспектов рассматриваемой темы. Можно сказать, что звуки, которые случайным образом возникают и присутствуют в обыденной жизни и при этом не всегда воспринимаются человеком, могут целенаправленно производиться (искусственно воспроизводиться) и становиться явленными для прослушивания (акцентируемыми для восприятия) именно благодаря их дизайнерскому оформлению (моделированию) в конкретных медиапродуктах.

Формирование необходимой концентрации внимания человека на звуковых эффектах АСМР-медиапродуктов обеспечивается как особенностями методик их записи, так и технологиями их прослушивания. С одной стороны, используются высокочувствительные микрофоны с низким уровнем собственного шума и бинауральная стереофоническая запись (способ создания «трехмерного» звучания с использованием специального расположения микрофонов, например, как у компании «Neumann», которая предлагает для этого использовать манекен, повторяющий анатомическое строение человеческой головы [15]). В этом отношении звукозапись не только «фиксирует звуковое событие как таковое» [16, р. 23], но и акцентирует выбираемые для АСМР звуковые эффекты, тем самым являясь «звуковым эквивалент увеличительного стекла» [17, р. 3]. Иными словами, звуки предъявляются для прослушивания после их технической фиксации высокочувствительной записью, что в свою очередь позволяет

расслышать человеку нюансы и подробности, которые в обыденной жизни не всегда возможно уловить с помощью естественного природного слуха. Более того, само взаимодействие с микрофонами (например, обливание их липкими жидкостями или царапание их острыми предметами) и их комбинирование (например, одновременное использование разных микрофонов) позволяют экспериментировать и создавать сочетания звуков, которые невозможно было бы получить при живом контакте с человеческими ушами. Поэтому микрофоны не только записывают звук, но и участвуют в творческом процессе в качестве художественного средства, которое позволяет формировать АСМР. С другой стороны, высококачественная запись аудиальной составляющей АСМР-медиапродуктов предопределяет использование стереофонических наушников (головные телефоны), чтобы иметь возможность слышать нюансы и характер звука до мельчайших подробностей. Также стереофонические наушники изолируют человека от внешних шумов и позволяют слушать записанные звуки без учета акустических особенностей пространств (например, ревербераций), в котором воспринимается АСМР-медиапродукт. Другим немаловажным аспектом является возможность изменять громкость (например, делать тихие звуки более разборчивыми) и корректировать другие параметры звука как при создании (например, программное обеспечение для работы со звуком), так и при воспроизведении АСМР-медиапродуктов с помощью цифровых мультимедийных гаджетов (например, использование эквалаизации звука). С одной стороны, это выстраивает «систему различий» [18, с. 99] между первоначальными параметрами АСМР-медиапродукта и конфигурациями его репрезентации для потребителя, а с другой – это позволяет корректировать звучание в соответствии с личными предпочтениями и особенностями слуха для создания лучших условий для восприятия звуковых триггеров. Таким образом, образовывается взаимосвязь производителя и потребителя, используемых технологий звукозаписи и звуковоспроизведения, которая делает возможным получение удовольствия и расслабления от восприятия АСМР-медиапродуктов, в которых звук играет первостепенное значение.

Заключение. По результатам проведенного анализа можно обозначить ряд характерных особенностей звуковой составляющей АСМР-медиапродуктов и сделать на основании этого

обобщающие выводы. Производство (создание) и восприятие звуковых эффектов (аудиальных триггеров) фокусируют внимание человека на получении удовольствия от звуков, которые, с одной стороны, не являются составной частью художественных средств популярной музыки, а с другой – могут присутствовать в повседневной жизни человека. В связи с этим первоначально не имеющие функционального назначения и не находящиеся в центре внимания человека звуковые элементы окружающей акустической среды становятся явленными для целенаправленного восприятия. При этом критерии отбора звуков, сочетания предметов и способов извлечения звуков из них, особенности технологий звукозаписи и практик прослушивания предопределяются необходимостью стимулирования получения от них удовольствия человеком. В этом отношении можно сказать, что АСМР-медиапродукты так же, как и популярная музыка, используют возможности конфигурирования (композиционного построения) звуков в целях организации досугового развлечения. Вместе с этим широкая популярность АСМР-медиапродуктов может свидетельствовать о том, как восприятие звуков вне контекста популярной музыки сегодня становится частью массовой индустрии развлечения. При этом, в отличие от сочинения (производства) музыки, человеку не требуется проходить многолетнее специализированное обучение для получения необходимых навыков, позволяющих взаимодействовать со звуком на профессиональном уровне (вызывать чувственное переживание у человека). Доступность использования современных технологий звукозаписи и соблюдение базовых принципов выбора звуковых эффектов позволяют потенциально любому человеку создавать АСМР-медиапродукт, а значит самостоятельно экспериментировать с моделированием звука, который может влиять на психоэмоциональное и физическое состояние человека. Таким образом, фокусирование внимания человека на прослушивании специально производимых и вместе с этим высоко детализируемых (утрируемых) на уровне записи и прослушивания триггерных звуков позволяет «настраивать» (предрасполагать) современного человека на получение удовольствия от звуков как таковых.

Список литературы

1. Казакова С. В. Феномен аудиальной культуры // Научно-технические ведомости Санкт-Петербургского

государственного политехнического университета. Гуманитарные и общественные науки. 2011. № 2 (124). С. 235–241.

2. Акопян К. З. Происхождение шлягера из духа фарса // Массовая культура и массовое искусство. «За» и «против». Москва: Гуманитарий, 2003. С. 254–308.

3. Адорно Т. Избранное: социология музыки. Москва: РОССПЭН, 2008. 444 с.

4. Shimokura R. Sound Quality Factors Inducing the Autonomous Sensory Meridian Response // *Audiology Research*. 2022. Vol. 12, № 5. P. 574–584.

5. Шкарин Д. Л. Уровневый анализ ASMR-технологии и определение её значения в современном социальном контексте // Вестник Перского университета. Философия. Психология. Социология. 2018. Вып. 1. С. 79–87.

6. Smith N., Snider A.-M. ASMR, Affect and Digitally-Mediated Intimacy // *Emotion, Space and Society*. 2019. Vol. 30. P. 41–48.

7. Belinsky S. The Top YouTube Searches in 2024 // *Similarweb*: сайт. 2024. 26 дек. URL: <https://www.similarweb.com/blog/marketing/seo/top-youtube-searches/> (дата обращения 15.01.2025).

8. Richard C. About ASMR University // *ASMR University*: сайт. URL: <https://asmruniversity.com/about-asmr-university/> (дата обращения: 11.06.2025).

9. Richard C. Brain Tingles: The Secret to Triggering Autonomous Sensory Meridian Response for Improved Sleep, Stress Relief, and Head-to-Toe Euphoria. New York: Adams Media Corporation, 2018. 240 p.

10. Meaning of ASMR in English // *Cambridge Dictionary*: сайт. URL: <https://dictionary.cambridge.org/dictionary/english/asmr?q=ASMR> (дата обращения: 11.06.2025).

11. Klausen H. B. «Safe and Sound» – What Technologically-mediated ASMR is Capable of through Sound // *Sound Effects*. 2019. Vol. 8, № 1. P. 88–103.

12. Кейдж Дж. Тишина: лекции и статьи. Вологда: Полиграф-Книга, 2012. 381 с.

13. Кокс К. Звуковой поток. Звук, искусство и метафизика. 2-е изд. Москва: Новое лит. обозрение, 2024. 300 с.

14. Флюссер В. О положении вещей. Малая философия дизайна. Москва: Ад Маргинем Пресс, 2024. 176 с.

15. Dummy Head Ku-100 // *Neumann*: сайт. URL: <https://www.neumann.com/en-us/products/microphones/ku-100> (дата обращения: 11.06.2025).

16. Kittler F. Gramophone, Film, Typewriter. Stanford, California: Stanford Univ. Press, 1999. 315 p.

17. Garro D. Autonomous Meridian Sensory Response – From Internet Subculture to Audiovisual Therapy // *Conference of Electronic Visualisation and the Arts (EVA 2017)*. 2017. P. 395–402. URL: <https://www.scienceopen.com/hosted-document?doi=10.14236/ewic/EVA2017.79> (дата обращения: 11.06.2025).

18. Рясов А. В. Едва слышный гул: введение в философию звука. Москва: Новое лит. обозрение, 2024. 180 с.

References

1. Kazakova S. V. Phenomenon of Auditory Culture. Scientific and Technical Bulletin of the Saint-Petersburg State

- Polytechnical University. Humanities and Social Sciences. 2011. 2 (124), 235–241 (in Russ.).
2. Akopyan K. Z. The Origin of the Hit from the Spirit of Farce. *Mass Culture and Mass Art. Pros and Cons*. Moscow: Gumanitarniy, 2003. 254–308 (in Russ.).
3. Adorno T. Favorites: The Sociology of Music. Moscow: ROSSPEN, 2008. 444 (in Russ.).
4. Shimokura R. Sound Quality Factors Inducing the Autonomous Sensory Meridian Response. *Audiology Research*. 2022. 12 (5), 574–584.
5. Shkarin D. L. Level analysis of ASMR technology and definition of its significance in the modern social context. *Bulletin of Perm University. Philosophy. Psychology. Sociology*. 2018. 1, 79–87 (in Russ.).
6. Smith N., Snider A.-M. ASMR, Affect and Digitally-mediated Intimacy. *Emotion, Space and Society*. 2019. 30, 41–48.
7. Belinsky S. The Top YouTube Searches in 2024. *Similarweb*: website. 2024. Dec. 26. URL: <https://www.similarweb.com/blog/marketing/seo/top-youtube-searches/> (accessed: Jan. 15. 2025).
8. Richard C. About ASMR University. *ASMR University*: website. URL: <https://asmruniversity.com/about-asmr-university/> (accessed: June 06.2025).
9. Richard C. Brain Tingles: The Secret to Triggering Autonomous Sensory Meridian Response for Improved Sleep, Stress Relief, and Head-to-Toe Euphoria. New York: Adams Media Corporation, 2018. 240.
10. Meaning of ASMR in English. *Cambridge Dictionary*: website. URL: <https://dictionary.cambridge.org/dictionary/english/asmr?q=ASMR> (accessed: June 11.2025).
11. Klausen H. B. "Safe and Sound" – What Technologically-mediated ASMR is Capable of through Sound. *Sound Effects*. 2019. 8 (1), 88–103.
12. Cage J. Silence: Lectures and Articles. Vologda: Polygraph-Kniga, 2012. 381 (in Russ.).
13. Cox K. Sound Flow. Sound, Art, and Metaphysics. 2nd ed. Moscow: Novoye lit. obozrenie, 2024. 300 (in Russ.).
14. Flusser V. On the State of Things. Small Philosophy of Design. Moscow: Ad Marginem Press, 2024. 176 (in Russ.).
15. Dummy Head Ku-100. *Neumann*: website. URL: <https://www.neumann.com/en-us/products/microphones/ku-100> (accessed: June.11.2025).
16. Kittler F. Gramophone, Film, Typewriter. Stanford, California: Stanford Univ. Press, 1999. 315.
17. Garro D. Autonomous Meridian Sensory Response – From Internet Subculture to Audiovisual Therapy. *Conference of Electronic Visualisation and the Arts (EVA 2017)*. 2017. 395–402. URL: <https://www.scienceopen.com/hosted-document?doi=10.14236/ewic/EVA2017.79> (accessed: June 11.2025).
18. Ryasov A. V. A barely audible hum: introduction to the philosophy of sound. Moscow: Novoe lit. obozrenie, 2024. 180 (in Russ.).

Н. Н. Суворов

Бросок в культурном пространстве

Исследование культурного пространства требует детального рассмотрения различных процессов, которые связаны с возникновением культурных событий и деятельности субъекта. Одним из таких процессов является бросок и действие набрасывания, о которых были упоминания в истории культуры, и которые встречаются в исследованиях современной культуры. В статье исследуется бросок как активное действие в культурном пространстве, его процессуальность и возможные последствия. Бросок связывается с культурным творчеством и достижением новизны в науке и искусстве. Проведен генетический анализ понятий, указывающий на устойчивое использование в исторических практиках и закрепление в культурном опыте. Положения статьи подкрепляются ссылками на примеры из области художественного и культурного творчества.

Ключевые слова: бросок, набросок, культурное пространство, творчество, субъективность, мышление, понимание, интуиция, смыслы, ценности

Nikolay N. Suvorov

Throw in the cultural space

The study of cultural space requires a detailed consideration of various processes that are associated with the emergence of cultural events and the activities of the subject. One of these processes is the throwing and the action of sketching, which were mentioned in the history of culture and are found in studies of modern culture. The article explores the throw as an active action in the cultural space, its procedurality and possible consequences. Throw is associated with cultural creativity and the achievement of novelty in science and art. A genetic analysis of concepts was conducted, indicating sustainable use in historical practices and consolidation in cultural experience. The provisions of the article are supported by references to examples from the field of artistic and cultural creativity.

Keywords: cast, sketch, cultural space, creativity, subjectivity, thinking, understanding, intuition, meanings, values

DOI 10.30725/2619-0303-2025-2-70-78

Процессы собирания и рассеивания культурного пространства требуют исследования реальных процессов и результатов, происходящих в сферах культуры. В противном случае культурное пространство выглядит как хаотическая, изменчивая среда без определенных закономерностей. Интенции собирания и рассеивания как основные направления движения следует показать в реальной активности. Эти процессы происходят на макро- и микроуровнях пространства, во взаимодействии пространств различных эпистем, а также в воображаемых пространствах. Общие закономерности проявляются в структуре эпистемы и становятся характеристикой эпохи. Исследование конкретного участия исторических субъектов придает культурному пространству достоверность, наполняет событиями – участием субъективности, выступающей не только активным актором, но также содержанием любого события.

События различаются по временным и пространственным характеристикам, но их объединяют общие черты и субъективная устремленность. События прерывают течение

времени, его последовательность, выступают заминкой перед броском или тлеющим угасанием случайного порыва, но именно события становятся характеристикой исторического времени и его культурной формы. События придают пространству дискретность и устремленность, наполняют неповторимым содержанием, в котором выделяются направленные действия субъекта. Таким устремлением является направленный **бросок**, оставляющий след воздействия, отпечаток в культурном пространстве, именуемый **наброском**. Если «бросок» характеризует активное действие как момент интенций собирания и рассеивания, то «набросок» является результатом направленного броска – отпечатком субъективного действия или события в пространстве бытия.

Бросок, по смыслу и характеру действия, противоположен последовательному и поступательному движению – постепенно, шаг за шагом, осваивающим территорию. Бросок – это порыв, и прорыв – моментальное движение собранной энергии, быстрое продвижение в порталах культурного простран-

ства, освоение новой области. В наброске, как следствии броска, осуществляется обратное действие – понимание, которое выступает как субъективное собирание возможностей, завязывание событийных складок в узел – как культурная память, как примета присутствия. Субъект осваивает результаты броска, которые складываются в полученном ответе в виде понимания, «отпечатанного» в наброске.

Результат броска как действие набрасывания оставляет след и изменения на складчатой поверхности как субъекта, так и объекта действия. Человеческая деятельность состоит из разнообразных материальных и интеллектуальных взаимодействий между телами и идеями. Активное взаимодействие между субъектом и миром мы называем броском. Одежда наброшена на лежащее тело, фата наброшена на невесту, плащ-невидимка закрывает и прячет искателя приключений, шкура медведя наброшена на глиняную болванку в процессе создания натурального макета пещерного медведя. Тело не только отбрасывает тень, но способно к броскам камня и копья с попаданием в цель. Само тело может быть брошенным на землю в результате борьбы или «в набежавшую волну». Процесс набрасывания характеризует активность, направлен на предмет броска и запечатлевается в нем. Так, одежда деформируется в результате использования и начинает обозначать форму тела своего владельца. Текст, привлечший внимание и поразивший новизной, адаптируется, деформируется и осмысливается по меркам интеллекта. Сила, вложенная в бросок, несет последующий отпечаток в наброшенном предмете – изменение первоначальной формы, возможной деконструкции цели или условной точности – запечатление брошенного предмета или энергии затраченных усилий – передача, получение и запечатление направленной информации, ее преобразование в отпечаток. Интеллектуальными бросками становятся яркие высказывания, меткие слова, сильные и глубокие идеи. Набрасывание изменяет культурное пространство, оставляет следы пребывания, наполняет эхом голосов и написанных текстов. Точный и целенаправленный бросок способен изменить конфигурацию культурного пространства, внести деформацию в структуру событий. Это согласуется с положением М. Фуко о природе мышления как процессе свободного броска: «...это впервые ведет к теории мысли, которая полностью освобождена от субъекта, так и от объекта. Мысль-событие так же син-

гулярна, как и бросок кости; мысль-фантазм вовсе не ищет истины, а лишь повторяет мысль» [1, с. 455]. Фуко отмечает единичность, уникальность мысли, но также ее возможную случайность. Высказанная или записанная мысль повторяется в событии, отпечатывается в кривизне складок – как бросок в наброске.

Набрасывание осуществляется не только как отпечаток субъективности, но и как «отрыв» некоторой части, перенос качеств субъекта на наброшенный предмет. Яркая и неожиданная идея сохраняет образ и форму выражения мыслителя – оформляется в индивидуальном тексте – интеллектуальном броске, направленном на утверждение новой ценности. Набросок, таким образом, совмещает утрату в броске – отрыв от субъекта и прибавление в наброшенной форме. Субъект в броске раздваивается, сохраняя свою сущность, и одновременно набрасывает ее на предмет броска, возможно, на собеседника. В процессе острой дискуссии возникшие мысли и яркие суждения выглядят как направленные броски, устремленные к цели спора. Но стремление к цели может быть парировано ответным броском – точным аргументом или контртезисом, купирующим вербальный выпад. Но также высказанная мысль может остаться не услышанной, непонятой и не получить по разным причинам ответа – «попасть на коменья или в тернии», остаться не найденным «изумрудным зерном». Бросок может сорваться в ничто и пропасть, как впустую растраченная энергия или, наоборот, вызвать сильную эмоциональную реакцию у нетерпимого собеседника, непонимающего суть высказывания. «Не давайте святыни псам и не бросайте жемчуга вашего перед свиньями, чтоб они не попрали его ногами своими и, обратившись, не растерзали вас» (Мф. 7:6). Слабый или неверный бросок не попадает в цель, но вызывает ответный калечащий бросок. Так, христианская проповедь как бросок переживания и наставления в первые века новой эры могла вызвать жестокие репрессии против проповедника – ответный бросок неверия и нетерпимости порой приводил проповедника к гибели. «Житийные» сказания повествуют о равнодушии и жестокости, но также о стойкости первых христиан.

Происхождение понятий броска и наброска относится к первобытным практикам – метанию камней, когда точный и сильный бросок мог сохранить жизнь или отнять чужую. Бросание камня и метание копья были обычными действиями охоты и войны, добычей

еды, защитой от возможной опасности или нападением. Стрельба из лука, ружья или пушки также является нацеленным броском. Если цель трудно достать – по ней стреляют. История артиллерии и ракетостроение – целенаправленное совершенствование техники направленных бросков.

Бросание зерна в землю во время посева или броски лассо с целью поимки зверя повторялись в практической деятельности во всех периодах истории культуры. Смыслы и понятия броска, бросания, набрасывания, наброска, вброса, выброса как отражения активных действий формировались в повседневной практике. Способ их применения, смысл и мера ценности точного броска измерялись эффективностью борьбы за сохранение жизни или достижение намеченной цели. Практическая целесообразность обретала метафорические свойства и обозначала культурные процессы. Элементы содержания культурного пространства способны к броскам, выступая как отдельно, так и в различных соединениях – частные и соединенные складки. Векторы смыслов, ценностей, образов, текстов и тел, их энергичное движение оставляли след в культурном пространстве, сохранялись в артефактах, закреплялись в памяти, в ответных смыслах, ценностях, образах, текстах и телах. Культурное пространство наполнилось движением, оставляя траектории бросков и запечатленных набросков. По-видимому, сила броска, заключенная в нем энергия продлевают действие, определяются в культурном пространстве, в сделанной вещи или сохраняются во времени, как скрытый в земле артефакт, архивный документ и культурное эхо.

Продуманный и неожиданный для окружающих поступок, рассмотренный как текст, содержит значения, смыслы и ценности, может быть представлен как бросок, который разбрасывает складки субъекта, стремящегося к достижению цели. Решительный поступок субъекта возможно рассматривать как бросок, направленный на преодоление любой ценой жизненной или социальной ситуации, враждебной среды и, наконец, достигший цели, вызвавший сильное сопротивление или все же – угасший на излете и не достигший цели.

Многие понятия с эстетическим контекстом становились метафорами, включали в себя расширенное содержание, подобно тому, как новозаветное сравнение Царства Небесного с неводом характеризовало активное вовлечение субъекта в истинную веру, символическую поимку души и ее спасение. «По-

добно Царство Небесное неводу, закинутому в море и захватившему рыб всякого рода, который, когда наполнился, вытащили на берег и, севши, хорошее собрали в сосуды, а худое выбросили вон...» (Матфей 13:47). Оказавшись в неводе, брошенном в море житейское ловким рыболовом, библейские рыбы перестали быть просто морскими существами, но стали человеческими душами, превратились в ценный улов, требующий сортировки в процессе собирания и последующему рассеиванию. Уловленные души следовало различить, выделить в них уникальность, определить ценность или анти-ценность. Различение «хорошего» и «худого» предшествует рассеиванию, предполагает персонификацию, но также стратификацию – выделение и типологию выловленного. Метафора невода, его броски и действия набрасывания – собирание и рассеивание – способны быть не только образами, но также получить статус архетипических смыслов, собирающих тела, смыслы, образы, тексты и ценности в культурном пространстве. В текстах собирается содержание культурного пространства, концентрируются ценности, уточняются смыслы, которые сопровождаются образами, готовыми к новым броскам. В текстах запечатлеваются тела – животные и люди, вещи и растения. Тексты оживают, в процессе чтения и декламации раскрываются и собираются ценные сведения, и рассеивается собранное и осмысленное, оседает в новых бросках – написанных текстах.

Образ сети имел символическое значение в фольклорной традиции. Так, в древнеславянской культуре особое место занимала рыболовная сеть, которая трактовалась как предмет, выполняющий функцию защиты и отталкивания «нечистой силы», а в христианской книжной традиции символика сети выступала в функции собирательной, привлекающей к добру, к «правде божьей». Обрядовыми рыболовными сетями или их обрывками опоясывали новобрачных, чтобы отвратить «злые умыслы» и сглаз. Фрагменты рыболовного невода использовались в обрядах ворожбы как укрытие от «злых сил». По мнению Н. И. Толстого, основными символическо-смысловыми компонентами сети являются узлы, связывающие отдельные веревки, которые из-за их множества не могут быть развязаны и пересчитаны, и поэтому они выражают символическую укрывающую силу [2, с. 124]. Сеть становится образом крепкого единства, собранности и функциональности – способности достижения результата

в нацеленном броске. Возможно, эти свойства характеризуют процессы современной коммуникации, пронизанные теле-, радио-, интернет-сетями.

Эвристически полезно корректировать понятия, как единицы научного текста, расширять их собранную систему новыми словами и метафорами, способными придавать дополнительные смыслы. Полагаем, что такими понятиями являются: «бросок» и «набросок».

Понятие «бросок» встречается впервые в текстах Эпикура, заметившего, что развитое мышление направляется «бросками мысли». Для того чтобы достигнуть цели, освоить ментальную задачу, мысль совершает бросок, чтобы вырваться из плена окружающих ложных суждений. В письме, адресованном ученику Геродоту, Эпикур писал, что для точного понимания натурфилософских сочинений и «рассмотрения целого» следует всегда отмечать «общее движение мысли» без ненужных подробностей, следует выделять самое общее размышление о предмете: «Главным признаком совершенного и полного знания является умение быстро пользоваться бросками мысли», сводить смыслы к простым основаниям и известным понятиям. Следует, по словам Эпикура, видеть в каждом слове «его первое значение, не нуждающееся в доказательстве. И затем мы должны во всем держаться ощущений, держаться наличных бросков мысли или любого иного критерия, держаться испытываемых нами претерпеваний – и это даст нам средства судить об ожидающем и неясном. А, уже разобравшись с этим, следует переходить к рассмотрению неясного» [3, с. 407–408]. При помощи броска, по словам Эпикура, мысль освобождается от груза устаревшего знания и устремляется к непосредственному рассмотрению проблемы.

Заметим, что смысл письма Эпикура, адресованного Геродоту, дошел в пересказе и интерпретации Диогена Лаэртского, знавшего несохранившийся подлинник. Но историкокультурное время Диогена было иным, чем время Эпикура. Диоген жил спустя несколько столетий после написания письма, в период эллинизма и изменения трактовок основных идей греческой философии. По мнению А. Ф. Лосева, Диоген порой превратно и неточно толковал идеи классического периода, без достаточно четкого объяснения смысла: «Эпикурейцы, говорит Диоген, представляли еще момент деятельности мысленных представлений. Что такое эти мысленные представления, особенно если говорить об их

epibole т. е. о „накидывании“, „набрасывании“ на чувственные вещи или, попросту говоря, активной деятельности мысли, неясно» [4, с. 70]. Сомнения А. Ф. Лосева вполне объяснимы предположением о неточном пересказе Диогеном содержания письма Эпикура, но все же основной смысл может быть прояснен, оправдан и приложен к нашим рассуждениям. Сделав эту необходимую оговорку по поводу корректности «бросков мысли», используем это понятие как полезное и подчеркнем его авторство Эпикура.

Если «бросок мысли» Эпикура может трактоваться как очищение мысли от ненужных подробностей и как моментальное «схватывание смысла», то «набросок» Хайдеггера предполагает неоднородность и многозначность. Это не только направленное интеллектуальное действие, но действие, «схватывающее» некоторую сущность с учетом ее формы и особенности природы. Бросок мысли отражает отрыв мышления от устойчивых схем и привычного содержания – направленное устремление к намеченной цели и преодоление пустого пространства незнания. Мысль как бы пролетает в проблемном поле, нигде не задерживаясь, и попадает в силу точного броска в ситуацию решения поставленной проблемы, набрасывает на предмет размышления авторские смыслы и ценности, облекает в высказывание. Проблема выглядит как искомая – повернутая в направлении задач, поставленных субъектом – формулируется и закрепляется в тексте. Набросок рассматривается как результат и довершение броска, как законченное начало целенаправленной деятельности. Важным уточнением является суждение М. Мамардашвили о том, что точность мыслительного броска зависит от его силы: «Должны быть *мускулы*, чтобы мы мыслили точно, потому что глупость и зло – не следствие нашей психологии, а следствие того, что мы не мыслим точно» [5, с. 217], в контексте высказывания – слабости. Бросок мысли, следовательно, должен достичь чего-то большего, чем содержания субъективного мышления, создать искомое прибавление. Но, если силы броска, заложенной в нем энергии недостаточно, то итогом броска оказывается не только не достижение цели, но происходит «попадание» в глупость и во зло. Ошибочные суждения, таким образом, несут на себе не только ложь, но и анти-ценностную нагрузку.

Не случайно родственным понятием «наброску мысли», началу интеллектуальной работы, выступает художественный набросок,

сделанный художником наспех, чтобы изобразить первое впечатление от натуры, но с намерением последующей доработки наброска и превращение его в законченное произведение. Набросок, запечатлевающий картину, без детализации, запечатлевает общие контуры, схваченную динамику и форму изображаемого предмета – сохраняет намерение автора впоследствии продолжить работу. В наброске можно увидеть замысел художника, представившего общий план дальнейшего воплощения и начальный вид будущего произведения. Набросок может остаться как памятное впечатление или как нереализованная фантазия, не получившая продолжения, но всегда является образным выражением моментального броска художественной мысли и его отпечатком. Наброски имеют самостоятельную художественную ценность как запечатление этапов работы художника. И для самого художника наброски являются важными свидетельствами творческих мыслей и психических состояний. Так, в набросках к картине «Философский бордель», названной позднее «Авиньонские девицы» (1907), П. Пикассо раскрывал первоначальный замысел произведения, которое хотел представить абсолютно свободным и новым в трактовке образов и манере исполнения. Наброски и рисунки делались в течение года и сохранили складки художественных поисков. Так, судя по одному из ранних набросков, кроме трех женских фигур, помещенных слева, в центре были изображены две мужские: матрос (тапуировка якоря на руке) и студент-медик (в руке череп). Позднее, в процессе уточнения замысла, они превратились также в женские фигуры – две фигуры с африканскими масками на лицах. Мужчин в окончательном варианте художник вывел из картины, поставил их на место зрителя. В результате жесткость и сила женских образов обострились, превратились в энергичный вызов. Африканские маски, увиденные художником во дворце Трокадеро в Париже (Музей Человека), должны были внести в работу первобытную энергию.

Начало работы над картиной относиться к году смерти П. Сезанна (1906), влияние которого П. Пикассо испытывал и старался выразить в своем ответе на «Купальщиц». Пикассо прекрасно знал идеи Сезанна о стереометрии и изображении натуры при помощи шара, цилиндра и конуса, его цепкое мышление собирало идеи, формировало новизну образов. Некоторые исследователи также указывают на влияние Эль Греко, на его «спиральное

движение фигур», угловатое и жесткое освещение и плотное пространство [6, с. 27–28]. Возможное влияние на идею картины оказали работы М. Врубеля, увиденные художником на парижском Осеннем салоне 1906 г. Так, по свидетельству С. Судейкина, «дежурившего» на выставке по заданию С. П. Дягилева, Пикассо приходил несколько раз в Grand Palais, долго и внимательно рассматривал именно картины М. Врубеля. Возможно, «структурность» и оригинальная «собранность» живописи поразили Пикассо, а его чуткость к открытиям, свободное использование чужих находок были известны в парижской среде. Но сам автор никогда не признавался в чьем-либо влиянии, и тем более заимствовании чужой манеры (за исключением, может быть, африканского искусства, о влиянии которого он вспоминал в записках). Несмотря на возможные заимствования, «Авиньонские девицы» справедливо считаются мощным прорывом – сильным броском из традиционного искусства, и, может быть, первым, принципиально новым произведением начала XX в.

Новаторство в искусстве способно стать открытием новой визуальности, «расширить» видение, создать разворот реальности, навести фокус культурного зрения на открывшиеся пустоты, пересмотреть представление о творческом акте как мимесисе, идущем еще от Аристотеля, и подчеркнуть роль автора, способного совершить независимые и свободные броски. Так, авангардизм начала XX в. своими энергичными бросками породил культуру европейского модерна.

Бросок, направленный на собирание культурного пространства, может рассматриваться в следующих формах:

1. Как возникшая потребность в броске и возможность набрасывания, а также процесс подготовки к броску. В возможности набрасывания скрывается структура и потенция броска, активизация собранной энергии, намеченные цели и предполагаемые итоги действия. Целями набрасывания становятся: бытие (иначе природа) и культурное пространство, где субъект создает новые события или оказывается при помощи броска в возникшем событии. В целом процесс набрасывания находится в зависимости от состояния субъекта: броска еще нет, но готовность к нему и намеченная цель уже есть – возникает установка на бросок. Состояние субъекта перед броском характеризуется энергичным напряжением, активизацией физических и интеллектуальных сил – это проблемная ситуа-

ция творчества и создание события. Броску в научном или художественном творчестве предшествуют предварительная работа по сбору и изучению материала, обдумывание плана и формулировка задачи. «Инкубация» будущей деятельности осуществляется сознательно и бессознательно – создается модель броска, выбирается направленность и сила, концентрируется эмоциональная энергия, намечается цель. Складки субъекта накануне броска напоминают сжатую пружину, готовую развернуться. Природная скрученность, которая относится к складкам, предполагает собранную энергию, стремящуюся к освобождению. Подготовка к броску и сам процесс набрасывания можно представить в двух видах: как моментальное состояние готовности, зависящее от возникшей ситуации, но так же, как состояние субъекта, растянутое во времени по причине длительной подготовки к предстоящему броску, возможное предвидение затраченной энергии и силы сопротивления, преодоление инертности материала. Состояние готовности к броску возникает в непосредственной реакции на событие или проблемную ситуацию. Но это состояние готовности способно быть как активным, так и пассивным. Возбуждение и пробуждение проявляют различные стороны готовности субъекта, указывают в первом случае на мгновенную мобилизацию сил и возможностей, во втором – на ленивое потягивание, зевание и, наконец, обретение привычной активности. В первом случае субъект становится создателем события, его реакция является обдуманной и ответственной – вероятность успеха возрастает, во втором случае – внешнее событие захватывает субъекта врасплох, опутывает складками сомнений и вопросов, не дает возможности отложить активное действие – у субъекта нет выбора, он оказывается в плену возникшей ситуации.

2. Как непосредственное действие набрасывания, для которого необходимы энергия, сила и точность. Если в возможности броска проявляется активный субъект, готовый к действиям, то «созревание» и действие броска требуют ясного осознания и «претерпевания» (Эпикур) – переживания состояния готовности – психической установки и непосредственное «узрение сущности». Точность целеполагания, подготовленность к достижению цели – важные условия продуктивности интенции рассеивания, в которой наиболее радикальной формой является бросок. Результат броска – набросок, выступает как «перво-

структура названного события», первоначальный «набросок мира» становится элементом последующего субъективного миропознания, «...в выбрасывающем набрасывании нечто выламывается, исторгается и взламывается, прорывается к возможностям, и таким образом вламывается, вторгается в действительное как таковое...» [7, с. 544, 550].

Бросок способен радикально разорвать/разметать замкнутое пространство субъекта и вырваться на простор бытия. В бросках создаются события культуры, их результаты вливаются в происходящие события и формируют содержание культурного пространства, возможно, изменяют его движение и создают потенциальную возможность для дальнейшего изменения: «набросок *привязывает* – не к возможному и не к действительному, а к *деланию возможным*» [7, с. 546]. При помощи интеллектуальных бросков осуществляются научные открытия, инженерные решения и создаются произведения искусства.

3. Как результат броска – набросок, который рассматривается как отпечаток и деформация. Субъективная ментальность моделирует бросок: определяет целесообразность действия, энергию, скорость и направление. Сила напряжения, собранная энергия и воображаемая модель действий субъекта определяют эффективность броска, который завершается результатом – попаданием в цель, достижением поставленной задачи, следовательно, способность к броскам следует тренировать и настойчиво повторять.

Моментальное состояние готовности выступает как инсайт, прорыв к истине в процессе активного поиска: работы с текстом, проведением эксперимента, размышлением или наблюдением. Так, изучение научной литературы становится условием для творчества ученого, поправок старых решений и изобретением новых подходов, а внимательное наблюдение за эффектами света и формы способно привести художника к новому образному видению в области искусства. В сфере исследования процессов творчества принято обращать внимание на предварительную стадию – первый импульс, предшествующий созданию нового произведения, формированию первого образа и гипотетической идеи. В этот момент происходит наблюдение и отбор первых впечатлений, сбор фактов, появление устойчивого исследовательского интереса и эмоционального состояния влечения к изучаемой проблеме, способного возбудить вдохновение и привести к после-

дующему прорыву – трансгрессии предела. Происходят прорыв замкнутости, преодоление границ, отказ от традиций, разрушение авторитетов – бросок в неизвестный простор. Открытие и особенности новизны в сферах культурного пространства зависят от радикальности сделанного броска. Характер стадии замысла имеет универсальную структуру, но отличается по предмету, на который направлено творчество и по методам достижения заданной цели:

«И мысли в голове волнуются в отваге,
И рифмы легкие навстречу им бегут,
И пальцы просятся к перу, перо к бумаге,
Минута – и стихи свободно потекут...» [8, с. 164].

В наброске собирается культурное пространство, выделяются и определяются основные элементы, соединенные в процессе творения нового культурного продукта. Набросок несет в себе смысл *выбрасывания*, отрыв субъективного и привязывание к другому, иному, поскольку он является продолжением субъекта, его энергии и вида деятельности. Набрасывание индивидуально и повторяет особенности субъекта. Набросок осуществляется в фиксированном внимании, в установке действия. Субъект энергично «обволакивает» предмет действия, а затем «раскалывает» и преобразует его структуру, оставляет в нем свой отпечаток – в творческом наброске всегда виден автор. В процессе броска происходит «отрыв» субъекта, его идеальное перемещение на предмет набрасывания. Субъект сливается с предметом, преобразуя его по собственному образу и подобию.

Согласно Хайдеггеру, набросок не следует понимать как последовательность приемов, который можно составить из отдельных фаз, но – как единое, моментальное действие, собирающее в себе субъективные намерения и черты приоткрытого бытия. Набросок содержит в себе субъективные намерения, целеполагание, силу и возможности преобразования. Также набросок зависит от особенностей предмета набрасывания – улов формирует сеть, создает напряженную форму, равно как и сеть формирует улов. Набросок культурного пространства обращен на освоение потенциальной среды, в которой формируется культурное событие, но также своим действием видоизменяет пространство. В отличие от художественного наброска – набросок, совершенный в культурном пространстве, является субъективным намерением и действием, направленным на освоение потаенного бытия, создание на его основе артефакта или следа пребывания.

Потенциальность наброска предстает как создание приблизительной воображаемой образной модели, в которой происходит первоначальная мысленная и эмоциональная обработка найденного ощущения и пред- смысла еще непонятного, «клубящегося» интеллектуального пространства, находящегося в промежутке – между известным и неизвестным, поиске связей с известным, подыскивание имени для называния найденного, вновь созданного. Новизна открывается в смыслах, ценностях, образах, текстах и телах. Момент потенциального наброска характеризует самое начало творческого процесса, создание события. Набрасывание включает в себя выброс/выбрасывание собственного содержания, соучастие субъекта – заложенную энергию, направление броска и точность попадания. «Набросок-выброс» собирает субъективное, организует активность в начальном творческом импульсе, освобождает субъекта от скованности прошлым, устремляет в возможное и действительное осуществление. Мотивы потенциального броска многообразны. В художественном творчестве бросок может быть стимулирован трагическими переживаниями, которые, по мысли М. Арнаудова, значительно чаще становятся благоприятной причиной поэтического творчества, чем счастливая успокоенность [9, с. 182].

Острота и сила переживаний предшествуют броску, переживания стимулируют и входят в него, как творческая энергия. Сильные эмоциональные переживания открывают способность глубокого погружения в бытие, в культурное пространство, становятся основой точного высказывания, набрасывания творческого текста, организующего образы и смыслы.

Бросок преодолевает потенциальную возможность быть безграничным, ограничиваясь реальным действием. Многообразие потенциальных настроев сводится к направленному броску, который простирается из ряда возможностей в некоторое целое и действительное осуществление события, собирающее пространство культуры. Ограничение организует. Чтобы начать творить, мастеру следует себя ограничить, отрезать бритвой Оккама многообразие возможностей и избрать направление плодотворного броска.

Процессуальность броска собирает в себе силы и способности субъекта. «Набросок – это вторжение в то „между“, которое открывается между тем, что различается» [7, с. 548]. «Приоткрытие» различий превращается в процедуру заглядывания в неизвестное простран-

ство и обнаружение новых смыслов «между смыслами» – нескромный вуайеризм исследователя, удовлетворение его плодотворной вопросительности. Бросок может быть направлен в «глубину», раздвигая культурное пространство в поиске маргиналий, оставленных «на обочине» смыслов, ценностей, образов, текстов и тел, что показал в своих работах М. Фуко: его интересовали тюрьмы, душевнобольные и все то, что не освоено как мейнстрим культуры.

Иными словами, набросок переформатирует содержание, вскрывает новые смыслы, меняет привычную конфигурацию культурного пространства, вторгается между событиями, активизирует движение в новом направлении. Направленный бросок разбивает монолит смыслов, удерживает «между-смыслы» – разлетевшиеся обломки, раскрывает спрятанное содержание в представленном хаосе. Если не учитывать форму и содержание наброска, а только его результат, то он близок к интуитивному постижению, попаданию в цель, минуя длительное движение мучительных размышлений. Интуитивное знание – это моментальное схватывание результата без последовательной и наблюдаемой процессуальности – желанная трансгрессия предела, достижение искомой новизны. Действия интуиции скрыты в сокращенных, неосознанных процессах, а точнее – в активном взаимодействии содержательных элементов и обмене невербальной информации. Результат интеллектуального броска – набросок, порой, выглядит как откровение, как неожиданный дар.

Бросок, несмотря на то, что является моментальным действием, обладает природой и направленностью, родственными с бросающим субъектом, механизмами возврата и связанности – это, по словам Хайдеггера, «первоструктура мирообразования, набросок-выброс, показывает в исходном единстве то, к чему человек должен был прийти... связывание и разделение», что выражает иными словами – интенции собирания и рассеивания. В наброске проступает единение момента набрасывания с актором действия, с раскрытием его природы, а также с объектом – бытием, проступающим в наброске, как результате набрасывания. «Понять значит бросить себя на ту или иную возможность бытия-в-мире, т. е. экзистировать как эта возможность» [10, с. 387]. Понимание как итог процесса мышления оказывается пойманным в броске, а производство смыслов становится выбором возможностей, предложенных бытием, – в этом есть опреде-

ленная заданность отношений бытия и присутствия. Сам человек, по мнению М. Хайдеггера, брошен в броске и выступает по своей природе как «переход – переход как фундаментальное существо события» [7, с. 543, 550], и тогда событие трактуется как вариант возможностей. Событие подхватывает субъекта и устремляет в собственном событийном броске. Энергия события «играет» с человеком, превращая его в предмет манипуляций, сил и соблазнов. Здесь философ следует в русле тезиса Гераклита: «Все течет, все меняется», но добавим здесь к водным струям реки времени, захватывающим все сущее, воздушные броски, которые совершает присутствие, принимая образ активного субъекта или отображая процессы в культурном пространстве. Активные броски субъекта становятся сильным, не всегда напрасным противостоянием событиям. Активный ответный бросок способен остановить культурное время и деформировать пространство.

Культура, как и жизнь человека, всегда переходна, хотя выглядит постоянной. Отсюда следует, что сущностная «брошенность», полетность и способность к «броскам» становятся чертами присутствия – субъективного и культурного. Субъект способен ощутить свою направленность в броске, утратить состояние устойчивого мироустройства, потерять прежнюю сущность, оказаться в свободном полете – устремиться в броске «к земле обетованной» или попасть в энергию встречного броска. Полетное бытие осуществляется в поиске, возможно, только себя, но в иных порталах пространства. Птичье существо вызывает зависть у неспособных летать как неземное, подхваченное эфиром инобытие телесного, преодолевшее земную гравитацию. Брошенность в мир еще не означает способности к собственным броскам – это состояние экзистенциального отчаяния, вызванное осознанием конечности присутствия.

Брошенность, заброшенность, затерянность также имеют значение не востребованных, ненужных смыслов, ценностей, образов, текстов и тел, возможно, оставленных до удобного случая использования, возможно, незамеченных и забытых. Заброшенность – это характеристика культурных ценностей в забвении, оставленных до естественного распада – отбросы культуры, но также – спрятанность, как клады, ждущие алчных искателей или умышленное захоронение в архивах опасных сведений на «срок хранения». Свалка и помойка в данном случае могут рассматриваться как маргинальные тексты культурного

пространства, оставленные в прошлом. Здесь также есть содержание: смыслы, ценности, образы и тела – оживающие в находках будущих археологов или превращенные в современные художественные инсталляции. Заброшенность – это бросок в прошлое, культурное время, направленное вспять – бросок против «ветра перемен».

Список литературы

1. Фуко М. *Theatrum philosophicum* // Делез Ж. Логика смысла. Москва: Академ. проект, 2015. С. 438–470.
2. Толстой Н. И. Этнографический комментарий к древним славянско-русским текстам. 1. Сеть (мережа) // Литература и искусство в системе культуры. Москва: Наука, 1988. С. 122–129.
3. Диоген Лаэртский. О жизни, учениях и изречениях знаменитых философов. Москва: Мысль, 1979. 620 с.
4. Лосев А. Ф. Диоген Лаэртский – историк античной философии. Москва: Наука, 1981. 192 с.
5. Мамардашвили М. Введение в философию. Москва: КоЛибри: Азбука-Аттикус, 2023. 480 с.
6. Хьюз Р. Шок новизны. Санкт-Петербург: Азбука, 2020. 445, [3] с.
7. Хайдеггер М. Основные понятия метафизики. Мир – конечность – одиночество. Санкт-Петербург: Владимир Даль, 2013. 590, [1] с.
8. Пушкин А. С. Полное собрание сочинений: в 6 т. Москва: Гос. изд-во худож. лит., 1949. Т. 2: Стихотворения 1826–1836. Поэмы. 648 с.

9. Арnaudов М. Психология литературного творчества. Москва: Прогресс, 1970. 653 с.

10. Хайдеггер М. Бытие и время. 2-е изд., испр. Санкт-Петербург: Наука, 2002. X, 450 с.

References

1. Foucault M. *Theatrum philosophicum*. *Deleuze J. The logic of meaning*. Moscow: Acad. project, 2015. 438–470 (in Russ.).
2. Tolstoy N. I. Ethnographic commentary on ancient Slavic-Russian texts. 1. The network (merezh). *Literature and art in the system of culture*. Moscow: Nauka, 1988. 122–129 (in Russ.).
3. Diogenes Laertius. About life, teachings and sayings of famous philosophers. Moscow: Mysl, 1979. 620 (in Russ.).
4. Losev A. F. Diogenes Laertius – historian of ancient philosophy. Moscow: Nauka, 1981. 192 (in Russ.).
5. Mamardashvili M. An introduction to philosophy. Moscow: KoLibri: Azbuka-Attikus, 2023. 480 (in Russ.).
6. Hughes R. The shock of novelty. Saint-Petersburg: Azbuka, 2020. 445, [3] (in Russ.).
7. Heidegger M. Basic concepts of metaphysics. The world is a finiteness – loneliness. Saint Petersburg: Vladimir Dal, 2013. 590, [1] (in Russ.).
8. Pushkin A. S. The complete works: in 6 vols. Moscow: State Publ. house of art literature, 1949. 2: Poems 1826–1836. Poems, 648 (in Russ.).
9. Arnaudov M. Psychology of literary creativity. Moscow: Progress, 1970. 653 (in Russ.).
10. Heidegger M. Being and time. 2nd ed., corr. Saint-Petersburg: Nauka, 2002. X, 450 (in Russ.).

В. А. Царева

Культурная медиация в литературном музее: опыт и возможности развития

Исследование посвящено дефиниции «культурная медиация». Рассматриваются причины ее появления и особенности распространения в России, анализируются функции медиации в области искусства и культуры, необходимые для эффективной работы с аудиторией в современном музейном пространстве. Доказывается актуальность развития новых практик коммуникации в литературном музее, обозначаются возможные варианты их использования, осмысливается опыт культурной медиации в программах Всероссийского музея А. С. Пушкина и музея А. А. Ахматовой в Фонтанном доме. Делается вывод, что в реалиях сегодняшнего дня музей как хранитель коллективной памяти призван формировать духовные ориентиры человека с целью гармонизации социальных отношений и устойчивого развития общества, и литературный музей обладает высоким потенциалом для реализации этих целей, а культурная медиация способна актуализировать литературное наследие, сделать музей местом притяжения для посетителей разных возрастных и социальных групп.

Ключевые слова: культурная медиация, медиатор, функции медиации, литературный музей, литературное наследие, коммуникация, посетитель

Vera A. Tsareva

Cultural mediation in the Literary Museum: experience and development opportunities

The study is devoted to the definition of "cultural mediation". The reasons for its appearance and the peculiarities of its spread in Russia are considered, the functions of mediation in the field of art and culture necessary for effective work with the audience in the modern museum space are analyzed. The relevance of the development of new communication practices in the literary museum is proved, viable options for their use are outlined, and the experience of cultural mediation in the programs of The National Pushkin Museum and The Anna Akhmatova Museum at the Fountain House is comprehended. It is concluded that in the realities of today, the museum as a keeper of collective memory is called upon to form spiritual guidelines for a person in order to harmonize social relations and sustainable development of society, and the literary museum has a high potential for achieving these goals, and cultural mediation is able to actualize literary heritage, make the museum a place of attraction for visitors of different age and social groups.

Keywords: cultural mediation, mediator, mediation functions, literary museum, literary heritage, communication, visitor

DOI 10.30725/2619-0303-2025-2-79-84

В последние десятилетия вследствие социокультурных, политических, экономических изменений произошла смена приоритетов в области музейного дела. С функции хранения, коллекционирования и исследования фокус сместился в сторону коммуникации.

Коммуникация в музее происходит на нескольких уровнях. Первый уровень возникает между посетителем и музейным предметом, и тогда «музей служит проводником между посетителем и материальным и нематериальным наследием» [1, с. 90], т. е. является посредником между произведением искусства, представляющим собой некое послание, написанное определенным «зашифрованным» языком, и человеком, пытающимся эту информацию «дешифровать».

Второй уровень образует музейная экспозиция, которая является моделирующей системой: отбор предметов искусства, композиционное, цветовое, звуковое решение, даже этикетаж являются знаками «музейного языка», на котором «написан» весь текст музейной экспозиции. Таким образом, попадая в музей, посетитель вступает в коммуникацию не только с отдельными музейными предметами или произведениями искусства, но и с музейной экспозицией в целом.

Результат музейной коммуникации во многом определяется настроенностью посетителей. В зависимости от желания и возможности вступить в подобную коммуникацию посетителей, по мнению Яна Долака, можно разделить на три категории: visitor –

случайный посетитель; *attender* – регулярный посетитель; *user* – пользователь музея, человек которому музей действительно нужен для жизни [2, с. 85]. Американский музеолог Дэвид Дин характеризует эти группы посетителей следующим образом:

- проходят экспозицию быстро, они не очень заинтересованы, часто хотят выглядеть как люди, заинтересованные этим типом культуры, но в действительности не очень активно им пользуются;
- проявляют большой интерес, но не уделяют много времени чтению особенно сложных текстов, любят прямой доступ к информации, приветствуют визуальную стимуляцию, предметы находятся в центре их внимания – чаще всего они посещают галереи и художественные музеи;
- меньшинство уделяет экспозиции большое внимание, хочет и в большинстве случаев может понять выставленные предметы, все рассматривает, читает сопроводительный текст, в музей ходит часто [2, с. 85].

Согласно данной классификации, только посетители, относящиеся к третьей малочисленной группе, могут самостоятельно «прочитать» обращенное к ним «высказывание», для остальных, чтобы коммуникация состоялась, чтобы после визита в музей не возникло недоумение или разочарование, необходим посредник, интерпретатор. В этой связи обратимся к мнению Ю. М. Лотмана, который отмечал: «Художественный текст... выдает разным читателям различную информацию – каждому в меру его понимания, он же дает читателю язык, на котором можно усвоить следующую порцию сведений при повторном чтении» [3, с. 35].

Экспозиция музея представляет собой «художественный текст», и сегодня, когда в научном осмыслении прошлого и в интерпретационных практиках социоцентрический взгляд сменился антропоцентрическим, посредник (экскурсовод, музейный педагог, лектор) должен не просто передать информацию, а заинтересовать каждого посетителя. А для того, чтобы заинтересованность возникла, необходимо понять, какую информацию готов воспринять конкретный человек в данный момент, обратить внимание именно на нее, увлечь, получить эмоциональный отклик, чтобы контакт состоялся, а затем помочь посетителю овладеть языком для понимания следующего уровня «чтения» произведения искусства и экспозиции в целом.

В современной музеологии для обозначения человека, выполняющего эти функции,

все чаще используется термин «медиатор», а процесс, направленный на привлечение и увлечение музеем, называют медиацией. Это понятие восходит к французскому «*médiation*», которое этимологически связано с латинским прилагательным *medius*, означающим «занимающий середину между двумя точками зрения/сторонами, предлагающий средний путь, держащийся нейтрально, беспристрастно» [4, с. 162]. Изначально термин использовался в юриспруденции для обозначения «действия, направленного на примирение сторон или приведения их к согласию» [5, с. 38], как «альтернативный судебному способ урегулирования споров» [4, с. 161]. Заняв свое место в области права, медиация при этом использовала инструментарий нескольких научных дисциплин (психологии, социологии, философии). Междисциплинарность способствовала распространению термина медиация в других научных областях: политологии, конфликтологии, лингвистике.

Дефиниция «культурная медиация» (*mediation culturelle*) возникла в 1980-х гг. и ассоциировалась «с образовательной деятельностью и практикой распространения знаний в области искусства и культуры» [6, с. 17], в 1990-х гг. появилось понятие *Médiation culturelle de l'art* («культурная медиация искусства»), понимаемое «как способ наладить взаимный обмен между публикой, художником, его произведениями и институциями» [6, с. 17]. Появление термина было связано со стремлением европейских стран к демократизации искусства с целью вовлечения в культурное поле большего числа людей, в том числе мигрантов.

К моменту появления понятия в России в середине 2010-х гг. в европейских странах культурная медиация уже воспринималась как не до конца сформированное, но полноценное направление в музеологии со своими характеристиками и инструментарием. О значимости дефиниции свидетельствует ее помещение в словарь «Ключевые понятия музеологии» в числе двадцати одного основополагающего музеологического термина. В издании слово «медиация» трактуется как «образовательная коммуникативная стратегия, мобилизующая разнообразные технологии вокруг экспонируемых коллекций с целью представления посредника посетителю для лучшего понимания им определенных аспектов этих коллекций и участия в их постижении» [5, с. 39].

Катализатором для распространения понятия в России стало проведение в 2014 г.

в Государственном Эрмитаже выставки современного искусства «Манифеста 10», которая сопровождалась образовательными проектами Молодежного центра по подготовке арт-медиаторов, экскурсиями в необычном формате и последующей конференцией, в ходе которой обсуждались новые формы работы с посетителями.

Медиация в области искусства и культуры вызвала интерес музейного сообщества, так как изменения российского общества отражали процессы, происходившие в европейских странах, и требовали аналогичной трансформации в области музейного дела.

Необходимость преобразования диктовалась прежде всего экономическими причинами. Для людей, выросших в эру «текущей современности», как характеризует наше время британский социолог З. Бауман, определяющей стала установка на саморазвитие, притом развитие сугубо прагматичное – необходимо получить знания и умения, чтобы адаптироваться в мире, где нет ничего стабильного. Современное общество не только провозгласило «право человека оставаться отличным от других и по собственному желанию выбирать модели счастья и соответствующего образа жизни» [7, с. 37], но и перенесло ответственность за все происходящее в жизни на самого человека, который должен «наблюдать... в надежде обнаружить что-либо полезное... пример для подражания или совет о том, как справиться с... проблемами» [7, с. 37]. Креативное мышление и способность нестандартно подходить к вызовам окружающего мира сделались важными не только для отдельного человека, но и для экономики целой страны. Когнитивный капитализм провозгласил: «Наличие „творческих и нетрадиционно мыслящих индивидов“ на определенной территории повышает ее экономическую привлекательность» [6, с. 139].

Кроме того, экономика современного постиндустриального общества – это экономика потребления, которая превращает культуру в индустрию культурных услуг, приносящую доход, и «культурные потребители» выбирают все, что может доставить удовольствие, «Life for fun», «Culture for fun», даже «Business for fun» («жизнь для удовольствия», «культура для удовольствия», «работа для удовольствия») [8, с. 120]. «Реализация ценностной установки на саморазвитие происходит через... практики сиюминутных радостей и удовольствий». Современный посетитель «предпочитает многообразие эмоционально-

го опыта, стремится к познанию мира через призму игры, эмоций, впечатлений» [9, с. 93].

Лавируя между храмом искусства и развлекательным центром, музей предложил посетителю новую форму взаимодействия – диалог равноправных участников, давая возможность быть не только потребителем, но и изменять образ музея, вовлекая его «в процесс выработки основ культурно-просветительной деятельности в зависимости от своих потребностей и пожеланий» [9, с. 94], формируя так называемую культуру участия (participatory culture). Музей надеется, что это приведет к более ответственному отношению к культурному и природному наследию. Культурная медиация, оказываясь между посетителем и институцией, организуя диалог, осуществляет реформирующую функцию. Она «открывает организациям глаза на иные точки зрения, реакции и типы мировосприятия. Так организация больше узнает о своей публике, но еще больше – о воздействии выставляемого искусства и того, как именно его выставляют. Благодаря этому организация может всерьез задуматься о потребностях своих посетителей, относясь к ним как к отдельным личностям, а не как к анонимной массе» [6, с. 121].

Несмотря на то, что культурная медиация распространяется в России более десятилетия, развитие происходит, в основном, в векторе, заданном выставкой «Манифеста 10»: осознается прежде всего как способ постижения современного изобразительного искусства, направлена на привлечение в музей молодежи и обнаруживает склонность к арт-терапии. Между тем в европейских странах культурная медиация охватила «выставочные и концертные залы, музеи, оперные и драматические театры, дома танца и литературы» [6, с. 14], а исследователи указывают на множество возможностей нового способа общения с аудиторией. К. Мерш выделяет пять функций медиации в области культуры [6, с. 113].

Прежде всего, это функция аффирмативная. Словарь «Ключевые понятия музееологии» также указывает, что медиация – это «образовательная стратегия» [5, с. 39]. Важно отметить, что информационная и образовательная функции музея не стали менее значимыми для современных посетителей, изменился запрос на качество и форму представления информации. Посетители в большой степени желают не получить, а проверить информацию, полученную из многочисленных источников: телевидения, радио, Интернета. В погоне за рейтингом

большинство массмедиа не считает правдивость информации приоритетной. Сегодня с помощью современных технических средств можно сконструировать любую виртуальную реальность, и скоро люди окажутся в ситуации, когда ничему нельзя верить: ни тому, что слышишь, ни тому, что видишь. Появился даже термин: постправда, (англ. post-truth) – такие обстоятельства, при которых «объективные факты являются менее значимыми при формировании общественного мнения, чем обращения к эмоциям и субъективным убеждениям» [10]. Музей пока еще в восприятии посетителей является хранилищем выверенной информации и подлинных вещей. Так, А. Г. Бойко, обращая внимание на растущую ценность научного и социального конкретного знания, отмечает: «Человек хочет получать на свои вопросы ясные, простые, четкие ответы» [11, с. 80].

Близка к аффирмативной репродуктивная функция. Цель культурной медиации не просто привлечь в музей молодежь, но и «воспитать публику завтрашнего дня» [6, с. 115], передать помимо информации ценностные установки и опыт предшествующих поколений. К. Мерш призывает к тому, чтобы «проекты культурной медиации включали опыт педагогов и педагогическое мышление, которым не всегда обладают художники или организаторы медиационных программ» [6, с. 134]. А. А. Никонова подчеркивает, что «творчество в контексте музейного пространства» возможно, «когда каждый из участников использует не только свое воображение и фантазию, но знания и опыт» [12, с. 76].

Знания и опыт требуются для реализации следующих двух функций, выделенных К. Мерш: деконструирующей (переосмысления) и реформирующей. Поэтому представляется важным ориентация программ культурной медиации не только на молодежь, но и на людей старшего поколения. Практика показывает, что они готовы к диалогу, им хочется высказать свою позицию, оставить эмоциональный отклик на темы, связанные с содержанием экспозиции.

Но работа культурных институций сегодня не может быть сведена к ориентации на желания, потребности посетителей и развитие творческих способностей отдельной личности. Общество потребления и эгоцентризм привели к глобальным проблемам, представляющим угрозу всему человечеству: экологические проблемы, этнические конфликты, войны, разрушение социальных

связей, утрата национальной и культурной идентичности. Сегодня сферой ответственности музея как хранителя социальной памяти, опыта предшествующих поколений должно стать формирование духовных ориентиров человека, необходимых для гармонизации социальных отношений и устойчивого развития общества. К. Мерш называет эту функцию «трансформативной». Используя современные практики коммуникации, опираясь на культурное наследие, музей может определять вектор современных социокультурных процессов тем более, что подобный запрос существует сегодня и со стороны государства, и со стороны общества, и со стороны отдельного человека. Иными словами, музей должен не исполнять желания посетителей, а формировать их.

Литературный музей обладает высоким потенциалом для реализации этих целей. Литература в большей степени и в более доступной форме, чем другие виды искусства, хранит опыт предшествующих поколений, необходимые ценностные нормы и нравственные критерии. Для их актуализации основным смыслом коммуникации в литературном музее должен стать не разговор о биографии поэта или писателя, а постановка и обсуждение «вечных» вопросов и проблем, волновавших авторов литературных произведений в прошлом так же, как волнует современного человека: дружба, любовь, честность, преданность, предательство, зависть, ненависть и т. д. Для более сильного эмоционального воздействия, для вовлечения посетителя в диалог необходимо моделирование ситуаций и их «проживание» на примере личного опыта и опыта человека другой эпохи или героя литературного произведения. Медиация может строиться вокруг какого-то периода жизни выдающегося человека, проблем, поднимаемым в конкретном литературном произведении, или вокруг одной проблемы, волновавшей автора в течение всей жизни.

Элементы подобного рода медиации мы попытались применить на экскурсиях по временной выставке «А. Пушкин. К. Брюллов. Параллели». Чтобы не смутить посетителей, которые привыкли к классическим формам представления материала во «Всероссийском музее А. С. Пушкина», мы не использовали для многих непонятное слово медиация, заменив его знакомым и «теплым» словом «беседа», отметили наши намерения подзаголовком: «расширяя границы литературного музея». Для привлечения внимания к задуманной программе были выпущены в соцсетях

музея короткие видеоролики, где с помощью вопросов были обозначены «точки интереса», предложено в комментариях дать свои ответы на поставленные вопросы и дано обещание остановиться на озвученных темах в ходе экскурсий-бесед. Сама выставка была поделена на несколько тематических зон, связанных с определенными этапами жизни Поэта и Художника, и предполагала построение логической цепочки от музейного предмета к параллелям в биографии героев и к формулированию проблемного вопроса. Для создания эмоционального настроения, рождения ассоциаций каждый визуальный ряд сопровождала музыка М. И. Глинки, не только общего друга Пушкина и Брюллова, но и еще одного великого человека, для судьбы которого был важен поставленный вопрос.

Какова роль семьи в формировании личности; труд или вдохновение приводит к созданию гениального произведения; что выбрать: свободу творчества или признание заслуг государством; возможна ли дружба без зависти к успехам другого; как видели Поэт и Художник женскую красоту; что остается в памяти потомков – в ходе одной беседы обсудить все эти вопросы не представлялось возможным, выбирались приоритеты в зависимости от групп.

Если на выставке «А. Пушкин. К. Брюллов. Параллели» во Всероссийском музее А. С. Пушкина отправной точкой для ассоциаций был аудиоряд, то в интерактивной программе «Красный. Пепел. Акварель» музея Анны Ахматовой в Фонтанном доме ассоциации провоцирует композиция ароматов, специально разработанная профессиональным парфюмером Матвеем Щербининым на основе его впечатлений от рассказа о судьбе, характере и образе жизни героев квартиры. Посетители во время медиации, «вспоминая личный опыт и опираясь на чувственное субъективное восприятие», пытаются «дешифровать» информацию, закодированную в аромате. Медиатор «помогает связать и переплести истории участников с историями жильцов дома, Анны Ахматовой, ее мужа Николая Пунина, тех, кто бывал здесь и о ком теперь говорит все музейное пространство», превращая их из «персонажей книжных текстов» в живых людей [13, с. 40]. Программа проводится в вечернее время, после закрытия музея. Тишина комнат, темнота окон, приглушенный свет квартиры не только помогают перенестись в 1930–1940-е гг., почувствовать «живое пространство» дома, но и изменяют взгляд на окружающую действительность.

Погружение в пространство медиации ведет к замедлению привычной скорости жизни, возникает глубина восприятия вещей и явлений вокруг, обостряется восприимчивость, впечатлительность, чуткость, которой так не хватает в мире, где главным показателем успешности в обществе является скорость мышления и действий, и которые необходимы для возникновения сопричастности и соучастия.

На наш взгляд, сегодня музей должен обратиться к своим истокам: основываясь на опыте нескольких веков, стать местом, где, в ходе диалога о произведениях культуры и искусства, будет достигаться «высшая мудрость» «на благо человеческого достоинства, социальной справедливости, глобального равенства и благополучия в масштабах планеты» [1, с. 88]. Чтобы выполнить эту миссию, литературному музею в создавшейся ситуации нужно стать местом притяжения для посетителей разных возрастных и социальных групп. Новые формы работы, такие как культурная медиация, способны актуализировать литературное наследие как для старшего поколения, для которого отсылка к вневременным ценностям является важным фактором «психологической» стабильности в быстро меняющейся действительности, так и для молодежи, ищущей привлекательные способы постижения мира внутри и вокруг себя.

Список литературы

1. Сундиева А. А., Стефко М. С., Черкаева О. Е. Новое определение понятия «музей»: опыт обсуждения в рабочей группе ИКОМ России // Вестник Санкт-Петербургского государственного института культуры. 2023. № 4(57). С. 87–92.
2. Долак Я. Посетитель на экспозиции как объект музеевского исследования // Вопросы музеологии. 2013. № 1 (7). С. 85–92.
3. Лотман Ю. М. Об искусстве. Санкт-Петербург: Искусство-СПб, 1998. 702 с.
4. Башмакова Н. И., Рыжова Н. И., Кузнецова О. А. Историческая ретроспектива медиации как интегративного понятия: парадигмы изучения и междисциплинарность // Управленческое консультирование. 2015. № 6 (78). С. 159–172.
5. Ключевые понятия музеологии / сост.: A. Desvallées, Fr. Mairesse; пер. А. В. Урядникова. Москва, 2012. 102 с.
6. Время культурной медиации / рук. программы: К. Мерш, А. Хрущель; Ин-т худож. образования Цюрих. ун-та искусств, Музей соврем. искусства «Гараж», Школа медиации Урал. индустр. биеннале соврем. искусства, Швейц. совет по культуре «ProHelvetia»; пер. А. Матвеевой. [Б. м., б. г.]. 331 с.
7. Бауман З. Текущая современность / пер. с англ. С. А. Комарова. Санкт-Петербург [и др.]: Питер, 2008. 238 с.

8. Абанкина Т. В. Экономика желаний в современной «цивилизации досуга» // Отечественные записки. 2005. № 4 (25). С. 115–123.

9. Ересова В. В. Модернизация музейной коммуникации в условиях общества потребления // Вестник Санкт-Петербургского государственного института культуры. 2019. № 2 (39). С. 92–96.

10. *Word of the Year 2016* // Oxford Languages. URL: <https://languages.oup.com/word-of-the-year/2016/> (дата обращения: 15.05.2025).

11. Бойко А. Г. Медиаторы? Экскурсоводы? Педагоги? // Музей и музейники: проблемы профессионального образования: материалы междунар. конф., 14–15 нояб. 2014 г. / сост.: С. В. Кудрявцева, Е. В. Русакова. Санкт-Петербург: Изд-во Гос. Эрмитажа, 2015. С. 78–81.

12. Никонова А. А. Медиация, интерпретация, творчество: границы трансформации музейного пространства // Вестник Санкт-Петербургского университета. Сер. 17: Философия. Конфликтология. Культурология. Религиоведение. 2015. Вып. 2. С. 73–78.

13. Новоструева Х., Прасолова С. Атмосфера дома // Мир музея. 2024. № 7 (443). С. 38–40.

References

1. Sundieva A. A., Stefko M. S., Cherkaeva O. E. New definition of the concept "museum": experience of discussion in the working group of ICOM Russia. *Bulletin of the Saint-Petersburg State University of Culture*. 2023. 4 (57), 87–92 (in Russ.).

2. Dolák J. Museum visitors as an object of museological research. *The Issues of Museology*. 2013. 1 (7), 85–92 (in Russ.).

3. Lotman Yu. M. About art. Saint-Petersburg: Iskustvo-SPb, 1998. 702 (in Russ.).

4. Bashmakova N. I., Ryzhova N. I., Kuznetsova O. A. Historical retrospective of mediation as an integrative concept: paradigms studying and interdisciplinarity. *Administrative Consulting*. 2015. 6 (78), 159–172 (in Russ.).

5. Desvallées A. (comp.), Mairesse Fr. (comp.); Uryadnikov A. V. (transl.) Key Concepts of Museology. Moscow, 2012. 102 (in Russ.).

6. Mersch K. (program manager), Khrustsel A. (program manager); Matveeva A. (transl.) The Time of Cultural Mediation. [S. l., s. d.]. 331 (in Russ.).

7. Bauman Z.; Komarova S. A. (transl.). Liquid Modernity. Saint-Petersburg, [et al.]: Piter, 2008. 238 (in Russ.).

8. Abankina T. V. Economy of desires in the modern "civilization of leisure". *Domestic Notes*. 2005. 4 (25), 115–123 (in Russ.).

9. Eresova V. V. Modernization of museum communication in consumer society context. *Bulletin of the Saint-Petersburg State University of Culture*. 2019. 2 (39), 92–96 (in Russ.).

10. Word of the Year 2016. *Oxford Languages*. URL: <https://languages.oup.com/word-of-the-year/2016/> (accessed: May.15.2025).

11. Boyko A. G. Mediators? Guides? Teachers? *Museum and museum workers: problems of professional education: materials of the intern. conf., Nov. 14–15, 2014 / comp.: S. V. Kudryavtseva, E. V. Rusakova*. Saint-Petersburg: State Hermitage Museum Publ. house, 2015. 78–81 (in Russ.).

12. Nikonova A. A. Mediation, Interpretation, Creativity: Boundaries of Museum Space Transformation. *Vestnik of Saint-Petersburg University. Ser. 17: Philosophy. Conflictology. Cultural Studies. Religious Studies*. 2015. 2, 73–78 (in Russ.).

13. Novosttrueva H., Prasolova S. Atmosphere of the Home The atmosphere of the house. The world of the museum. 7 (443), 38–40 (in Russ.).

ИСКУССТВОВЕДЕНИЕ



Art history

Ю. И. Арутюнян

Ленинградская школа книжной графики 1960-х гг. в работах выпускников института имени И. Е. Репина¹

В искусстве послевоенного периода ленинградская школа выделяется как стилистической спецификой, так и тематическим своеобразием. Характерными чертами искусства 1960-х гг. становится сложная стилистическая система, объединившая тенденции реализма, эмоциональную динамику и лиризм оттепели, и принципы сурового стиля. В формировании ленинградской школы особую роль сыграла педагогическая система Института имени И. Е. Репина, деятельность руководителей мастерских и педагогов, особенности учебного процесса и характер заданий выпускных работ. Особое отношение к прошлому формирует образный язык, связанный с академической традицией, наследием Серебряного века и творческих поисков 1920-х гг., работами современников и эстетикой кинематографа. Усложняется жанровая структура, динамично развивается станковая, книжная и журнальная графика, промграфика и дизайн, экслибрис. Активная деятельность мастерских (литографской), широкие выставочные практики и появление интереса к графике в быту сформировали новые принципы выразительного языка искусства книги 1960-х гг. В Институте имени И. Е. Репина в мастерской книжной графики под руководством А. Ф. Пахомова и М. А. Таранова обучаются художники, которым суждено сформировать ленинградскую школу 1960–1980-х гг. В стилистике оформления книг и в книжной иллюстрации выпускников отражены ключевые тенденции отечественной графики 1960-х гг.: принципы стилизации формы и лаконичность языка соседствуют с реалистическим нарративным подходом, легкость и лирическая открытость линейного рисунка – с работой плоскостями и минимализмом замкнутой геометризированной структуры. Начинают творческую деятельность Б. В. Власов, К. Ю. Швец, М. С. Беломлинский, Т. П. Капустина, М. С. Майофис, С. К. Артюшенко, Р. М. Яхнин. Выпускные работы иллюстраторов книги 1960-х гг. в полной мере отражают стилистическое разнообразие и поиски образного языка эпохи.

Ключевые слова: искусство периода оттепели, суровый стиль, отечественное искусство 1960-х гг., отечественная графика XX в., книжная иллюстрация, педагогическая система Академии художеств, художественное образование в XX в., книга в искусстве XX в., ленинградская школа графики

Julia I. Arutyunyan

Leningrad School of Book Graphics of the 1960s in the works of graduates of the I. E. Repin Institute

In the art of the post-war period, the Leningrad school stands out for both stylistic specificity and thematic originality. The characteristic features of the art of the 1960s became a complex stylistic system that combined the tendencies of realism, emotional dynamics and lyricism of the thaw and the principles of a harsh style. The pedagogical system of the I. E. Repin Institute, the activities of workshop managers and teachers, the specifics of the educational process and the nature of graduation assignments played a special role in the formation of the Leningrad school. A special attitude to the past is formed by the figurative language associated with the academic tradition, the legacy of the Silver Age and creative pursuits of the 1920s, the works of contemporaries and the aesthetics of cinema. The genre structure is becoming more complicated, easel, book and magazine graphics, industrial graphics and design, and ex libris are dynamically developing. The active activity of the workshops (lithographic), extensive exhibition practices and the emergence of interest in graphics in everyday life formed new principles of expressive language of art of the book of the 1960s. At the I. E. Repin Institute in the workshop of book graphics under the supervision of A. F. Pakhomova and M. A. Taranova are studying artists who are destined to form the Leningrad school of the 1960s – 1980s. The stylistics of book design and book illustrations of graduates reflect the key trends of Russian graphics of the 1960s: the principles of stylization of form and conciseness of language coexist with a realistic narrative approach, the lightness and lyrical openness of linear drawing with the work of planes and minimalism of a closed geometrized structure. B. V. Vlasov, K. Y. Shvets, M. S. Belomlinsky, T. P. Kapustina, M. S. Mayofis, S. K. Artyushenko, R. M. Yakhnin. The graduation works of the book illustrators of the 1960s fully reflect the stylistic diversity and the search for the figurative language of the era.

¹ Статья подготовлена при выполнении научного проекта «Лаборатория музейного краеведения» в рамках реализации мероприятий программы развития ФГБОУ ВО «Санкт-Петербургский государственный институт культуры» на 2022–2026 гг.

Keywords: art of the thaw period, harsh style, Russian art of the 1960s, Russian graphics of the 20th century, book illustration, pedagogical system of the Academy of Arts, art education in the 20th century, book in the art of the 20th century, Leningrad school of graphics
DOI 10.30725/2619-0303-2025-2-86-91

Стилистические закономерности искусства 1960-х гг. обусловлены влиянием искусства прошлого на современность, активной деятельностью Академии художеств как организации и художественных институтов как образовательных структур, в художественных практиках импульс получает развитие идей в русле «второго модернизма» [1, с. 174]. Принцип «эстетического инакомыслия» [2, с. 269] проникает в сферу художественного творчества, а поиски выразительного языка приобретают характер стилистического плюрализма, ограниченного рамками требований и системы образования, особенностей заказа, отношением к традиции и характером авторской интерпретации устоявшихся схем. Бесспорным становится влияние эстетики кинематографа, прежде всего экспрессивного метода Г. М. Козинцева [3, с. 64].

Ленинградская школа графики с ее сдержанной манерой, строгой композицией, выверенными классическими приемами, акцентом на «традиционном, откристаллизовавшемся, устоявшемся» [4, с. 195], доминированием линейного-пластического начала и акцентом на рисунке в 1960-е гг. продолжает сохранять верность традиции и особое отношение к искусству прошлого: влияние Серебряного века, иллюстрации «Мира искусства», художественных практик 1920-х гг. Феномен ленинградской школы состоит и в так называемой «оттепель до оттепели», особом творческом подъеме нескольких послевоенных лет. Важными аспектами формирований и поддержания целостности школы становится академическая традиция и современная практика художественной педагогики, опирающейся на принципы ушедших эпох.

Практика проведения выставок графического искусства, интерес к литографии и ксилографии, пробудившееся внимание к книжной иллюстрации и дизайну, отражают сложный процесс сложения стилистически целостного и при этом разнообразного по отношению к материалу и системе формообразования явлению, к актуализации диалога в профессиональном сообществе. Дискуссии о специфике образного языка искусства книги, о перспективах развития иллюстрации, о месте художника в процессе книгоиздания становятся катализатором нового понимания

станковой и прикладной графики [5, с. 84–85]. Основанная В. В. Воиновым в 1933 г. при секции графики ЛОСХа лаборатория-мастерская, превратившаяся в послевоенный период в Экспериментальную литографскую мастерскую (1945–1963), а далее – в Цех эстампов Графического комбината художественного фонда (1963–1990) [6; 7] способствовала расцвету ленинградской школы литографии. Активно проводятся выставки промышленной графики художников Ленинграда (1958, 1961 гг.) [8, с. 246–247], которой уделяется особое внимание в культуре 1960-х гг., издается программный труд А. П. Павлинской «Графика вокруг нас» [9], выстраивающий иную систему ценностей и выявляющий особые приоритеты решений предметно-пространственной среды. Промграфика с ее поисками в области максимальной выразительности, эффективности решения и связи с повседневностью формирует новое понимание технической эстетики и появление школы отечественного дизайна, который «можно рассматривать как форму адаптации человека к изменяющемуся миру, которому свойственны быстрый темп передачи информации, ускорение скорости генерации и распространения идей, трансформации дискурсов» [10, с. 31].

Годы 1960-е – эпоха усложнения жанровой структуры и сюжетно-тематического корпуса графики. В сфере тиражной графики в рамках деятельности полиграфических мастерских развиваются литография, ксилография, линогравюра, офорт. Виды, техники и материалы оригинальной графики, наиболее соответствующие образному языку и духу времени, – это традиционное совмещение туши, кисти и пера, в подготовительных студиях и учебных работах преобладает карандаш. Формируется динамичная жанровая система типологии графики: станковая, книжная и журнальная, прикладная, промграфика и дизайн, экслибрис. Сюжетно-тематический корпус и проблематика работ художников-графиков послевоенного периода – это возвращение к военной теме, жизнь Ленинграда (история, наследие прошлого, городские виды, пригороды, новые районы, индустрия), городской и индустриальный пейзаж, «типажи улицы», тема детства, предметный мир. Во многом обращение к образам Ленинграда, городской

среды, узнаваемых видов и окраин соотносится с идеями фиксации значимых локаций, визуализируя концепцию иерархии и ценностную систему актуальных для художника и для зрителя пространств [11].

Образный язык, принципы формообразования и средства художественной выразительности в творчестве мастеров ленинградской школы графики подчинены общим закономерностям стилистической эволюции искусства второй половины XX в. Графику 1960-х гг. характеризует особое отношение к плоскости листа или книжной страницы, условность пространственных построений, эскизный характер рисунка, экспрессивность линии и штриха, линейное начало, подчиняющее себе пластические структуры. В решении проблемы единства книжного макета особую роль играет характер шрифтов и оформление инициалов. Ленинградскую школу графики отличает широкий спектр тем и подходов, авторский почерк каждого мастера, внимание и интерес к творческой индивидуальности. Диалог с художественным наследием происходит на синхронном и диахронном уровне.

В истории отечественного искусства эпоха рубежа 1950–1960-х гг. – время активных творческих поисков образного языка и средств художественной выразительности. Формирование новых принципов книжной иллюстрации, связанных со стилистическими изменениями приемов формообразования, ставят перед художником иные задачи, обусловленные отходом от сформировавшихся традиций, с поисками в области смыслов и пластических задач, вопросами стилизации, проблемами построения пространства и системы целостного видения литературного произведения. Многообразие стилистических поисков связано с обращением к традиции, сохранением пиетета перед отечественным художественным наследием, с переосмыслением искусства начала XX столетия – с одной стороны, и с активным обновлением творческой манеры, со стремлением к лаконизму и экспрессивности образного языка, с интерпретацией модернистских тенденций – с другой [12]. В этот период не утихают споры о сущности книжной графики, постоянно поднимаются вопросы целостности книги как единого произведения искусства. В профессиональной среде, на страницах специальных журналов, на заседаниях секции в Союзе художников и в стенах учебных заведений все активнее обсуждается идея комплексного подхода к книге – шрифт, обложка, книжный

декор и иллюстрации воспринимаются как целостный художественный комплекс. Язык современного искусства лапидарен и строг, форма отточена и монументальна, цвет сдержан и подчинен концепции общего восприятия, свет по-театральному ярк и напряженно-контрастен.

Искусство книги становится значимой частью академической концепции творчества, активные поиски образного языка и методичная разработка комплексного подхода к оформлению формируют новое видение принципов иллюстрирования, связанное не со стремлением к решению задачи «визуализации текста», но с осмыслением стилистики и эстетических закономерностей литературной основы изобразительных схем. В системе художественной педагогики Института имени И. Е. Репина принцип работы над выпускным (дипломным) проектом предполагал весьма длительный процесс сбора материала, выработки общей концепции и стиля, наконец, создание целостного макета книжного издания. В 1960-е гг. под руководством А. Ф. Пахомова и М. А. Таранова в мастерской книжной графики работают художники, творческий метод, отношение к натуре и осмысление закономерностей книжной графики которых весьма разнообразны. Период стилистических поисков и обновления принципов изобразительности и творческих подходов к литературному источнику породил различные художественные решения. Наряду с традициями достоверной, повествовательной и детализированной иллюстрации, следующей за текстом, приходит яркая и лаконичная модель, сформированная эстетическими системами сурового стиля и расширением представлений о визуальных источниках эпохи оттепели. Расширяется круг литературных произведений, иллюстрации к которым становятся темой выпускного проекта, – отечественная фантастика, детская сказка, зарубежная проза и литература на национальных языках – позволяет изменить отношение к формированию книжного макета. структуры изобразительного листа и визуального ряда: композиционных структур, характеристик типажей, трактовки антуража, отношения к адресной аудитории.

Построение иллюстративного ряда и оформление книги «Листригоны» А. И. Куприна работы В. Н. Шульги (1960, руководитель М. А. Таранов) [13, с. 390] тяготеет к принципам сурового стиля – в строгом и простом решении обложки, в минималистичных гра-

фических заставках и в повествовательных изображениях доминирует сочная линия, лаконичное пятно и выразительная пластически напряженная форма. В дипломном проекте по книге Э. М. Ремарка «Три товарища» Т. В. Заливаха (Горб) (1961, руководитель М. А. Таранов) [13, с. 390] в острых контрастах и экспрессивном языке, дробном освещении и характерных брутальных типажах видятся поиски нового героя. На обложке – тень пары на узкой городской улочке с высящимся силуэтом готического храма, иллюстрации ориентированы на индивидуализацию облика персонажей и стремление к передаче атмосферы увеселительных заведений, ремонтной мастерской, уединенной квартиры. В иллюстрациях к «Янтарному ожерелью» Н. Ф. Погодина Б. В. Власова (1961, руководитель М. А. Таранов) [13, с. 389] сквозит особый интерес к портрету, персонажи художника, в соответствии с литературным замыслом, обладают яркими характерами, структура повествования и противопоставление героев читаются в особенностях трактовки их лиц. Об определенной кинематографичности трактовки образов можно говорить на примере оформления повести Б. А. Лавренева «Сорок первый» К. Ю. Швеца (1962, руководитель М. А. Таранов) [13, с. 391]: структура композиции разворота приобретает внутреннюю динамику и пластическую остроту, полосные иллюстрации чередуются с заставками, стремление к драматизации сюжета и выразительности персонажей построено на чередовании «крупных планов» и «панорам».

В повествовательных и реалистичных образах детской книги «Человек и собака» М. С. Беломлинского (1960, руководитель М. А. Таранов) [13, с. 390] ощущается влияние иллюстрации довоенного периода – историзм, фризообразные композиции, узнаваемые типы, назидательный посыл изображений, обусловленный спецификой издания и характером адресной аудитории. Значимым аспектом становится понимание характера и запроса зрителя, для книжной графики это особенно важно. Иллюстрации М. Г. Головинчер-Левиной к «Сказке о попе и работнике его Балде» А. С. Пушкина обыгрывают идею лубочной картинки. В работах Т. Н. Дубенской к «Пропавшей грамоте» Н. В. Гоголя (1961, руководитель М. А. Таранов) [13, с. 389] сохраняется традиционный подход к достоверному изображению и развернутому повествованию на основе реалистических принципов понимания книги как объекта художественной интерпре-

тации. У Т. П. Капустиной в выразительных и динамичных иллюстрациях к «Холстомеру» Л. Н. Толстого (1961, руководитель М. А. Таранов) [13, с. 390] выразительность анималистических мотивов и неожиданная композиционная свобода компоновки листа придают работам динамичность, эмоциональную глубину и повествовательную наполненность.

Иллюстрации к литературной классике приобретают особое звучание в цикле эстампов на тему «Гамлета» У. Шекспира работы П. А. Алексеева (1963, руководитель А. Ф. Пахомов) [13, с. 391], принципы стилизации под раннюю гравюру, интерпретация отечественной книжной графики в технике ксилографии XX в. соединяются с экспрессивной драматизацией сочного штриха. Стилистически и технически различны иллюстрации М. С. Майофиса к книге Е. М. Ярославского «Библия для верующих и неверующих» и к циклу И. Бабея «Конармия» (1963, руководитель М. А. Таранов) [13, с. 391], для которых в равной мере характерны ироничность шаржированных изображений и острая характерность типажей. Яркая стилизация, упрощенная манера изображения, силуэтные решения и отсылки к приемам мультипликации читаются в оформлении русской народной сказки «Пойди туда – не знаю куда» Г. Н. Романова (1963, руководитель М. А. Таранов) [13, с. 391].

В работах середины 1960-х гг. манера в целом изменяется: от сурового лаконизма, лапидарного подхода к форме и методу, экспрессивности и глубины – к детализации, повествовательности, исторической достоверности и диалогу со средствами кинематографа. «Ромео и Джульетта» У. Шекспира в интерпретации В. Г. Курочкина (1964, руководитель А. Ф. Пахомов) [13, с. 392] становятся выразительной стилизацией в духе ренессансных образов и современной интерпретации исторических стилизаций. Склонность к достоверности в повествовании о прошлом, продуманная стилизация или отсылка к известной художественной традиции присутствуют в работах В. И. Мартякова, Е. А. Березина, И. Н. Казаковой (1964, руководитель М. А. Таранов) [13, с. 392]. Известной работой, впоследствии многократно переизданной и ставшей классическим примером отечественного искусства книги, стали иллюстрации С. К. Артошенко к «Маугли» Р. Киплинга (1965, руководитель М. А. Таранов) [13, с. 392]. В их последовательности, сдержанном двухцветном колористическом решении, характерности образов, героической трактовке

событий и стремлении к созданию узнаваемого антуража ощущается новый подход к иллюстрированию, к пониманию целостности книги. В иллюстрациях С. А. Владимирова к «Дубровскому» А. С. Пушкина (1965, руководитель М. А. Таранов) [13, с. 392] можно отметить влияние школы ксилографии первой половины столетия, национальные мотивы отражены в работах Нийло Йокинена по мотивам книги В. Линна «Здесь под северной звездой» (1965, руководитель М. А. Таранов) [13, с. 392] и Я. Н. Киселева по мотивам татарской народной поэзии «Падчерица» (1965, руководитель М. А. Таранов) [13, с. 392–393]. Ю. Ф. Петрушкин в серии эстампов по книге Низами Гянджеви «Семь красавиц» (1968, руководитель А. Ф. Пахомов) [13, с. 395] использует перекликающиеся с восточной миниатюрой композиционные структуры, лаконичные, выразительные, эффектные.

В конце 1960-х гг. влияние традиционной отечественной ксилографии, стилизации с отсылкой к гравюре Ренессанса, концепция минимализма и экспрессивности получают активное развитие в череде выпускных работ графического факультета. Техника линогравюры способствует формированию выразительного емкого лапидарного «плакатного» языка А. В. Москвичева при оформлении книги Э. Багрицкого «Дума про Опанаса» (1968, руководитель М. А. Таранов) [13, с. 395]. Прямую связь с искусством плаката можно отметить и в серии эстампов А. М. Гетманского «Песни революции и гражданской войны» (1968, руководитель А. Ф. Пахомов) [13, с. 395], и в линогравюрах И. М. Сенского для книги В. Е. Субботина «Как кончаются войны» (1968, руководитель М. А. Таранов) [13, с. 395]. А. И. Векслер в иллюстрациях к «Дневным звездам» О. Берггольц (1968, руководитель М. А. Таранов) [13, с. 395] создает лаконичные сдержанные графические листы, проникнутые трагизмом исповедального повествования. Пушкинская тема в ксилографиях Г. П. Фильчакова («19 октября» 1968, руководитель М. А. Таранов) [13, с. 395] приобретает выразительность и динамизм. Суровая простота форм, сдержанная пластика контрастных плоскостей и экспрессивное поглощение темы противостояния – в иллюстрациях к «Житию протопопа Аввакума» Н. Н. Пирогова (1968, руководитель М. А. Таранов) [13, с. 395]. И. С. Урусов в оформлении книги Фернандо до Рохаса «Селестина» использует приемы, композиции и типажи, отсылающие зрителя к графике позднего Возрождения и барокко

(1968, руководитель А. Ф. Пахомов) [13, с. 395]. Р. М. Яхнин в оформлении книги Ю. Н. Тынянова «Восковая персона» (1968, руководитель М. А. Таранов) [13, с. 395] стилизует иллюстрации под мотивы галантного века, напоминающие то фигурки изразцов, то фарфоровые статуэтки на фоне громады восковой персоны. А. В. Коковкин в иллюстрациях к книге М. А. Булгакова «Жизнь господина де Мольера» (1968, руководитель М. А. Таранов) [13, с. 395] обращается к ксилографии, подчеркивающей образно-пластический принцип построения листов, диалог с прошлым, стилизацию, игровой и ироничный аспект интерпретации темы.

В 1960-е гг. изменяется система выбора материала и литературных произведений, расширяется интерес к зарубежной литературе, фантастике, сказке. Средства выразительности становятся лаконичнее и острее, минимализм и экспрессивное напряжение форм структурируют изобразительную систему, за словесным нарративом формируется визуальный, оперирующий точностью силуэтов, выразительностью линейной основы, пластическими свойствами штриха. Образная система опирается на широкий пласт исторических источников и художественных принципов. Можно выделить несколько устойчивых стилистических принципов формирования книжной иллюстрации 1960-х гг., отразившихся в дипломных проектах выпускников графического факультета Института имени И. Е. Репина: традиционалистский подход, сохранивший связь с историей книги и с кинематографом, минимализм, ориентированный на максимальный лаконизм выразительных средств и принципы «сурового стиля», стилизация, связанная с национальным наследием и его художественной переработкой, трансформация действительности, воплощенная преимущественно в мифологических и сказочных сюжетах.

Необходимо подчеркнуть, что искусство 1960-х гг., в том числе графика и книжная иллюстрация, вступает в сложный диалог с традициями прошлого, интерпретируя их различными способами, используя методы стилистического уподобления, творческой переработки источников, трактовки наследия средствами современных художественных форм, а в более поздний период – «реконструкцию, цитирование, стилизацию, деконструкцию, обращение к образно-эмоциональным, нарративно-ценностным аспектам памятника, авторское переосмысление» [12, с. 33]. Академическая педагогическая система актуализировала твор-

ческие практики прошлого для современных студентов, используя традиционные принципы обучения, акцентируя ценность наследия. Значение многоуровневого диалога с искусством прошлого, творческая обработка и авторское переосмысление которых формирует уникальный язык ленинградской школы графики XX в. «Культурную память можно рассматривать как совокупность личностных и общественных форм забвения и сохранения, т. е. прошлое остается процессуально изменчивым конструктом, реализующимся в том числе и через конкретные практики» [14, с. 50–51].

Список литературы

1. Андреева Е. Ю. Стратегия полисной жизни. Идеология и эстетика советского искусства второй половины 1950-х – 1960-х годов в Ленинграде // Искусствознание. 2017. № 4. С. 174–189.
2. Никольская Т. Л. Авангард и окрестности. Санкт-Петербург: Изд-во Ивана Лимбаха, 2002. 319 с.
3. Андреева Е. Ю. 100 лет современного искусства Петербурга, 1910–2010-е. Москва: Новое лит. обозрение, 2023. 358, [1] с.
4. Боровский А. Традиционна ли ленинградская графика? // Советская графика. Москва: Совет. художник, 1985. Вып. 9. С. 194–211.
5. Герчук Ю. Я. Советская книжная графика. Москва: Знание, 1986. 124, [3] с.
6. Ленинградская литография. Место встречи: [кат. выст., Музей Анны Ахматовой в Фонтанном доме, Санкт-Петербург, 27 сент. – 17 окт. 2017 г. / куратор выст. С. Александрова; сост. Н. Ю. Кононихин]. Санкт-Петербург, 2017. 215, [1] с.
7. Кононихин Н. Ю. Ленинградская школа литографии: путь длиною в век / Гос. музей истории Санкт-Петербурга. Санкт-Петербург: НП-Принт, 2021. 359, [1] с.
8. Глинтерник Э. М. Ленинградская школа прикладной графики в социокультурном контексте искусства 1960–1980-х годов // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник МГХПА. 2020. № 2, ч. 2. С. 244–255.
9. Павлинская А. П. Графика вокруг нас: о творчестве ленингр. мастеров пром. графики. Ленинград: Художник РСФСР, 1962. 49 с.
10. Демшина А. Ю. Культурное наследие в дизайне // Вестник Санкт-Петербургского государственного института культуры. 2024. № 4 (61). С. 31–36.
11. Петранкин В. В. Перспективы концепции мест памяти для изучения культуры Петербурга // Вестник Санкт-Петербургского государственного института культуры. 2024. № 3 (60). С. 61–65.
12. Бобриков А. А. Суровый стиль: мобилизация и культурная революция // Художественный журнал. 2003. № 51/52. С. 25–29.
13. Юбилейный справочник выпускников Санкт-Петербургского государственного академического института живописи, скульптуры и архитектуры имени И. Е. Репина Российской академии художеств, 1915–2005 / [авт.-сост. С. Б. Алексеева; науч. ред. Ю. Г. Бобров]. Санкт-Петербург, 2007. 790, [1] с.
14. Демшина А. Ю. Музейные сувениры: память и забвение в современной культуре // Вестник Санкт-Петербургского государственного института культуры. 2024. № 2 (59). С. 49–55.

References

1. Andreeva E. Yu. Strategy of policy life. Ideology and aesthetics of Soviet art in the second half of the 1950s – 1960s in Leningrad. *Art studies*. 2017. 4, 174–189 (in Russ.).
2. Nikolskaya T. L. Avangard and surroundings. Saint-Petersburg: Ivan Limbach Publ. house, 2002. 319 (in Russ.).
3. Andreeva E. Yu. 100 years of modern Art in St. Petersburg, 1910–2010. Moscow: Novoe lit. obozrenie, 2023. 358, [1] (in Russ.).
4. Borovsky A. Is Leningrad graphics traditional? *Soviet graphics*. Moscow: Sovet. hudozhnik, 1985. 194–211 (in Russ.).
5. Gerchuk Yu. Ya. Soviet book graphics. Moscow: Znanie, 1986. 124, [3] (in Russ.).
6. Alexandrova V. S. (curator exhib.); Kononikhin N. Yu. (comp.). Leningrad lithography: Meeting place: [cat. exhib., Anna Akhmatova Museum in the Fountain House, Saint-Petersburg, Sept. 27 – Oct. 17, 2017]. Saint-Petersburg, 2017. 215, [1] (in Russ.).
7. Kononikhin N. Y. The Leningrad School of Lithography: a century-long journey / The State Museum of the History of Saint-Petersburg. Saint Petersburg: NP-Print, 2021. 359, [1] (in Russ.).
8. Glinternik E. M. The Leningrad School of Applied Graphics in the socio-cultural context of art in the 1960s and 1980s. *Decorative Art and environment. Gerald of the MGHPA*. 2020. 2 (2), 244–255 (in Russ.).
9. Pavlinskaya A. P. Graphics around us: about the work of Leningrad masters of industrial graphics. Leningrad: Hudozhnik RSFSR, 1962. 49 (in Russ.).
10. Demshina A. Yu. Cultural heritage in design. *Bulletin of the Saint-Petersburg State University of Culture*. 2024. 4 (61), 31–36 (in Russ.).
11. Petrankin V. V. Prospects of the concept of places of memory for studying the culture of St. Petersburg. *Bulletin of the Saint-Petersburg State University of Culture*. 2024. 3 (60), 61–65 (in Russ.).
12. Bobrikov A. A. Harsh style: mobilization and cultural revolution. *Art magazine*. 2003. 51/52, 25–29 (in Russ.).
13. Alekseeva S. B. (comp., ed.); Bobrov Yu. G. (sci. ed.). Jubilee Directory of graduates of the St. Petersburg State Academic Institute of Painting, Sculpture and Architecture named after I. E. Repin of the Russian Academy of Arts, 1915–2005. Saint-Petersburg, 2007. 790, [1] (in Russ.).
14. Demshina A. Yu. Museum souvenirs: memory and oblivion in modern culture. *Bulletin of the Saint-Petersburg State University of Culture*. 2024. 2 (59), 49–55 (in Russ.).

Г. Н. Габриэль

Поэтика смыслов и форм в авангардном творчестве женщин-ювелиров XX века

В истории авангардного ювелирного искусства XX в. женщины-художники сыграли весьма важную роль. Однако их имена, как правило, упоминаются лишь вслед за знаменитыми ювелирами-мужчинами. В то же время они были вполне самостоятельны и успешны в своих экспериментах с формой, пластикой, материалами и технологиями в современном им ювелирном деле. В данной статье рассматривается творчество знаковых европейских и американских женщин-ювелиров, прежде всего, второй половины XX в., внесших свой значимый вклад в формирование нового концептуального, художественно-пластического, образного языка в авторском ювелирном дизайне. Они представляли разные направления и тенденции, зарождающие в середине XX в. в авторском ювелирном творчестве. Кто-то отдавал предпочтение новаторским экспериментам с формой, материалами и технологиями, другие исследовали переосмыслили традиции этнографических украшений или искали новые способы репрезентации и взаимодействия украшений с телом человека. Но в любом случае без их открытий сегодня невозможно представить историю современного ювелирного искусства.

Ключевые слова: ювелирное искусство, дизайн, ювелиры, авторское ювелирное творчество, студийное ювелирное искусство

Galina N. Gabriel

Poetics of meanings and forms in the avant-garde work of women jewelers of the 20th century

In the history of avant-garde jewelry of the 20th century, women artists played a particularly significant role. However, their names, as a rule, are mentioned only after famous male jewelers. In fact, they were quite independent and successful in their experiments with form, plasticity, materials and technologies in contemporary jewelry making. This article examines the work of iconic European and American women jewelers of the second half of the 20th century, who made a significant contribution to the formation of a new concept, artistic, plastic, figurative language of jewelry design. They represented different trends and tendencies that emerged in the mid-20th century in the author's jewelry creativity. Some preferred innovative experiments with form, materials and technologies, others explored and rethought the traditions of ethnographic jewelry or looked for new ways of representing and interacting jewelry with the human body. But, in any case, without their discoveries today it is impossible to imagine the history of modern jewelry art.

Keywords: jewelry art, design, women jewelers, author's jewelry, studio jewelry

DOI 10.30725/2619-0303-2025-2-92-97

Авторское или студийное направление в европейском и американском ювелирном искусстве начинает формироваться в конце 1950-х – первой половине 1960-х гг. Именно тогда в этот вид творчества приходит молодое поколение художников, ищущих новые пути и способы работы с традиционными материалами, формами, образами. Их произведения не были рассчитаны на массовое производство, делались в одном или нескольких экземплярах, выставлялись и реализовывались на выставках и в галереях. Главной целью художников было уйти от клише, стандартов, навязанной статусности ювелирных произведений.

Важнейшую роль в этом движении за очищение украшений от излишней деко-

ративности, штампов сыграли тогда женщины-ювелиры. Это такие художники, как Вивианна Торун – одна из самых ярких представителей скандинавского минимализма в ювелирном дизайне; Эмми ван Леерзум, работавшая вместе с мужем Дживсом Баккером. Их объемные футуристические украшения из алюминия в шестидесятые годы произвели эффект разорвавшейся бомбы. Нельзя недооценивать и вклад в формирование нового языка ювелирного искусства XX в. английских дизайнеров, таких как Герда Флекингер, Сюзанна Херон, Венди Рэмшоу, Каролайн Бродхед, а также выдающихся американских художников – Маргарет Де Патта, Эйрлан Фич, чьи имена сегодня хорошо известны в ювелирном мире.

Начать исследование, думается, имеет смысл с творчества шведского художника Вивианны Торун Бюллоу-Хьюбе, одной из первых вступившей в борьбу за новый образно-пластический язык в скандинавском ювелирном искусстве. Сам термин «скандинавский дизайн» происходит от названия выставки, путешествовавшей по США и Канаде в 1954–1957 гг. Этот термин до сих пор означает красивый, простой, минималистский дизайн, доступный и понятный самым разным потребителям. Его истоки лежат в протестантизме, доминирующем в Скандинавии, традиционной культуре народов Северных стран, с их приоритетом природных материалов, естественности и демократичности, баланса и гармонии красоты и удобства. Именно эти качества станут концептуальной основой ювелирных произведений многих скандинавских художников, в том числе Вивианны Торун.

Свои первые авторские работы В. Торун создает в начале 1950-х гг. Для них характерно использование пластичных, чистых, часто ассиметричных форм из полированного серебра. Его холодный отблеск придает украшениям Торун определенный аскетизм, некоторую отстраненность, свойственную в целом всему скандинавскому дизайну. Это ощущение подчеркивали и сдержанные по цвету полудрагоценные камни – горный хрусталь, лунный камень, ограненные обычно в форме кабошона, или морская галька. В каждом изделии Торун следовала философии практичности, совмещая форму и функциональность, создавая дизайн, где есть движение без очевидного начала и конца, состоящее из тонких поворотов, спиралей. Ее украшения оставляют ощущение гармоничного баланса между конкретной функцией вещи и телом человека. В. Торун называла свои украшения «анти-статус», подчеркивая, что создает драгоценности «не для жен богатых мужей» [1].

Она много сотрудничала с известной датской компанией Georg Jensen, и одна из ее самых известных работ для этой фирмы – модель наручных часов 1962 г. – вообще лишена декоративных элементов. Часы частично открывают запястье, демонстрируя своей плавной формой ощущение спокойного течения времени, чему способствовало также отсутствие стрелок и обозначений времени на циферблате. Эта модель и сегодня выпускается компанией Georg Jensen, а мощное влияние творчества Вивианны Торун на многих европейских ювелиров будет прослеживаться еще несколько десятилетий. Как пример,

можно вспомнить хотя бы эксперименты голландских художников в ювелирном дизайне 1960-х гг.

Это десятилетие в студийном искусстве – одно из наиболее важных и интересных. Начиная с середины 1960-х и по начало 1970-х гг. в этом виде творчества в Голландии доминировали радикальные идеи Эмми ван Леерзум и ее мужа Дживса Баккера. Оба были профессиональными ювелирами, и их имена в публикациях по современному ювелирному искусству обычно появляются рядом. Но тем не менее индивидуальный, самостоятельный стиль Леерзум и Баккера четко прослеживаются в их работах.

В середине 1960-х гг. они показали в одной из галерей Амстердама и в знаменитой лондонской галерее Э. Филиппса внушительную коллекцию минималистских объемных ожерелий-воротников и браслетов из алюминия. Этот материал привлек их своей легкостью и прочностью, но был в этом и определенный социальный вызов обществу, протест против богатства, статуса традиционных украшений. Представленные на моделях, выходящих под электронную музыку с футуристическим освещением, они произвели тогда колоссальный эффект и оказали мощное влияние на целое поколение европейских ювелиров [2, р. 9].

Эта коллекция Леерзум и Баккера четко попадала в набиравшее тогда силу направление, ориентированное на создание «Objects to Wear» – «объектов для ношения», когда формы делались объемными, но минималистскими, а главной частью украшения становилось само тело человека. Это был первый серьезный и принципиальный эксперимент современных художников, развивающий идею взаимодействия украшения и тела. Коллекция была показана тогда во многих авангардных галереях: SWART в Амстердаме, Ewan Philips Gallery в Лондоне, Stedelijk Museum [2, р. 10]. Она вызвала огромный интерес у художников и «дала толчок к перестановке акцентов с концепции замкнутой в себе формы украшения на идею интерактивного контакта с человеком» [3, с.419].

Но не все голландские ювелиры попали тогда под влияние работ этой «звездной» пары. В 1974 г. голландская художница Марион Хербст организует группу В.О.Е – «Bond van obloerege edeelsmeden», что переводится примерно как «восстание украшений», объединившую ювелиров, отвергавших холодный аскетизм работ Леерзум и Баккера [2,

р. 10]. Эта организация просуществовала сравнительно недолго, но эксперименты входивших в нее мастеров в сфере ювелирного искусства привнесли в голландский дизайн большую свободу, новые материалы, в том числе цветные текстильные волокна, натуральные и синтетические, часто используемые в украшениях Марион Хербст. Идеи, концепции этого художника найдут свое продолжение и развитие не только у голландских, но и в творчестве английских ювелиров.

Надо отметить, что английское ювелирное искусство довольно долго испытывало сильное влияние европейских и скандинавских стран. Ситуация начинает меняться со второй половины 1950-х гг., во многом благодаря выдающемуся художнику и педагогу Герде Флекингер, особенно когда она в 1961 г. возглавит курс экспериментального ювелирного искусства в Школе искусств в Хорнсеи (Hornsey College of Art) [2, р. 11]. Флекингер, одна из первых английских ювелиров, предложила тогда новый взгляд художника на традицию, на подлинное их переосмысление. В ее работах прослеживается влияние этнических форм украшений, используются новые фактуры и технологии работы с различными материалами: драгоценными металлами и полудрагоценными кристаллами не ограненных камней. Ее новаторские эксперименты с фактурами металлов и камней продолжили и посвоему интерпретировали несколько европейских художников, может быть, наиболее радикально Хельга Захн и Патриция Меерович. Влияние творчества Флекингер можно проследить и в работах некоторых английских художников семидесятых, но диапазон и острота экспериментов в студийном ювелирном творчестве этого десятилетия становятся более насыщенными и многогранными. Главные женские имена в новом британском ювелирном искусстве 1970–1980-х гг. – Вэнди Рэмшоу, Сюзанна Хэрон, Кэролайн Бродхед.

Пожалуй, самое известное из них – Вэнди Рэмшоу. Ее имя обычно упоминается рядом с мужем, дизайнером Дэвидом Уоткинсом. Они, действительно, много работали вместе, сотрудничая в самых разных проектах, основали компанию «Something Special», но построили и самостоятельные успешные творческие карьеры. Впервые эта пара заявляет о себе еще в начале 1960-х гг., когда они выпустили коллекцию самосборных бумажных украшений в ярких цветочных узорах, моментально распроданных в модном лондонском бутике эпатажного модельера Мэри

Куант. Затем были эксперименты с новыми и традиционными материалами, которые Рэмшоу соединяла в одном украшении, добиваясь необычных эффектов. Вдохновение она черпала из самых различных источников: женские портреты Пикассо, картины Клее и Кандинского. В своих работах Рэмшоу виртуозно выявляет колористические возможности материалов, эффектно сочетает разные цвета золота, серебра, камней. Самыми известными работами Рэмшоу стали украшения-объекты, где множество дополняющих друг друга колец или браслетов из золота или серебра, декорированные полудрагоценными цветными камнями, собирались в настольные композиции-скульптуры, поглощая разнообразные абстрактные представления, такие как, к примеру, «Сон Пикассо».

Нельзя не вспомнить и еще одну важную персону, включенную в процесс обновления английского ювелирного искусства, – Сюзанну Хэрон. В отличие от Рэмшоу, она предпочитала работать с недорогими материалами: пластиком, текстильными волокнами, бумагой. В середине 1970-х гг. Хэрон представила в одной из лондонских галерей коллекцию гибких браслетов и ожерелий из цельного акрила и плексиглаза, где она ставила несколько задач. С одной стороны, это были задачи чисто художественные – создание простого, но выразительного в пластическом решении и цвете, демократичного украшения с «характером», которое она хотела сделать недорогим и реализовать в обычных универмагах. С другой – это был поиск новых взаимоотношений, контактов с телом человека, поскольку форма этих ожерелий и браслетов была не традиционной.

Масштаб работ, виды и цвета используемых пластиков в ее украшениях со временем трансформируются: от небольших, лаконичных форм в ранних вещах – к более массивным, объемным, ярким предметам, где Хэрон вплотную подойдет к одной из главных тем в своем творчестве – созданию «одеждоподобных» украшений. Пожалуй, самые известные из этих работ – шляпы-объекты, сотканые из текстильных волокон, бумаги или проволоки. Хэрон предполагала, что они могут быть как выставочными объектами, так и использоваться в виде шляп. Как отметила искусствовед И. Перфильева, «по существу она открыла английским художникам 1980-х гг. свой путь к созданию „одеждоподобных" украшений» [3, с. 420], как это сделали Э. ван Леерзум и Х. Баккер в конце 1960-х гг. в Голландии.

Тему «одеждоподобных» украшений, начатую С. Херон, продолжит и разовьет еще один выдающийся английский художник-ювелир – Кэрлайн Бродхед. Еще в 1970-е гг. она разработала серию «браслетов с хохолком», сделанных из дерева, серебра, нейлоновых и хлопковых нитей, окрашенных в тон. Идея создания подобных вещей возникла у К. Бродхед после поездки в Африку, где ее вдохновили украшения женщин племени Масаи, такие большие и тяжелые, что казались абсолютно непригодными для использования. Первые браслеты К. Бродхед были выполнены в форме круга, затем появились криволинейные вещи, и завершила она свой формотворческий эксперимент с этим видом украшений формой треугольника и четырехугольника и легкими объемными, воздушными браслетами на всю руку, уже откровенно приближающимися к теме «одеждоподобных» предметов. Наверное, самая известная, хрестоматийная работа Бродхед из этой серии – сплетенное из нейлона «Ожерелье-вуаль», где синтезировались сразу три типа украшений – колье, корона и собственноручно вуаль. Как и в предыдущих экспериментах, Бродхед интересует здесь идея украшения или предмета одежды, выглядящего так, будто его нельзя носить, а затем раскрывающего свою пригодность для реального использования через образ, представление или воображение, где важной составляющей являются также взаимодействие света и тени внутри композиции. В своих работах К. Бродхед тесно связывает разные области ювелирного, текстильного искусства и перформанса. Ей интересно исследование взаимоотношений между человеком и объектом, игры между плоскими или объемными предметными формами украшений и гибким человеческим телом, что станет темой экспериментов многих ювелиров и в XXI в.

Важную роль в формировании новых концепций в студийном ювелирном искусстве второй половине XX в. сыграли и американские женщины художники. В становлении этого направления в США четко прослеживаются свои характерные особенности, связанные, с одной стороны, с влиянием традиционных культур аборигенов, прежде всего американских индейцев, с другой – активным воздействием современных изобразительных видов творчества, может быть, наиболее очевидно – сюрреализма и поп-арта. Это определило доминирование в американском ювелирном искусстве фигуративности, приемов ассамбляжа, которые часто главенствуют

над формальными поисками. Но параллельно в середине XX в. начинает формироваться и другая линия, тяготеющая к чистым концептуальным формам, архитектурной выстроенности композиции, четкому балансу деталей. Важнейшую роль в становлении этого направления сыграло основание в Чикаго в 1937 г. Школы дизайна – «The New Bauhaus» [4, p. 70]. Ее руководителем становится художник Мохоли-Наги, преподававший до Второй мировой войны в немецком Баухаузе и эмигрировавший в США с приходом нацистов. Мохоли-Наги привносит в учебный процесс философию и идеи дизайна в архитектуре и промышленном искусстве, разрабатываемые в немецком Баухаузе еще в двадцатые годы, когда в подготовке студентов большое внимание уделялось концепциям конструктивизма, как известно, родившегося в нашей стране. Мохоли-Наги был большим поклонником и пропагандистом конструктивизма и передал эту страсть многим своим ученикам, в том числе Маргарет Де Патта – пожалуй, наиболее почитаемой фигуре в студийном ювелирном искусстве США.

Маргарет Де Патта впервые начала эксперименты с украшениями в 1930-х гг., придя в сферу ювелирного творчества уже сложившимся живописцем-модернистом. Она стала заниматься ювелирным делом, решив сделать себе обручальное кольцо, поскольку не нашла в магазинах украшения в интересном современном дизайне. Поэтому не удивительно, что она и подошла к созданию своих работ прежде всего как художник, а не ремесленник, хотя всегда уделяла большое внимание технологиям и материалам.

Сначала Де Патта училась ювелирному ремеслу самостоятельно, и в ее ранних работах можно проследить влияние этнических, в частности марокканских, украшений. В 1940 г. она приходит на курсы к Мохоли-Наги, с энтузиазмом воспринимает его авангардные идеи и начинает адаптировать их в своем ювелирном творчестве. Прежде всего Де Патта разрабатывает в украшении концепции пространства, структурности, движения и света. В отличие от многих других американских ювелиров середины XX в., она применяла в своих проектах рациональный, архитектурный подход, основанный на конструктивистских принципах. При этом дизайн ее вещей был достаточно прост и неразрывно связан с представлениями художника о демократических принципах в ювелирном искусстве. В ее работах, несомненно, просле-

живается влияние русского конструктивизма, даже просматриваются отдельные фрагменты новаторских идей Татлина, возможно донесенных уже через творчество Мохоли-Наги. Но, пожалуй, более всего украшения Де Патты известны благодаря инновационным визуальным эффектам, таким как преломление света, зеркальное отражение и оптическое увеличение изображения за счет прозрачного камня. Этих эффектов она добивалась благодаря новаторской и сложной огранке полудрагоценных камней и особому их размещению в украшениях, создававшему иллюзию парения камня в пространстве. Она называла свои камни «orticuts» и искусно гранила их совместно с известным мастером Фрэнсисом Сперайсеном из Сан-Франциско [4, p. 75]. Использование и развитие этого приема, доминирование конструктивных приемов, можно будет увидеть впоследствии у многих американских ювелиров.

В 1951 г. Маргарет Де Патта, совместно с другими американскими художниками, основывает и становится первым директором гильдии «The Metal Arts Guild», занимавшейся продвижением произведений художников по металлу [4, p. 77]. Организуя выставки, мастер-классы, продажи работ, гильдия сыграла важнейшую роль в становлении и развитии студийного ювелирного искусства в США. Достаточно вспомнить творчество хотя бы таких знаковых мастеров второй половины XX в., как Мери Рэнк, Ирена Брюннер, Патриция Меерович, Дебора Агуадо, Ева Эйслер по-своему развивавших конструктивистские идеи Маргарет Де Патта и также оставивших яркий след в американском ювелирном искусстве.

Параллельно с минималистическим, конструктивистским направлением, американские художники начинают эксперименты в направлении «одеждоподобных» украшений. В США эта тема уже в шестидесятых становится невероятно популярной. Возможно, здесь сказалось мощное влияние культуры и традиционных украшений коренных американских индейцев, их любовь к декорированию тела различной природной органикой, в том числе перьями, раковинами. Пожалуй, самый характерный и яркий пример этого направления – творчество Эйрлан Фич, одного из самых известных в США художников-ювелиров.

Работы Фич очень разные, и иногда трудно представить, что все они сделаны одним человеком. Ее ранние вещи поражают масштабностью, монументальностью форм, выразительностью лаконичного силуэта, яркой

палитрой цвета, невольно заставляя вспомнить украшения Доколумбовой Америки, Древнего Египта, Африки, искусство кельтов и викингов. При этом она не копирует древние предметы, скорее, по-своему развивает идею сакральности церемониальных украшений данных цивилизаций. Несмотря на определенный эффект театральности, выставочности, эти вещи можно носить, поскольку Фич всегда считала, что, «если украшения нельзя носить – это не украшения, это что-то другое. Броши, которые вешаются на стену – это не для меня» [5, p. 48].

Но, может быть, более всего известны украшения Фич, сделанные вручную или на станке из круглой или плоской проволоки. При этом она использовала самые различные техники: ткачество, плетение, кроше, вязание, корзиноплетение. В ранних вещах Фич, в основном, работала с золотой, серебряной, платиновой проволокой, позднее больше использовала медь, различные оттенки каучука. В этих техниках художник создавала не только украшения, но и предметы одежды, аксессуары – шляпы, перчатки, сумки, пояса. Надо отметить, что Фич изучала не только формы традиционных и древних украшений, но и «систему построения» этих вещей. Например, она использовала пружинки для подвижности элементов в ожерельях, венках, браслетах, как это делали древние греки. Благодаря особым техникам плетения ее массивные украшения становятся прозрачными, легкими и изящными. Двигаясь в такт движению тела, они активно с ним взаимодействуют, подчеркивают пластику шеи, рук, грацию и эротизм женского тела.

Подводя итоги, можно еще раз подчеркнуть, что начиная с середины XX в. в европейском и американском авторском ювелирном искусстве начинаются эксперименты с формой, пластикой, материалами и технологиями, ищутся новые контакты украшений с телом человека. Женщины-ювелиры внесли тогда в это движение значительный творческий вклад, и сегодня без их открытий невозможно представить историю современного ювелирного искусства. Но мир изменился, так же как во многом изменились идеи, концепции, волнующие женщин-художников. Все больше внимания сегодня уделяется эмоциональной нагрузке ювелирных произведений, новым способам их репрезентации и взаимодействию с телом человека. Сегодня все чаще ювелиры «интеллектуально» играют не только с формой, материалами, техниками, «это искусство все чаще сегодня берется решать

концептуальные задачи, проблемы социального бытия, политики, секса, психологии, физиологии, экологии и т. д. Оно далеко не всегда вызывает чувство наслаждения, счастья и любви, но может рождать чувство страха, боли, отторжения. <...>. Эти игры могут быть провокационными, агрессивными, фактор парадоксальности вызывающей и даже шокирующей. Художник может „играть“ не только с формой, материалами, техниками, но и с традициями, идеями, сюжетами мастеров прошлого наполняя их новым смыслом.» [6, с. 56, 59]. Но это уже тема иного исследования.

Список литературы

1. Viviana Torun // Greg Pepin Silver. URL: <https://www.gregpepinsilver.com/designer/viviana-torun> (дата обращения: 12.05.2025).
2. Dormer P., Turner R. The New Jewelry: trends and tradition. London: Thames and Hadson, 1986. 192 p.
3. Перфильева И. Ю. Художественные украшения Англии второй половины XX-начала XXI века // Обсерватория культуры. 2017. Т. 14, № 4. С. 416–424.

4. Greenbaum T. Constructivism and American Studio Jewelry, 1940 to the Present // *Studies in the Decorative Arts*. 1998. Vol. 6, № 1. P. 68–94.

5. Fisch A. Textile techniques in metal: for jewelers, textile artists & sculptors. New York: Lark Books, 1996. 176 p.

6. Габриэль Г. Н. Интеллектуальные игры в современном авторском ювелирном искусстве // Русский ювелир. 2010. № 9. С. 56–60.

References

1. Viviana Torun. *Greg Pepin Silver*. URL: <https://www.gregpepinsilver.com/designer/viviana-torun> (accessed: May.12.2025).
2. Dormer P., Turner R. The New Jewelry: trends and tradition. London: Thames and Hadson, 1986. 192.
3. Perfil'eva I. Yu. The artistic Jewelry of England (the second half of the 20th – beginning of the 21st century). *Observatory of Culture*. 2017. 14 (4), 416–424 (in Russ.).
4. Greenbaum T. Constructivism and American Studio Jewelry, 1940 to the Present. *Studies in Decorative Arts*. 1998. 6(1), 68–94.
5. Fisch A. Textile techniques in metal: for jewelers, textile artists & sculptors. New York: Lark Books, 1996. 176.
6. Gabriel G. N. Intellectual games in contemporary designer jewelry art. *Russian jeweler*. 2010. 9, 56–60 (in Russ.).

А. А. Гвоздецкий

Эмфазис знаменного роспева (стихира Великой Субботы)

Включение песнопений древнерусского певческого искусства в активное исполнительское и педагогическое пространство требует осознания принципиальной разницы выразительных средств этого вида русской традиционной певческой культуры и выразительности музыкального искусства Нового времени. Синкретическое единство текста и мелоса, центонное формообразование, использование устоявшихся мелодических формул с характерными интонационными характеристиками, включение в текст песнопений кратим, выделение важных слов длением – важнейшие эмфатические инструменты роспевщиков – должны стать близкими и понятными современному исполнителю.

Ключевые слова: древнерусское певческое искусство, знаменный распев, эмфазис, аненайка, тайнозамкнутость

Alexey A. Gvozdetsky

Emphasis of Znamenny chant (stichera of Great Saturday)

The inclusion of chants of ancient Russian singing art in the active performing and pedagogical space requires awareness of the fundamental difference in the expressive means of this type of Russian traditional singing culture and the expressiveness of the musical art of modern times. The syncretic unity of text and melody, centonic formation, the use of established melodic formulas with characteristic intonation characteristics, the inclusion of kratim chants in the text, the emphasis of important words by duration – the most important emphatic tools of chants – should become close and understandable to the modern performer.

Keywords: ancient Russian singing art, znamenny chant, emphasis, anenaika, secret isolation

DOI 10.30725/2619-0303-2025-2-98-103

Сохранение в исторической памяти нации великого культурного наследия – древнерусского певческого искусства – актуальная задача. Ее осуществление требует включения в активное исполнительское и педагогическое пространство шедевров русского Средневековья. При обращении современных исполнителей к образцам древнерусского певческого искусства неизбежно встают проблемы, связанные с необходимостью восприятия и передачи тех средств выразительности, которые соответствовали бы мировоззрению русской средневековой культуре, с одной стороны, и были бы понятны современному слушателю – с другой. Осознание дистанции между базисной для современности эстетикой культуры Нового времени и метаэстетическим мирозерцанием Средневековья, в том числе русского, подводит к постановке вопроса: в какой степени и при каких условиях выразительность роспева может быть воспринята нашими современниками – и слушателями, и исполнителями. Успех здесь зависит от качественного выполнения первого, самого важного шага – вхождения исполнителей в смысловое пространство этого выдающегося наследия отечественной культуры. Простое озвучивание нотных дешифровок и даже исполнение пес-

нопений по двознаменникам или крюковой нотации без должного внимания к семантике этой культуры, ее образному строю вряд ли приведет к удовлетворительному результату. Осознание исполнителями особых средств выразительности, в корне отличных от профессиональной музыкальной культуры Нового времени, становится, таким образом, весьма актуальной задачей. Для ее успешного решения необходимо привлечение анализа богословского, исторического, филологического, музыковедческого контекста.

Уже при первом приближении очевидно: древнерусскому певческому искусству не свойственны столь привычные для академической хоровой культуры гармонические краски, энергетика устоя/неустоя, динамические градации, темповые, фактурные и формообразующие средства выразительности. Центонный принцип формообразования¹, сглаживание в раздельноречных² песнопениях просодии

¹ То есть, составление мелоса из фонда мелодических оборотов роспева: попевок, лиц и фит.

² Раздельноречный текст включал в себя пропевание сохранившихся в певческих текстах, но выпавших из речи так называемых полугласных Ъ (озвучиваемого звуком [о] и, в некоторых случаях, [э]) и Ы (озвучиваемого [э]).

текста отсутствием выделения ударных слогов длением или мелодически (архетип попевок строился по силлабическому принципу распределения текста в соответствии с количеством слогов вне зависимости от положения ударных/безударных слогов) – все это придает песнопениям особый образный строй, порождающий в наше время представление об эмфатической нейтральности, аэмоциональном характере звучания поэтического текста и нейтральной по характеру просодии в мелосе распева [1]. Мелос, представляющий собой чередование попевок, усугубляет впечатление музыканта: стилистика распева игнорирует весь свод выразительных средств профессионального музыкального искусства.

Древнерусское певческое искусство является культурой устно-письменной. Письменная составляющая необходима, но недостаточна для передачи стилистики. Устный компонент включает в себя важнейшие характерные черты стиля, без учета которых исполнение знаменных песнопений не может быть убедительным. Время создания той или иной рукописи диктует стилевые особенности. К сожалению, точные характеристики стилистики того или иного времени недоступны, однако можно составить в самых общих чертах представление, основываясь на соответствующей традиции, сохраняющей и поныне определенные черты стиля. Так, например, исполняя наречные³ песнопения начиная от середины XVII в., можно ориентироваться на стилистику «российской» (термин Н. Г. Денисова) наречной традиции. При обращении к песнопениям более ранним – от XVI в., использующим раздельноречный текст, целесообразно обращаться к особенностям наонной традиции, сохранившей особенности древнего церковнославянского языка: пропевание выпавших впоследствии из речи так называемых полугласных Ъ и Ь. Цепное дыхание, особая орфоэпия, разделяющая произношение е и ѣ, фрикативное Г, достаточно низкая tessitura, ладовая вариативность, манера звукоизвлечения, близкая к народной, – эти драгоценные подробности, не фиксируемые в крюковой строке, но хорошо известные, благодаря традиции наонного пения, как сохранившей архаичные черты стиля, составляют черты этой

особой выразительности, столь отличной от выразительных средств привычных стилей.

В качестве иллюстрации рассматриваемого статьей вопроса осуществим анализ выразительных средств песнопения русского Средневековья на примере распеты 8 гласом стихиры Великой Субботы *Приидите, ублажим Иосифа*. Она предназначена к пению в самом конце утрени этого предпасхального дня после Великого Славословия во время поклонения Плащанице, изображающей Спасителя во гробе. Разнотечения дониконовского и современного богослужебного Устава в связи с пением рассматриваемой стихиры подробно изложена в статье В. Ю. Григорьевой [2]. Это песнопение является одной из кульминаций переживания трагического содержания Страстной Седмицы, когда в центре внимания полагаются страдания и крестная смерть Христа и последовавшее затем Его погребение. В весьма небольшом объеме текста сконцентрирован ряд важнейших евангельских событий: ночная встреча Иосифа Аримафейского с Понтием Пилатом, в беседе которых раскрывается и беспредельный трагизм предательства и распятия Христа, и столь же беспредельные терзания Его Матери, и поклонение христиан как страданиям Христа, так и Его воскресению. Текст приводится по печатной книге Обиход [3]:

Придѣте ублажимо веси іосифа приснопамятенаго иже во нощи к пилату пришедоша иже живота весѣхъ испросивоша даиже ми сего страненаинеинеинеиненаго иже не имѣеть где главы подклонити даиже ми сего страненаинеинеинеиненаго его же оученикъ лукавыи на смерти предасте даиже ми сего страненаинеинеинеиненаго егоже мати зрящи на крестѣ висящаго и матерски кричаще оувы мнѣ, чадо мое оувы мнѣ свѣте мои утроба моя возлюбленная симеоно бо проречеинеинеиненани збыстесе денесе глаголющее во церкви твое сердце оружіе проиде но в радость воскресенія твоего плачь преложи поклоняемся страстемо твоимо христе поклоняемся страстемо твоимо христе поклоняемся страстемо твоимо христе и святому воскресеню.

На современном русском языке этот эмоциональный текст можно выразить следующим образом: *Придите, почтим все Иосифа вечно вспоминаемого, пришедшего ночью к Пилату и Жизнь всех просившего: дай мне этого странника, Который не имеет, где приклонить голову. Дай мне этого странника, Которого ученик лукавый предал на смерть. Дай мне этого странника, Которого Мать*

³ Наречные песнопения, пение наречь – певческий стиль, возникший в результате певческой реформы, начавшейся в 1652 г., отредактировавшей тексты песнопений в соответствии с современными XVII в. нормами, удалив выпавшие к тому времени слоги, совместив просодический и мелодический акценты.

видя на кресте висящего, матерински кричала: увы, Мне, Чадо Мое, увы Мне, Свет Мой, Дитя Мое возлюбленное! То, что предсказал Симеон: Твое сердце пройдет оружие – сегодня сбылось. Но в радость воскресения Твоего претвори плач. Поклоняемся страданиям Твоим, Христос и святому воскресению.

Текст отсылает нас к евангельскому повествованию (Лк, 2:35). Никоновские справщики внесли незначительные корректировки в этот текст, на наш взгляд, ослабившие его выразительность. Так, например, сильное своей предельной простотой и естественностью слово *кричаше* (*Матерски кричаше*) было заменено театральным восклицаше. Глагол *прорече* заменен причастием *предреченное*.

Певческие книги содержат два варианта этого песнопения 5 гласа и два же 8 гласа. Иногда роспевы 5 и 8 гласов предлагаются в певческих книгах последовательно. Роспев текста на 5 глас, получивший затем большое распространение, представлен также в нотопечатных сборниках. Роспев 8 гласа представляет интерес прежде всего с точки зрения используемых выразительных средств.

В Стихираре крюковым [4], датируемом началом XVI в., представлен беспометный вариант этой стихире 8 гласа. Рукописи воговского наонного Обихода [5] и сборник песнопений из собрания прот. Димитрия Разумовского [6] содержат варианты этого же архетипа, имеющие некоторые отличия как в мелосе, так и в тексте. К этим последним вариантам близка упомянутая выше версия поморского Обихода [3]. Все они, разумеется, содержат раздельноречный текст, бытовавший до наречной реформы середины XVII в. в качестве нормативного.

Все перечисленные варианты этого песнопения 8 гласа имеют аненайки – особые вставки в словесный текст, содержащие слоги а не на и т. д. Наибольшее число аненаек в самой ранней из рассматриваемых нами рукописей – Стихираре начала XVI в. Уже начало песнопения содержит вставку в тексте: *придѣте убажимо веси юсиѣ приснопамятенагоаненанаго*. Более поздние варианты певческих книг, оставив четыре последующие аненайки, сокращают первую. В таком варианте это песнопение по наше время присутствует в живой клиросной практике⁴. Аненайка сохранилась во всех трех словах

страннаго (странника): *страненаинеинеинеиненанаго* и в слове *прорече*: *проречеинеинеиненани*. Заметим, что буквенный состав аненайки в рукописи XVI в. несколько отличается от более поздних вариантов.

Существуют различные взгляды на это явление. Культура Нового Времени с трудом воспринимает то, что не может быть объяснено в ее парадигме. Так, например, современный богослов митрополит Иларион Алфеев характеризует аненайки как «бессмысленные слоги, вставлявшиеся в текст песнопения для того, чтобы увеличить длину мелодии... Эти слоги... иногда искажали весь текст песнопения до неузнаваемости и лишали его смысла» [7]. Такую же характеристику аненайкам дает Е. Р. Добрушина, называя их «асемантической вставкой» [8], использующейся в качестве мелодического украшения. Более осторожную позицию высказывает И. Гарднер: он считает аненайки музыкально-певческим явлением [9, с. 424] и определяет их как «включаемые слоги, посторонние тексту, но имеющие определенную функцию...», которую еще предстоит выяснить» [9, с. 431]. З. М. Гусейнова видит значение этой функции «в нотации XV века ... в образовании особой структуры распева, не зависящей от текста» [10].

Принципиально иной взгляд характерен для средневекового апофатического представления о богослужении как общении «с Богом, а не человеком» [11, с. 9]. Главное, сокровенное, не может в таком миропонимании иметь полноту вербального выражения, а потому требует иных средств, превышающих, по изречению преп. Симеона Нового Богослова, «ум и слово» [12]. Аненайки могут восприниматься, таким образом, в качестве элемента глоссолалии, передающей таинственный ангельский язык, который невозможно облечь в конкретное слово [13; 14].

З. М. Гусейнова отмечает, что аненайки в рассматриваемой нами стихире вводятся в слова «в пределах их звуковой сферы: подтекстовка аненайки... не противоречит звуковому содержанию слова *страннаго*» [10]. То же можно отметить и в отношении двух других слов (приснопамятенаго и, с некоторой натяжкой, к слову *прорече*). Вероятно, здесь возможна аналогия с фитными оборотами, но на уровне не всего песнопения, а конкретного слова: исполняя аненайку, певец мог «вобрать» умом его внутренний потаенный смысл» [15, с. 56], глубже, на уровне экстатического созерцания, пережить его семантику. Весьма важен и характер мелоса аненаек. Рас-

⁴ Например, головщик единоверческой церкви с. Малое Мурашкино Нижегородской обл. Серафим Водопьян сообщил автору об исполнении его клиросом именно этого варианта в богослужебной практике.

пев слова странного все три раза начинается лицом стрельно-статийным, после чего следует аненайка. В рассматриваемых вариантах стихиры мелодика аненайки имеет амбигус винты, преобладает плавное движение по соседним звукам, конечный оборот – лицо площадка. Мелодия словно побуждает рассуждать, снова переживать пропетое только что важное слово текста. Расцветивание слов при помощи аненаек, таким образом, представляется выразительным средством.

Выделение эмфатически ярких слов при помощи особого мелоса можно проиллюстрировать распеванием слов, насыщенных особым эмоциональным содержанием, подлинным трагизмом. Уже упоминавшееся слово *кричаще* переносит мелодию в высокий регистр. Энергетика плача слышится в чередовании резких нисходящих интонаций и протяженных звуках стрел. Этим же лицевым оборотом распето столь же трагичное слово *предасте* (*на смерть предасте*). Весьма схож и мелос, озвучивающий слова *увы мнѣ, свѣте мой*. Так осуществляется подчеркивание сходных по смыслу слов мелодическим параллелизмом, что является важнейшим композиционным приемом древнерусского распева. Скорбное слово *плач* озвучивается достаточно протяжным мелодическим оборотом, начало которого представляет собой явную отсылку к интонации плача, стога. Конец всех четырех примеров, снова подчеркивая их семантическую схожесть, распет уже многократно встречавшимся в песнопении *лицом стрельно-статийным*.

Вариант стихиры из собрания прот. Д. Разумовского [6] не имеет тройного повтора слов *Поклоняемся страстем Твоим, Христе*. Остальные рассматриваемые нами версии этого распева повторяют трижды этот текст, озвучивая его первые два раза попевкой *повертка двоечельная*. Третье же исполнение слов, словно требуя повышения градуса выразительности, эмоциональности (!), выделено редкой фитой со странным наименованием *водолей*. Современное нам наиболее полное старообрядческое справочное пособие не знает этой фиты [11, с. 318]. Не упоминается она и в авторитетнейшей монографии М. В. Бражникова [16], однако встречается, например, в рукописной «Грамматике певчей церковного старозаменного пения» [17, л. 144], где мелос фиты иллюстрируется распеванием текста *Твоим, Христе*. Фите *водолей* также посвящена словарная статья прот. Г. Дьяченко [18, с. 83]. Автор указывает, что эта фита озвучивает слова *Твоему, Христе* в стихире Навечерия Рождества Христова. Не-

обходимо отметить, что такой же фитой распет аналогичный текст и в стихире предшествующего утрне Великой Субботы последования 9 часа Великой Пятницы. Перед нами один из примеров характерной для системы распевов практики одинакового распевания одного и того же текста в разных песнопениях.

Прот. Г. Дьяченко отмечает, что мелос этой фиты в нотолинейных сборниках часто пишется квартой ниже. Действительно, во всех известных нам певческих книгах с линейной нотацией мелодия фиты водолей записана согласием ниже. В рассматриваемых рукописях стихиры наблюдаются некоторые разночтения начала перехода в нижнее согласие, помечаемого при помощи так называемых странных помет. Такое смещение вниз буквально иллюстрирует слово *поклоняемся*: поклонение, сопряженное в древнерусской уставной традиции буквально с перемещением молящегося вниз, к земле, при пении или чтении этого слова верующие должны совершать земной поклон, опускаясь на колени. Возврат к прежней высоте осуществляется на словах *и святому воскресению*. Звучит характерный и весьма часто встречающийся в конце песнопений торжественно-возвышенный мелодический оборот, который как бы подводит итог пропетого и прожитого только что текста – *лицо царский конец*.

Снова заметим: мелодика представляет собой чередование устоявшихся мелодических оборотов – попевок, лиц и фит. Для традиционной культуры принцип распевания текстов на известные мелодические обороты являлся важнейшим. Он, с одной стороны, предохранял от соблазна дополнять текст собственным музыкальным «комментарием», столь характерным для композиторской вокальной музыки Нового времени, как светской, так и духовной. С другой – озвучивание текстов в пении способствовало собиранию их воедино к своему смысловому архетипу, к глубокой сосредоточенности в той самой исихастской практике умного делания, без представления о которой вряд ли можно говорить о постижении искусства распева. По мысли В. И. Мартынова, «если текстовый континуум знаменует собой стадию исхождения единого молитвенного флюида во множественность содержания различных молитвословий, то мелодический континуум знаменует собой стадию возвращения множественности текстов к единству Иисусовой молитвы» [19, с. 65].

Эпистема нашего времени порождает весьма поверхностное ощущение той самой

«эмоциональности» роспева, преодоление которого является важнейшей задачей исполнителя. Древнерусское певческое искусство обладало своими яркими выразительными средствами, в корне отличающимися от выразительности музыкальной культуры Нового времени. Их вдумчивое изучение и освоение – обязательное условие работы с этим материалом для современного исполнителя. Всесторонний анализ как письменных источников, так и исполнения носителей традиции (в записи или непосредственно на клиросе), позволит в какой-то мере приблизиться к пониманию высоких и благородных идей песнопений, стилистики. Лишь после такой предварительной работы возможной станет попытка донесения древнерусской монодии до слушателя не в качестве музейного экспоната, но яркой страницы отечественного культурного наследия, убедительно раскрывающей перед нами духовные устремления благочестивых предков.

Список литературы

1. Пожидаяева Г. А. Древнерусские церковные распевы: от хомонии к пению «На речь» // Вестник славянских культур. 2009. № 2. С. 76–81. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/drevnerusskie-tserkovnye-raspevy-ot-homonii-k-peniyu-na-rech> (дата обращения: 09.06.2025).
2. Григорьева В. Ю. «Надгробные» Трисвятое и стихера «Придете убажмим Иосифа» в русской богослужебной традиции // Вестник Православного Свято-Тихоновского гуманитарного университета. Сер. 5. Вопросы истории и теории христианского искусства. 2020. № 40. С. 77–99. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/nadgrobye-trisvyatoe-i-stihera-primdet-ubazhim-iosifa-v-russkoy-bogoslužebnoy-traditsii> (дата обращения: 09.06.2025).
3. Обиход певчий на крюковых нотах. Москва, 1911. [2], 449, [1] л.
4. Научно-исследовательский отдел рукописей Российской государственной библиотеки (НИОР РГБ). Ф. 304/1. Д. 411. Л. 254.
5. НИОР РГБ. Ф. 173/II. Д. 79. Л. 154–160.
6. НИОР РГБ. Ф. 379. Д. 59. Л. 185–186.
7. Митр. Иларион Алфеев. Православие. Т. 2. Гл. 7. URL: https://azbyka.ru/otechnik/Illarion_Alfeev/iusus-hristos-zhizni-uchenie-nagornaja-propoved-kniga-2/7 (дата обращения: 09.06.2025).
8. Добрушина Е. Р. Лексикографическое толкование и шкала лабильности: проблемы толкований в словаре религиозной лексики // XVII ежегодная богословская конференция Православного Свято-Тихоновского гуманитарного университета: материалы: в 2 т. Москва, 2007. Т. 2. С. 110–112.
9. Гарднер И. А. Богослужбное пение Русской православной церкви: в 2 т. Москва: Правосл. Свято-Тихон. Богосл. ин-т, 2004. Т. 1. Сущность, система и история. 494 с.

10. Гусейнова З. М. Древнерусская крюковая нотация XV века: преобразования и новации // Вестник Южно-Уральского государственного университета. Сер. Социально-гуманитарные науки. 2015. Т. 15, № 3. С. 84–90. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/drevnerusskaya-kryukovaya-notatsiya-xv-veka-preobrazovaniya-i-novatsii> (дата обращения: 09.06.2025).

11. Григорьев Е. А. Пособие по изучению церковного пения и чтения. Изд. 2-е, доп. и перераб. Рига: Рижская Гребенщиковская старообрядческая община, 2001. 318 с.

12. Преп. Симеон Новый Богослов. Из божественных гимнов // Отдел образования и просвещения Новосибирской епархии. URL: <http://oopnm.ru/hf-resurrection/> (дата обращения: 09.06.2025).

13. Лозовая И. Е. «Анания» // Православная энциклопедия / под общ. ред. Патриарха Московского и всея Руси Алексия II. Москва, 2001. С. 429. URL: <https://www.pravenc.ru/text/115446.html> (дата обращения: 09.06.2025).

14. Кондрашкова Л. В. «Языка, егоже не ведаше, услыша Богородица». Ананайки в песнопениях Благовещению // Музей имени Андрея Рублева: офиц. аккаунт на Rutube. URL: <https://rutube.ru/video/8c6bff03f9ad32fe7eb431a0e3148e44/> (дата обращения: 09.06.2025).

15. Чудинова И. А. Время безмолвия. Музыка в монастырском уставе. Санкт-Петербург, 2003. 186 с.

16. Бражников М. В. Лица и фиты знаменного распева: исследование. Ленинград: Музыка. Ленингр. отд-ние, 1984. 302 с.

17. НИОР РГБ. Ф. 379. Д. 11.

18. Дьяченко Г. М. Полный церковнославянский словарь: (со внесением в него важнейших древнерус. слов и выражений): [ок. 30 000 слов]: пособие. [Репр. воспр. изд. 1900 г.]. Москва: Отчий дом, 2004. 1120 с.

19. Мартынов В. И. Культура, иконосфера и богослужбное пение Московской Руси. Москва: Прогресс - Традиция: Русский путь, 2000. 222 с.

References

1. Pozhidaeva G. A. Old Russian church chants: from homony to singing "On Speech". *Bulletin of Slavic cultures*. 2009. 2, 76–81. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/drevnerusskie-tserkovnye-raspevy-ot-homonii-k-peniyu-na-rech> (accessed: June 09.2025) (in Russ.).
2. Grigorieva V. Yu. The "Sepulchral" Trisagion and the Stichera "Come to please Joseph" in Russian Liturgical Tradition. *Bulletin of the Orthodox Saint-Tikhon's Humanitarian University. Series 5: Questions of the history and theory of Christian art*. 2020. 40, 77–99. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/nadgrobye-trisvyatoe-i-stihera-primdet-ubazhim-iosifa-v-russkoy-bogoslužebnoy-traditsii> (accessed: June 09.2025) (in Russ.).
3. Obikhod chanter on hook notes. Moscow, 1911. [2], 449, [1] (in Russ.).
4. Research Department of Manuscripts of the Russian State Library (RDM RSL). F. 304/I. 411, 254 (in Russ.).
5. RDM RSL. F. 173/II. 79, 154–160 (in Russ.).

6. RDM RSL. F. 379. 59, 185–186 (in Russ.).
7. Metropolitan Hilarion Alfeyev. *Pravoslavie*. 2 (7). URL: https://azbyka.ru/otechnik/Illarion_Alfeyev/iisus-hristos-zhizn-i-uchenie-nagornaja-propoved-kniga-2/7 (accessed: June 9.2025) (in Russ.).
8. Dobrushina E. R. Lexicographic interpretation and the scale of lability: problems of interpretation in the dictionary of religious lexicon. *XVII annual theological conference of the Orthodox St. Tikhon's University for the Humanities: materials*: in 2 vols. Moscow, 2007. 2, 110–112 (in Russ.).
9. Gardner I. A. Liturgical singing of the Russian Orthodox Church: in 2 vols. Moscow, 2004. 1: Essence, system and history, 494 (in Russ.).
10. Guseinova Z. M. Ancient Russian hook notation of the 15th century: transformations and innovations. *Bulletin of the South Ural State University. Series: Social and humanitarian sciences*. 2015. 15 (3), 84–90. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/drevnerusskaya-kryukovaya-notatsiya-xv-veka-preobrazovaniya-i-novatsii> (accessed: June 09.2025) (in Russ.).
11. Grigoriev E. A. Manual for the Study of Church Singing and Reading. 2nd ed., suppl. and rev. Riga, 2001. 318 (in Russ.).
12. Rev. Simeon the New Theologian. From the Divine Hymns. *Department of Education and Enlightenment of the Novosibirsk Diocese*. URL: <http://oopnm.ru/hf-resurrection/> (accessed: June 09.2025) (in Russ.).
13. Lozovaya I. E. "Aneika". *Orthodox Encyclopedia* / under the general ed. of Patriarch of Moscow and All Rus' Alexy II. Moscow, 2001. 429. URL: <https://www.pravenc.ru/text/115446.html> (accessed: June 09.2025) (in Russ.).
14. Kondrashkova L. V. "Tongue, hezhe nevedyashe, hears the Mother of God". Aneika in the hymns to the Annunciation. *Andrei Rublev Museum: offic. account on Rutube*. URL: <https://rutube.ru/video/8c6bff03f9ad32fe7eb431a0e3148e44/> (accessed: June 09.2025) (in Russ.).
15. Chudinova I. A. Time of Silence. Music in the Monastic Statutes. Saint-Petersburg, 2003. 186 (in Russ.).
16. Brazhnikov M. V. Faces and Fitas of Znamenny Chant: a study. Leningrad, 1984. 302 (in Russ.).
17. RDM RSL. F. 379. 11 (in Russ.).
18. Dyachenko G. M. Complete Church Slavonic Dictionary: (with the introduction of the most important Old Russian words and expressions): manual. [Reprint of the 1900 ed.]. Moscow: Otchiy Dom, 2004. 1120 (in Russ.).
19. Martynov V. I. Culture, iconosphere and liturgical singing of Moscow Rus. Moscow: Progress – Tradition: Russian Path, 2000. 222 (in Russ.).

А. Б. Грищенко

Архитектурное наследие Беларуси в изобразительном искусстве и кинематографе

Статья посвящена выявлению особенностей художественного отражения архитектурного наследия Беларуси в изобразительном искусстве и кинематографе в парадигме компаративного анализа. Данный искусствоведческий метод был разработан В. П. Прокопцовой. Актуальность статьи определяется отсутствием в искусствоведении комплексных исследований, посвященных художественному отражению архитектурного наследия Беларуси в изобразительном искусстве и кинематографе. Отмечается, что в изобразительном искусстве архитектурное наследие Беларуси художественно отражается в архитектурном и историческом пейзажах, портретах. Определяются композиционные особенности данных изобразительных произведений, а также выявляются функции архитектуры в них – главный «герой», место и фон действия, эстетическая и символ города. Автором осуществляется классификация игровых и неигровых кинолент по темам, которые они освещают. Осуществляется определение функций (главный «герой», место и фон действия, эстетическая) архитектурного наследия в кинолентах. Отмечается, что художники и режиссеры запечатлевают сохранившееся и утраченное архитектурное наследие, для чего используются различные приемы и средства. Определяются наиболее часто отражаемые в произведениях изобразительного искусства и кинематографа места (Минск, областные центры, крупные и малые города, деревни Беларуси) и сооружения (культовые, оборонительные и усадебные постройки). Взаимодействие изобразительного искусства и кинематографа достигается за счет использования различных планов показа архитектуры, воплощения различных сюжетов в изобразительном искусстве, а также демонстрации живописных и графических произведений в документальных кинолентах.

Ключевые слова: архитектурное наследие, Беларусь, изобразительное искусство, кинематограф, компаративный анализ, функции и роли архитектуры, искусствоведение, взаимодействие искусств

Anton B. Grishchenko

Architectural heritage of Belarus in fine art and cinema

The article is devoted to identification the features of artistic reflection of architectural heritage of Belarus in fine art and cinema in the paradigm of comparative analysis. This art study method was developed by V. P. Prokoptsova. The relevance of the article is determined by the lack of complex studies in art history devoted to the artistic reflection of the architectural heritage of Belarus in fine art and cinema. It is noted that in fine art the architectural heritage of Belarus is artistically reflected in architectural and historical landscapes, portraits. The compositional features of these visual works are defined, as well as the functions of the architecture in them – the main "hero", the place and background of the action, the aesthetic and the symbol of the city. The author classifies game and non-fiction films on the topics they cover. The definition of functions (main "hero", place and background of action, aesthetic) of architectural heritage in films is conducted. It is noted that artists and directors imprint the preserved and lost architectural heritage, using various techniques and means. The most frequently reflected in the works of fine art and cinema places (Minsk, regional centers, large and small cities, villages of Belarus) and buildings (religious, defensive and manor buildings) are defined. The interaction between the fine arts and cinema is achieved using various plans for displaying architecture, the embodiment of various subjects in the fine arts, and the display of pictorial and graphic works in documentary films.

Keywords: architectural heritage, Belarus, fine art, cinema, comparative analysis, functions and roles of architecture, art history, interaction of the arts

DOI 10.30725/2619-0303-2025-2-104-109

Архитектурное наследие Беларуси является важнейшим объектом изображения во многих произведениях изобразительного искусства и кинематографа страны. При этом в большом количестве российских кинолент, которые снимались и продолжают сниматься на территории Беларуси, оно также находит художественное отражение.

Выявление особенностей художественного отражения архитектурного наследия Беларуси в изобразительном искусстве и кинематографе является важной задачей белорусской науки. Такое изучение основывается на методе компаративного анализа, введенного доктором искусствоведения, профессором Белорусского государственного

университета культуры и искусств В. П. Прокопцовой [1]. Как отмечает ученый, «в центре исследовательского внимания теперь находятся более глубокие, обобщенные связи межвидового, межжанрового синтеза, взаимодействия и взаимодополнения средств выразительности и образно-тематических пристрастий. Тесные и взаимопроникающие, сквозные связи музыкального, театрального, изобразительного, киноискусства фокусируются в постоянном аналитическом внимании исследователей-теоретиков» [1, с. 122]. Компаративным анализом изобразительного и музыкального искусств в белорусском искусствоведении продолжает заниматься Д. В. Бриткевич [2]; музыкального искусства и кинематографа – А. А. Карпилова [3]; живописи и театра – Е. Е. Корсакова [4].

При этом в современной науке практически отсутствуют исследования подобного характера в отношении изобразительного искусства и кинематографа. Одной из немногочисленных компаративных работ является исследование кандидата философских наук из Санкт-Петербурга А. В. Неретиной [5], в котором ученый определяет общие черты кинематографа и живописи, в том числе пространственно-временные отношения между видами искусства.

Отметим монографию Т. Г. Горанской [6], которая является одной из новых работ, посвященных отображению белорусских городов в изобразительном искусстве XX–XXI вв. В ней автор рассматривает образы таких городов, как Минск, Витебск, Мир, Несвиж, Гродно и Могилев в живописи и графике, сравнивает изображения их художниками, определяет и раскрывает основные мотивы в отображении городов: «парадный и камерный портреты города»; «старое и новое»; «ретро-город»; «образ события»; «образ руины»; «город-дом»; «параллельный мир»; «архитектурный объект как символ города»; «город-театр»; «город и люди»; «анти-город».

В работах белорусских ученых – доктора искусствоведения, профессора В. И. Жука [7] и кандидата искусствоведения Н. Г. Стежко [8] – анализируется творчество отдельных художников, графиков, режиссеров и их произведения, посвященные городам Беларуси.

Исследования по семиотике искусства также играют важную роль для статьи. В первую очередь, это работы самого значительного исследователя семиотики, доктора филологических наук, профессора Ю. М. Лотмана, а также американского ученого М. Шапиро,

которые раскрывают проблемы семиотики в изобразительном искусстве [9; 10].

В большинстве отмеченных трудов упоминания об архитектурном наследии в изобразительном искусстве и/или кинематографе носят фрагментарный характер и не содержат сравнения особенностей художественного отражения архитектуры в этих видах искусства, что делает актуальным данную статью.

Цель статьи – выявить особенности художественного отражения архитектурного наследия Беларуси в изобразительном искусстве и кинематографе в парадигме компаративного анализа.

Архитектурное наследие Беларуси в живописи и графике отражается в работах следующих жанров: *архитектурный пейзаж* – городской и деревенский (сельский), *исторический* и *портрет*. Рассмотрим композиционные принципы их построения. Так, в ряде работ жанра «архитектурный пейзаж» можно увидеть исключительно изображение сооружения. Иногда авторы запечатлевали вид нескольких зданий и улиц, при этом чаще всего архитектурные сооружения городов и деревень изображаются в окружении природы, что характерно практически для каждого художника, который создавал произведения в этом жанре. В подобных работах архитектура – это *главный «герой»*, что подтверждает в своем исследовании Т. Горанская [6, с. 90]. Однако в некоторых из них главенствующее место занимает именно природа, а не постройка. В этом случае архитектура выполняет *эстетическую* функцию. Отдельно можно выделить работы, в которых представлены панорамы белорусских городов. Они создавались мастерами в Средние века, когда преобладало картографическое изображение. Здесь можно вспомнить гравюры М. Цюндта по рисунку Г. Адельгаузера 1568 г. (Гродно), Т. Маковского (Несвиж), Э. Дальберга (Брест) и др.

В произведениях исторического жанра архитектурные сооружения являются *фоном действий* и чаще всего располагаются на дальнем плане («У стен Берестя», 2004 г. Г. Г. Поплавского и др.), либо занимают небольшую часть холста («Легенды Мирского замка», 2020 г. Г. А. Отчика), а также служат *местом*, где непосредственно происходит действие, отраженное на полотне, и занимают его основное пространство (серия работ «Древний Минск», 1956 г. В. П. Кульвановского и др.).

В работах портретного жанра архитектура чаще всего является *символом* тех мест, где жили и работали известные личности.

Произведениям В. А. Товстика, В. К. Барабанцева, А. И. Балыш, Г. И. Вяля присуще общее композиционное построение – изображение исторических личностей на фоне архитектурных сооружений, которые являются знаковыми для городов, где они жили и работали: Несвижа для Симона Будного в полотне В. Барабанцева «Симон Будный» (1981 г.), Воронец для Н. Орды в гравюре Г. Вяля «Наполеон Орда. Родная сторона» (2006 г.), Минска для Я. К. Чапского в картине В. Товстика «Портрет городского головы Яна Короля Чапского» (2019 г.) и т. д. Использование художниками подобных деталей Ю. Лотман характеризует как «наиболее упрощенный способ внутренней характеристики изображаемого на портрете лица» [9, с. 368], поскольку они прямо указывают зрителю на места, связанные с деятельностью портретируемых.

Как известно, архитектурное наследие Беларуси в кино показано в неигровых и игровых кинолентах, созданных белорусскими и российскими режиссерами. При этом все киноленты можно разделить на ряд групп в зависимости от тем, которые они отражают.

Игровые кинопроизведения можно разделить по следующим темам:

- советско-польская война 1919–1921 гг. («Лесная быль», 1926 г., реж. Ю. В. Тарич);
- Гражданская война 1917–1922 гг. («Кортик», 1973 г., реж. Н. А. Калинин);
- Октябрьская революция («Первый взвод», 1933 г., реж. В. В. Корш-Саблин);
- тема Великой Отечественной войны («Я родом из детства», 1966 г., реж. В. Т. Туров);
- историческая тема («Анастасия Слуцкая», 2003 г., реж. Ю. А. Елхов; «Житие и вознесение Юрася Братчика», 1967 г., реж. В. С. Бычков, С. К. Скворцов);
- современная жизнь, в которой отражаются различные грани бытия – детства («По секрету всему свету», 1976 г., реж. И. М. Добролюбов, В. Е. Каневский, Д. Н. Михлеев), отношений между взрослыми людьми («Любимая», 1965 г., реж. Р. Н. Виктор), спортивной жизни («Железные игры», 1979 г., реж. Л. В. Мартынюк);
- тема любви («После ярмарки», 1972 г., реж. Ю. Н. Цветков).

Произведения **неигрового** кинематографа также можно классифицировать по нескольким темам:

- исторические события, происходившие в различные периоды времени на территории современной Беларуси, например, Отечественная война 1812 г. («1812 год», 1912 г., реж. В. М. Гончаров, Г. Кай, А. Н. Уральский) и др.;

• Великая Отечественная война, которая стоит особняком среди исторических событий, поскольку Беларусь оказалась наиболее пострадавшей среди стран бывшего Советского Союза («Перезвон», 2021 г., реж. Е. К. Сетько);

- киноленты о жизни людей в городах («Новый Минск», 1954 г., реж. И. А. Шульман);
- фольклорные праздники, обряды, а также личности народных музыкантов, мастеров по изготовлению музыкальных инструментов и т. д. («Братская свеча», 2012 г., реж. И. А. Волох).

Безусловно, кинематограф не ограничивается отмеченными темами – их существует гораздо больше. Однако данные тематические направления ярче всего отражают сооружения Беларуси.

Как уже отмечалось, архитектурные сооружения выполняют в изобразительном искусстве и кино различные функции. Мы уже определили функции в изобразительных произведениях. Теперь обозначим их по отношению к кинематографу. Наиболее популярной функцией архитектуры в неигровых кинолентах является ее ведущая роль. Она служит *главным «героем»* в лентах, посвященных памятникам архитектуры, мемориалам и т. д. Во многих фильмах она также может служить *местом действия*, когда действие происходит внутри здания, что характерно для многих игровых, а также этнографических фильмов. Еще одной функцией является *фон действия*, когда сюжет развивается возле архитектурного памятника или дома. Последней функцией можно определить *эстетическую*, иллюстрирующую красоту природных, деревенских или городских пейзажей. Здесь важную роль играет операторская работа: в какую пору года, часть суток, погоду отсняты кадры. Все это помогает создать необходимые режиссеру образ, настроение фильма. Последние две функции относятся и к игровому, и к неигровому кино.

В произведениях как изобразительного искусства, так и кинематографа отображаются здания, которые существовали во время их запечатления, и которые не дошли до нынешних времен. Сохранившееся архитектурное наследие Беларуси фиксировалось художниками со Средних веков, и это продолжается и сегодня, являясь одним из любимых направлений творчества многих авторов. В первых произведениях белорусского кинематографа, которые относятся к началу XX в., архитектура отражалась операторами в документальных фильмах и кинохрониках, а впоследствии и игровых кинолентах.

В советское время художники и кинорежиссеры стали проявлять интерес к утраченным сооружениям Беларуси, который в период независимости страны все возрастает. Так, в разное время художественные реконструкции Несвижского, Мирского и Новогрудского замков осуществил Е. С. Кулик, Молодечненского замка – Н. В. Овчинников, древнего Минска – Я. Н. Дроздович и В. П. Стащенко и др. Точность художественной реконструкции подтверждает Т. Горанская, отмечая, что каждый из этих авторов «на основании архивных документов, исторических планов города, материалов археологических исследований... воссоздает облик» [6, с. 211] древних белорусских городов.

В игровом кинематографе наиболее частым способом показа утраченных зданий и сооружений является использование художественных декораций, которые помогают режиссерам воссоздать возможный вид старых городов или деревень страны. Такой способ характерен для многих исторических («Могилы льва», 1971 г., реж. В. Д. Рубинчик) и военных («Руины стреляют», 1970–1972 гг., реж. В. П. Четвериков) фильмов. А в ленте режиссера А. К. Котта «Брестская крепость» (2010 г.) для изображения Брестской крепости времен начала войны авторами были созданы декорации Тереспольских и Холмских ворот, казарм и т. д. в реальном масштабе. В данном случае речь идет о достаточно точном художественном воссоздании вида Брестской крепости довоенных времен.

Появление в начале XXI в. компьютерных технологий и их внедрение в киносъёмочный процесс позволили режиссерам создавать различные фоны кинокадров, не прибегая к декорациям. Вместо этого художники, работающие в специальных компьютерных программах, могут добавить любой необходимый фон, в том числе в виде архитектурных сооружений, которые в реальности отсутствуют. Ярким примером служит фильм «Шпион» (2012 г., реж. А. В. Андрианов), в котором проспект Независимости в Минске упирается в московский Кремль. Благодаря таким технологиям в киноленте у зрителя создается визуальное впечатление, что действие полностью происходит в Москве.

Наиболее часто отражаемым в произведениях изобразительного искусства и кинематографа стал город Минск как крупнейший экономический, общественный и культурный центр Беларуси. Его можно встретить в работах многих авторов, начиная от Д. М. Струкова

в XIX в., продолжая мастерами XX в. (И. В. Медведев, А. Н. Тычина и т. д.) и заканчивая художниками XXI в. (В. В. Шарков, В. П. Пешкун и др.). Среди неигровых фильмов с видами Минска можно назвать киноленту «Дом-музей I съезда РСДРП» (1927 г., опер. М. Леонтьев), а среди игровых – «Давай поженимся» (1982 г., реж. А. В. Ефремов).

Среди областных городов современной Беларуси отметим Витебск как город, где находилось художественное училище, с которым связаны имена М. З. Шагала, Ю. М. Пэна и многих других мастеров. Город можно увидеть в работах не только вышеперечисленных авторов, но также и у Е. С. Мининой, Ф. Ф. Гумена и др., а также в киноленте «Молодость древнего Витебска» (1972 г., реж. Д. Селиванов).

Во многих работах запечатлены памятники культового строительства – православные, католические, иудейские и мусульманские храмы белорусских городов и деревень. К наиболее изображаемым можно отнести храмы в Полоцке, Сынковичах, Гродно и т. д. Их увековечивали многие художники, начиная с К. Тышкевича, продолжая Я. Н. Дроздовичем и заканчивая А. И. Локотко. В подобных произведениях акцентируются «гармония и поэтичность провинциальных уголков Беларуси» [11, с. 352], а также ее крупных городов.

Из сооружений оборонительной архитектуры Беларуси запечатлены наиболее известные, среди которых Каменецкая башня («Белая Вежа»), Мирский, Несвижский, Кревский, Гольшанский, Лидский замки и др. В таких произведениях художниками «подчеркнута [подчеркнута] образная значимость памятника архитектуры... и его доминантная роль в пейзаже» [12, с. 95].

Работы, запечатлевшие усадебную архитектуру Беларуси, создавались художниками еще с XIX в. и создаются до наших дней. Среди авторов подобных творений необходимо назвать Н. Орду, М. Н. Сыровкаш и т. д.

Последний выделим группу произведений, в которых отражены деревенские дома и храмы, хозяйственные постройки, виды сельских улиц. Такие изображения встречаются в творениях И. А. Бархаткова, В. Н. Данилова и др. В кинематографе отражение деревень характерно в первую очередь для этнографических кинолент. В этом случае выбор конкретной локации съемок обусловлен фактором места существования нужного режиссерам и сценаристам народного праздника, обряда или места жизни народного музыканта или мастера и т. д.

Во многих произведениях изобразительного искусства и кинематографа можно проследить взаимосвязи этих видов искусств. Так, одним из способов их взаимодействия можно определить способ показа архитектуры. Как в изобразительных, так и кинопроизведениях присутствуют крупный, общий и дальний планы, которые служат разным задачам: детально показать сооружение или отдельные его фрагменты, – или общий вид здания, или панораму города или деревни. Еще одним способом является создание исторических живописных полотен, где прослеживается определенный сюжет, который может быть представлен зрителем и воспроизведен с помощью кинематографа. В документальных кинолентах используется демонстрация рисунков, гравюр и живописных произведений, благодаря чему зритель имеет возможность увидеть утраченные архитектурные сооружения.

Таким образом, компаративный анализ художественного отражения архитектурного наследия Беларуси в изобразительном искусстве и кинематографе позволяет сделать ряд выводов. Архитектурное наследие отражается в изобразительном искусстве в работах, выполненных в жанрах архитектурного (городского и деревенского), исторического пейзажа, портрета. В этих произведениях архитектура служит фоном и местом действия, главным «героем», символом городов, а также выполняет эстетическую функцию. В подобных работах объектами становятся отдельные здания и улицы Минска, областных, крупных и небольших городов, памятники оборонительной, культовой, усадебной архитектуры, а также деревни Беларуси.

В кинематографе архитектура выполняет функции главного «героя», места и фона действия, а также эстетическую. Игровые и неигровые киноленты, в которых архитектурное наследие Беларуси находит яркое художественное отражение, создаются на различные темы, главными из которых являются историческая, военная, любовная, современная жизнь и т. д. Многие из них снимались в Минске как центре общественной, культурной, промышленной и политической жизни Беларуси. Однако остальным областным, крупным и небольшим городам, а также деревням страны также посвящено достаточно большое количество произведений кинематографа.

В произведениях изобразительного искусства и кинематографа отражаются сохранившиеся и утраченные архитектурные сооружения крупным, общим и дальним

планами, для чего применяются различные способы и средства. В изобразительном искусстве кинематографичность достигается за счет воплощения различных сюжетов, особенно в историческом жанре. Взаимодействие документального кинематографа с изобразительным искусством осуществляется в том числе за счет демонстрации живописных и графических произведений в кинокадре.

Список литературы

1. Прокопцова В. П. Компаративное пространство современного искусствоведения // *Вестник Беларускага дзяржаўнага ўніверсітэта культуры і мастацтваў*. Мінск, 2015. № 2. С. 121–127.
2. Бриткевич Д. В. Взаимодействие музыкального и изобразительного искусств: теория и практика. Рига: LAMBERT Acad. Publ., 2019. 200 с.
3. Карпилова А. А. Пути синтеза академической музыки и экранного искусства // *Научные труды Белорусской государственной академии музыки*. Минск, 2014. Вып. 33. С. 128–135.
4. Корсакова Е. Е. Художественный примитив в пластическом и театральном искусстве Беларуси XVI–XVIII вв. Минск: А. Н. Вараксин, 2018. 182 с.
5. Неретина А. В. Кинематограф и живопись: сравнительный культурфилософский анализ: автореф. дис. ... канд. филос. наук: 24.00.01 / С.-Петерб. гос. ун-т. Санкт-Петербург, 2010. 30 с.
6. Горанская Т. Г. Города Беларуси в изобразительном искусстве XX – начала XXI века. Минск: Беларус. навука, 2017. 251 с.
7. Жук В. И. Живопись Беларуси на рубеже веков: потери и обретения. Минск: Беларус. навука, 2013. 158 с.
8. Сцяжко Н. Р. «Неверагоднае перамяшчэнне» Парцэля // *Роднае слова*. Мінск, 2014. № 12. С. 84–85.
9. Лотман Ю. М. Портрет // Лотман Ю. М. Статьи по семиотике культуры и искусства / сост. Р. Г. Григорьева; предисл. С. М. Даниэль. Санкт-Петербург: Акад. проект, 2002. С. 349–375.
10. Шапиро М. Некоторые проблемы семиотики визуального искусства. Пространство изображения и средства создания знака-образа // *Семиотика и искусствометрия*: сб. пер. / сост. и ред.: Ю. М. Лотман, В. М. Петров. Москва: Мир, 1972. С. 136–163.
11. Строгина С. В. Живописные произведения художников Могилева конца XX – начала XXI веков // *Гісторыя Магілёва: мінулае і сучаснасць*: зб. навук. прац удзельнікаў X Міжнар. навук. канф., 25–26 мая 2017 г.; уклад.: А. М. Бацкоў, І. А. Пушкін. Магілёў, 2017. С. 351–355.
11. Романенко Д. Ю. Источники формирования и способы художественной интерпретации образа провинции в живописи Беларуси 2-й половины XX – начала XXI в. // *Пытанні мастацтвазнаўства, этналогіі і фалькларыстыкі*: зб. арт. / Нац. акад. навук Беларусі, Ін-т

мастацтвазнаўства, этнаграфіі і фальклору імя К. Крапівы. Мінск, 2022. Вып. 31. С. 91–101.

References

1. Prokoptsova V. P. The comparative space of modern art. *Bulletin of the Belarusian State University of Culture and Arts*. Minsk, 2015. 2, 121–127 (in Russ.).
2. Britkevich D. V. Interaction of music and fine arts: theory and practice. Riga: LAMBERT Acad. Publ., 2019. 200 (in Russ.).
3. Karpilova A. A. Ways of synthesis of academic music and screen art. *Scientific works of the Belarusian State Academy of Music*. Minsk, 2014. 33, 128–135 (in Russ.).
4. Korsakova E. E. Artistic primitive in the plastic and theatrical art of Belarus of the 16th–18th centuries. Minsk: A. N. Varaksin, 2018. 182 (in Russ.).
5. Neretina A. V. Cinematography and painting: comparative cultural and philosophical analysis: dis. on competition of sci. degree PhD in philosophy: 24.00.01 / Saint-Petersburg State Univ. Saint-Petersburg, 2010. 30 (in Russ.).
6. Goranskaya T. G. Cities of Belarus in fine arts of 20th – 21st century. Minsk: Belarus. navuka, 2017. 251 (in Russ.).
7. Zhuk V. I. Painting of Belarus at the turn of the century: loss and finding. Minsk: Belarus. navuka, 2013. 158 (in Russ.).
8. Сцяжко Н. Р. «Неверагоднае перамяшчэнне» Парацэляса. *Роднае слова*. Мінск, 2014. 12, 84–85.
9. Lotman Yu. M. Portrait. *Lotman Yu. M. Articles on semiotics of culture and art* / comp. R. G. Grigor'eva; pref. S. M. Daniel'. Saint-Petersburg: Acad. project, 2002. 349–375 (in Russ.).
10. Shapiro M. Some problems of semiotics of visual art. Image space and means of creating sign-image. *Semiotics and Arts*: coll. of transl. / comp. and ed.: Yu. M. Lotman, V. M. Petrov. Moscow: Mir, 1972. 136–163 (in Russ.).
11. Strogina S. V. Paintings by artists of Mogilev late 20th – early 21st centuries. *Mogilev's History: History and Modernity*: coll. of sci. works of participants of X International sci. conf. May 25–26, 2017; comp.: M. A. Batsyukou, I. A. Pushkin. Mogilev, 2017. 351–355 (in Russ.).
12. Romanenko D. Yu. Sources of formation and ways of artistic interpretation of the image of the province in the painting of Belarus in the 2nd half of the 20th – early 21st century. *Issues of art, ethnology and folkloristics*: coll. of art. / Nat. Acad. of Sciences of Belarus, K. Krapiva's Inst. of Art, Ethnography and Folklore. Minsk, 2022. 31, 91–101 (in Russ.).

Е. С. Епарина

Висячие и Фрейлинский сады Царскосельского парка

В истории садово-паркового искусства висячие сады известны с древних времен, в России данный тип сада появляется в XVII столетии, два таких садика были созданы в XVIII в. в Царском Селе, но только один из них сохранился. В статье предпринята попытка рассмотреть историю формирования Висячих и Фрейлинского садов, расположенных в Царскосельском парке. Первоначально Висячий сад Елизаветы Петровны был устроен на галерее Екатерининского дворца, недалеко от покоев императрицы, а при Екатерине II садик разбили на площадке рядом с дворцом, одну из сторон образовывал фасад Холодной бани, здесь находилась личная библиотека императрицы. Анализ графических материалов дает возможность проследить историю формирования садов.

Ключевые слова: Висячие сады, Фрейлинский сад, Екатерининский парк

Ekaterina S. Eparinova

Hanging and Maids-of-Honor Gardens of Tsarskoye Selo Park

In theory of landscape art Hanging gardens have been known since ancient times. In Russia this type of garden appeared in 17th century. Two gardens of this type were created in the 18th century in Tsarskoye Selo, but only one of them survived. The article attempts to consider the history of the formation of Hanging and Maid-of-Honor Gardens located in Tsarskoye Selo Park. Initially, the Hanging Garden of Elizabeth Petrovna was created on the gallery of Catherine Palace, not far from the empress's chambers, and under Catherine II another garden was laid out on the terrace next to the palace, one of the sides of it was formed by the facade of Cold Bath, where the personal library of the empress was kept. Analysis of graphic materials makes it possible to trace the history of the formation of gardens.

Keywords: Hanging Gardens, Maids-of-Honor Garden, Catherine Park

DOI 10.30725/2619-0303-2025-2-110-113

Несмотря на значительное число опубликованных исследований, появившихся в последние годы по истории Екатерининского дворца и парка, история создания Висячего сада Елизаветы Петровны и Фрейлинского садика, в отличие от вопросов формирования ландшафтов парка, освещена недостаточно.

Висячие сады были известны на Руси еще с XVII в., сады этого типа были устроены в кремлях Москвы и Великого Ростова, последний был создан митрополитом Ионой в XVII в. Он располагался между корпусами дворца на обширной площадке, которая поддерживалась сводами на уровне второго этажа. Верхний и Нижний висячие сады в московском Кремле были основаны в 1623 и 1628 гг. соответственно. Верхний сад находился на месте современного Кремлевского дворца, а рядом – Нижний сад, вдвое меньший по размеру.

Висячий сад Малого Эрмитажа был создан в 1764–1769 гг. архитекторами Ю. М. Фельтеном и Ж.-Б. Валлен-Деламотом при Зимнем дворце. Этот сад сохранился до наших дней. Висячий сад на крыше одного из корпусов Аничкова дворца был устроен по заказу владельца дворца Алексея Разумовского, однако

из-за частых перестроек здания этот сад был утрачен. В доме И. И. Бецкого на Миллионной ул., возведенном в 1780-е гг., также был устроен висячий сад в двухэтажном корпусе с башнями, обращенном фасадом к Марсову полю. В Царском Селе архитектор Савва Чевакинский создал висячий сад на галереях Большого Царскосельского дворца, проект оказался неудачным, и сад был уничтожен. Ныне существующий Висячий сад у Камероновой галереи был спроектирован Чарлзом Камероном.

В Царскосельской резиденции со времен ее основания особое внимание уделяли созданию садов и оранжерей. В садах должны были быть представлены редкие растения, поэтому непереносимым условием было наличие оранжереи, где цветы содержали в зимнее время [1, с. 230]. В начале XVIII в. оранжереи становятся неотъемлемой частью императорских резиденций в России.

Еще в 1717 г. был подготовлен при участии царя проект сада для Царскосельской мызы, где перед первым каменным дворцом и с двух сторон от него были указаны цветники, которые устроили садовник Я. Роозен вместе с садовым мастером И. Фохтом с 1719 по 1723 г.

В XVIII столетии висячие сады становятся довольно распространенным явлением. В царствование Елизаветы Петровны культ цветов занимает важное место. Цветы и растения были непременным украшением празднеств и интерьеров. Во всех императорских садах выращивались цветы, устраивались партеры, клумбы и цветники. В этом увлечении отражались и традиции, и мода, что проявилось в Царском Селе, в любимой резиденции Елизаветы Петровны [2, с. 21–22]. В Царскосельском дворце рядом с покоями Елизаветы Петровны был устроен Висячий сад, некогда соединявший личные комнаты императрицы с хорами дворцовой церкви, он был задуман еще С. Чевакинским в виде открытой галереи с зелеными насаждениями и деревьями в кадках. Затем Растрелли, изменив план своего предшественника, оградил двухэтажную галерею стенами, однако оставил ее второй этаж открытым, но на его полу под открытым небом расположил сад. Через него можно было проходить из комнат Малой анфилады на церковные хоры или, находясь среди цветов и зелени, ожидать начало богослужения. По замыслу Растрелли, зеленые насаждения Висячего сада должны были быть видны еще с Парадной лестницы сквозь распахнутые двери дворцовой анфилады. Пол был разделен на четыре зеленых участка, на которых рядами были высажены розы и лилии – любимые цветы Елизаветы. Эти участки обрамляли кадки с апельсиновыми деревьями и благородным лавром, а свободное пространство пола было выложено белыми и серыми мраморными плитками [3, с. 249]. Висячий сад просуществовал очень недолго, но его описание, сделанное В. Нееловым, и сохранившиеся чертежи Растрелли дают нам представление о его облике.

В Висячем садике, устроенном в регулярном стиле, были разбиты партеры [4, с. 35], но как они выглядели – неизвестно, их проект не сохранился. Известно, что прототипом для первого плана сада на Сарской мызе был проект французского архитектора Ж.-Б. Леблонна, опубликованный в книге «Теория и практика садоводства» [5, р. 160], в ней приведены чертежи разных типов партеров, возможно, они могли быть использованы при подготовке чертежа сада.

Как выглядели галереи дворца, где располагался сад, видно на картине М. И. Махаева (Ф. Г. Баризьена) «Большой Царскосельский дворец», на гравюре Махаева, исполненной в 1761 г., дворец был покрыт крышей даже там, где должна быть галерея между церко-

вью и правым флигелем. На рисунке Махаева 1761 г. перед средним домом со стороны двора скульптуры нет. В XVIII в. эту гравюру русского художника повторил французский художник Л. Н. де Леспинас в работе «Вид Большого Царскосельского дворца» (1783), но ввел новые элементы на рисунке, их нет на гравюре, т. е. на самом оригинале Махаева скульптуры нет, а на повторе (копии) они присутствуют на своем историческом месте [6, с. 75].

Проект галерей с висячими садами Оранжерейного зала, который был построен на том месте, где Растрелли воздвиг парадную лестницу (в южной части дворца), говорят о большой, творческой фантазии и о смелых замыслах архитектора.

Век Висячего сада был недолог. Постоянные протечки от дождей и снегопада и резкие температурные перепады быстро привели в неудовлетворительное состояние нижний этаж галереи. Поэтому уже в 1763 г. В. Неелов сделал над Висячим садом перекрытие и кровлю, а на его площади устроил новые помещения. Позднее, в конце XVIII в., они были приспособлены Ч. Камероном для проживания жены Павла I (тогда еще наследника престола) – Марии Федоровны.

В правление Екатерины II дворцы и парки любимой летней резиденции императрицы изменились, наряду с регулярными садами елизаветинского барокко, появляется английский пейзажный сад. Именно в этот период бывшее Сарское село стали называть «Царское Село».

В 1779 г. архитектор Ю. Фельтен надстроил Церковный и Zubовский корпусы и тем нарушил план Ф. Растрелли. К 1787 г. был создан комплекс, в котором Камеронова галерея, Холодная баня, Висячий и Цветной сады стали воплощением интереса к философии.

Висячий сад у Камероновой галереи, спроектированный Ч. Камероном в конце XVIII в., является уникальным примером висячего сада в контексте архитектуры русского классицизма. Расположенный на втором этаже галереи, он был построен на террасе из искусственного камня, поддерживаемой 48 пилонами.

К 1763 г. в пространстве Зимнего дворца уже был разбит Висячий сад, который, как и в Царском Селе, был расположен недалеко от личных комнат царицы.

Г. Р. Державин упомянул садик у Камероновой галереи в стихах:

Тут был Эдем ее прелестный,

Наполнен меж купин цветов... [7, с. 34].

В начале XX в. С. Н. Вильчковский в своей книге, опубликованной в 1910 г., отметил, что: «садик... полон благоухающих цветов».

Внизу у Камероновой галереи со стороны дворца был устроен Цветной садик по проекту Ч. Камерона, его разбил Дж. Буш, сын прославленного царскосельского садовника И. Буша.

В Именном указе от 16 мая 1794 г. говорится: «...подле всей колоннады устроен Цветной садик длиной 46 и шириной 17 саженей. Внутри его группа Ниобы и вокруг нее 7 бронзовых разных статуй». «Селу Царскому Генеральный план 1796 г.» [9], составленный Нееловым, является фиксационным: планировка садика пейзажная; садик огибает главная дорожка; отмечены клумбы и кустарник.

Цветы для садика подбирались в оранжереях Царского Села, об этом свидетельствует документ, согласно которому садовый мастер Буш должен был предоставить список всех растений и деревьев в Оранжереях, как в теплицах, так и в грунте, а также чертеж сада с железной решеткой, устроенного у Холодной бани [10].

Конкретных сведений о том, какие цветы были во Фрейлинском садике во время его создания, нет, но само название – Цветной садик – говорит о том, что в нем были благоухающие цветы. Фрейлина, княгиня Головина отметила, что летом 1794 г., когда она жила в Царском Селе и совершала прогулки «около колоннады», в воздухе разносилось «благоуханье цветов» [11, с. 419]. Сама же императрица в конце XVIII в. сообщала Гримму, что середина ее «колоннады» была стеклянной, около нее устроен Цветной сад, в нижнем этаже жили приближенные дамы, «которые там как нимфы между цветов...» [12, с. 199].

В садово-парком искусстве сад в Новое время превращается в своеобразную кунсткамеру, отражая в себе все разнообразие мира. Именно так задумывались первые ботанические сады как проявление тотального синтеза искусств, праздник-апогей всех первостихий [1, с. 25].

Екатерина II стремилась устроить английский пейзажный сад по последней моде. Сад представляли как аппарат для управления вселенной, в произведении английского ученого и политика Ф. Бэкона «О садах» сообщалось, что создание вечно цветущего сада – это важная задача ученого, он говорил о том, что каждому времени года соответствуют разные типы цветов. Очевидно, что в момент создания в Цветном садике произрастали различные цветущие растения.

Обилие цветов с сильным ароматом отметил в начале XX в. С. Н. Вильчковский: «Снизу из фрейлинского садика поднимался аромат цветов» [13, с. 136]. Видимо, и в начале XX в. ассортимент цветов оставался обширным,

и в нем не последнюю роль играли душистые цветы и травы.

В конце XVIII в. становятся популярными туберозы, ирисы, анемоны и примулы. В это время разводили также и французские сорта гладиолусов, но только в императорских садах. Из цветущих кустарников лидировала роза (тогда еще полумахровая), а к концу столетия – также жасмин и сирень. Не менее популярными были анемоны, резеда, примулы верис.

Таким образом, во Фрейлинском садике могли быть представлены: сирень обыкновенная, сирень венгерская, жасмин крупноцветный, шиповник, гортензия. Из многолетников были анемоны (особенно *Hepatica*), георгины клубневые, ирисы германские, лилия белая (лилия средноцветная, лилия золотистая, лилия шафранная, лилия зонтичная), нарциссы, пионы, примула верис, розы палиантов (розы штамбовые, розы выющиеся), тюльпаны, флокс метельчатый.

Флокс в России появился позднее других культур, но в реестре, издаваемом в Санкт-Петербурге в 1787 г., уже упоминаются разные сорта: «флос Адмирабилис разных цветов; флос Адмирабилис галлап с белым цветком; флос Марианна пирамида белыми цветами украшенная; флос Марианна пирамида голубыми цветами украшенная; флос африканус майор, шапки желтые, махровые; флос средние голландские; флос малые или бархатцы полосатые; флос солис подсолнечник, махровые и одинаковые желтые; флос жаркме; флос адонис» [14, с. 20].

Общая концепция сада, отдельных его элементов несли сложную идейную нагрузку, будучи средством репрезентации, они демонстрировали величие и возможности своего собственника, служили своеобразной сценой для придворных празднеств, водных феерий, театральных постановок. Пространство Висячих и Фрейлинского садиков являлось важным для летнего пребывания императриц. Несомненно, садики меняют представление о пространстве парка, наполняя его разнообразными цветущими растениями и ароматами, делая его сложнее и интереснее.

Список литературы

1. Лихачев Д. С. Поэзия садов. К семантике садово-парковых стилей. Ленинград: Наука. Ленингр. отд-ние, 1982. 343 с.
2. Бенуа А. Н. Царское Село в царствование императрицы Елизаветы Петровны. Санкт-Петербург: т-во Р. Голике и А. Вильборг, 1910. [22], 262, [4], XLVI, 59 с.
3. Кедринский А. А. Большой Царскосельский (Екатерининский) дворец: от пригородной усадьбы

до парадной резиденции, 1710–1760. Санкт-Петербург: Ист. ил., 2013. 269 с.

4. Матвеев А. А. Растрелли. Ленинград: Искусство, 1938. 228 с.

5. André Le Nôtre en perspective: [cat. de l'exhib.] / eds.: P. Bouchenot-Déchin, G. Farhat. Paris, 2013. 412 p.

6. Зиглин В. И. Царское Село в царствование Императрицы Екатерины Великой 1762–1796 гг. Санкт-Петербург: Нестор-История, 2016. 442 с.

7. Державин Г. Р. Стихотворения. Ленинград: Совет. писатель, 1957. 469 с.

8. Дубровская М. Е. Висячие сады Екатерины II // Плантомания. Российский вариант: материалы XII Царскосел. науч. конф. Санкт-Петербург, 2006. С. 86–106.

9. Селу Царскому Генеральный план. 1796 г. Инв. № 7-XIII, ГК-430152. Государственный музей-заповедник «Царское Село».

10. Дело об увольнении садового мастера Ильина и о передаче наблюдения за новоразведенным садом английскому садовнику Бушу // Российский государственный исторический архив. Ф. 487. Оп. 13. 1781 г. Ед. хр. 31. 1781–1788 гг. Л. 21.

11. Записки графини В. Н. Головиной (1766–1820). III–V (Продолжение) // Исторический вестник. 1899. [Т. 75], февр. С. 400–425.

12. Письма императрицы Екатерины II к Гримму (1774–1796) / по поручению Рус. ист. о-ва изд. акад. Я. Грот. Санкт-Петербург: тип. Акад. наук, 1878. [4], X, 734 с. (Сборник русского исторического общества; т. 23).

13. Вильчковский С. Н. Царское Село: [путеводитель]. Санкт-Петербург: т-во Р. Голике и А. Вильборг, [1911]. [6], 277 с.

14. Дубяго Т. Б. История развития Екатерининского парка // Архив Комитета по государственному контролю, использованию и охране памятников истории и культуры. 1946. Инв. № H1190/1. 213 с.

References

1. Likhachev D. S. Poetry of Gardens. On the Semantics of Garden and Park Styles. Leningrad: Nauka. Leningrad branch, 1982. 343 (in Russ.).

2. Benoit A. N. Tsarskoe Selo in the reign of Empress Elizabeth Petrovna. Saint-Petersburg: R. Golike and A. Vilborg partnership, 1910. [22], 262, [4], XLVI, 59 (in Russ.).

3. Kedrinsky A. A. The Great (Catherine) Palace of Tsarskoye Selo: from a suburban estate to a ceremonial residence, 1710–1760. Saint Petersburg: Historical ill. 2013. 269 (in Russ.).

4. Matveev A. A. Rastrelli. Leningrad: Iskuststvo, 1938. 228 (in Russ.).

5. Bouchenot-Déchin P. (ed.), Farhat G. (ed.). André Le Nôtre in perspective: [cat. de l'exhib.]. Paris, 2013. 412.

6. Ziglin V. I. Tsarskoye Selo during the reign of Empress Catherine the Great 1762–1796. Saint-Petersburg: Nestor-Istoriya, 2016. 442 (in Russ.).

7. Derzhavin G. R. Poems. Leningrad: Soviet writer, 1957. 469 (in Russ.).

8. Dubrovskaya M. E. The Hanging Gardens of Catherine II. *Plantomania. Russian version: proc. of the XII Tsarskoye Selo. sci. conf. St. Petersburg, 2006.* 86–106 (in Russ.).

9. General plan of Tsarskoye Selo. 1796. Inv. № 7-XIII, GK-430152. *State Artistic and Architectural Palace and Park Museum-Reserve "Tsarskoye Selo"*.

10. Case on the dismissal of garden master Ilyin and the transfer of supervision of the newly planted garden to the English gardener Bush. *Russian State Historical Archive.* F. 487. Op. 13. 1781. D. 31. 1781–1788. 21 (in Russ.).

11. Notes of Countess V. N. Golovina (1766–1820). III–V (Continued). *Historical bulletin.* 1899. [75], Febr., 400–425 (in Russ.).

12. Grot Ya. (publ., comp.) Letters of Empress Catherine II to Grimm (1774–1796). Saint-Petersburg: typ. Acad. of sciences, 1878. [4], X, 734. (Collection of the Russian Historical Society; 23) (in Russ.).

13. Vilchkovsky S. N. Tsarskoye Selo: [guide]. Saint-Petersburg: R. Golike and A. Vilborg partnership, [1911]. [6], 277 (in Russ.).

14. Dubyago T. B. The history of forming of the Catherine Park. *Archive of the Committee on State Control, Use and Protection of Historical and Cultural Landmarks.* 1946. Inv. № H1190/1. 213 (in Russ.).

И. А. Мозолевская

Изделия Ленинградского завода художественного стекла как объект искусствоведческого анализа в 1950–1980-х гг.

В 1950–1960-х гг. в СССР пробуждается интерес к декоративно-прикладному искусству, которому посвящаются масштабные исследования и специализированный журнал «Декоративное искусство СССР». При этом в качестве образца организации предприятия и художественной лаборатории часто приводится Ленинградский завод художественного стекла (ЛЗХС). Истории исследования творческого наследия ЛЗХС в советском искусствознании посвящена данная статья. В ней анализируются как общетеоретические труды по декоративно-прикладному искусству, где рассматриваются стиль и отдельные произведения ЛЗХС, так и статьи, посвященные отдельным художникам или выставкам. Актуальность темы исследования определяется неуклонно растущим интересом к изучению, каталогизации и коллекционированию предметов, изготовленных Ленинградским заводом художественного стекла. Деятельность завода впервые рассматривается через оценку советских искусствоведов. Подобный исследовательский ракурс представляет особый интерес, поскольку критика и особенно статьи в ведущих художественных журналах оказывали значительное влияние на развитие искусства, в том числе декоративно-прикладного. Именно критика часто выступала в роли движущей силы в вопросах организации художественной промышленности, формирования стиля, оформления интерьера, проведения выставок. В результате выявлены общие методологические принципы и характерные особенности рассмотренных источников, которые могут стать основой дальнейших исследований.

Ключевые слова: декоративно-прикладное искусство, дизайн, стекло, хрусталь, художественное стекло, искусствознание, Ленинградский завод художественного стекла, авторское стекло, массовое производство, художественная критика

Irena A. Mozolevskaya

The products of the Leningrad Art Glass Factory as an object of art historical analysis in the 1950–1980s

In the 1950s and 1960s, interest in decorative and applied art was awakened in the USSR, which was the subject of large-scale research and the specialized magazine *Decorative Art of the USSR*. At the same time, the Leningrad Art Glass Factory is often cited as a reference for the organization of an enterprise and an art laboratory. This article is devoted to the history of the study of the Leningrad Art Glass Factory creative heritage in Soviet art studies. It analyzes both general theoretical works on decorative and applied arts, which examine the style and individual works of the Leningrad Art Glass Factory, as well as articles devoted to individual artists or exhibitions. The relevance of the research topic is determined by the steadily growing interest in the study, cataloging and collecting of objects made by the Leningrad Art Glass Factory. For the first time, the plant's activities are being considered through the assessment of Soviet art critics. Such a research perspective is of particular interest, since criticism, and especially articles in leading art journals, had a significant impact on the development of art, including decorative and applied. It was criticism that often functioned as a driving force in the organization of the art industry, the formation of style, interior design, and exhibitions. As a result, the general methodological principles and characteristic features of the considered sources have been identified, which can become the basis for further research.

Keywords: decorative and applied art, design, glass, crystal, art glass, art history, Leningrad Art Glass Factory, author's glass, mass production, art criticism

DOI 10.30725/2619-0303-2025-2-114-119

В 1950–1960-х гг. в СССР выходит ряд масштабных исследований и периодических публикаций, посвященных декоративно-прикладному искусству. При этом искусствоведы старались анализировать его, «исходя из тех конкретно-исторических и прежде всего экономических условий, в которых оно существует» [1, с. 107]. Действительно, социальный и культурный аспекты формирования ново-

го декоративно-прикладного искусства, проблемы эстетики, взаимоотношения художника и производства выходили на первый план, а описание и искусствоведческий анализ конкретных произведений носили вспомогательный характер.

Ранее в отечественной науке теме декоративно-прикладного искусства и, в частности, стекла как его важнейшей области, не уде-

лялось должного внимания. В советское же время оно было признано не только украшением жизненного пространства человека, но и буквально «второй природой» [2, с. 3], формировавшей верные эстетические ориентиры в обществе.

Постановление от 23 апреля 1959 г. «Об устранении излишеств в отделке, оборудовании и во внутреннем убранстве общественных зданий» [3] на первый план выдвигает согласованность красоты с целесообразностью. Быт стремительно менялся, первые массовые серии домов требовали органичного наполнения вещами удобными, красивыми и, что немаловажно, соотносящимися с условиями производства.

Показательно появление журнала «Декоративное искусство СССР», издававшегося с 1957 по 1993 г. Журнал публиковал художественную критику, хронику культурных событий, обзор выставок и книжных изданий, дискуссии о проблемах производства и стиля, статьи о народном искусстве СССР, социалистических и даже капиталистических стран, а также статьи о городской среде и монументальном искусстве. На страницах журнала решались и важные для искусствознания вопросы терминологии: многие авторы «по существу, использовали термин „прикладное искусство“ в широком смысле – в смысле художественного творчества в материальном производстве» [1, с. 115], тем самым расширяя традиционные представления о нем.

Таким образом, журнал оказывал влияние на воспитание художественного вкуса, на представления о красоте среди читателей. Одновременно критика в центральной прессе имела огромное влияние на само развитие искусства. Помимо упомянутого журнала, статьи об искусстве и выставках публиковались в «Огоньке» и «Смене». К мнению авторов статей прислушивались, их обсуждали на производствах, на заседаниях художественных советов.

Во многих публикациях исследователи отмечали, что стекло заняло в новой «природе» особое место, так как стало материалом, наиболее подходящим для поиска новых форм в силу его уникальных физических свойств, сочетаемых с различными вариациями обработки. Углубленное изучение образцов авторского и тиражного стеклоделия, созданных в период 1950–1980-х гг., требовало от искусствоведов понимания процессов формообразования и эволюции стиля.

Практически эталонным образцом организации предприятия и работы художествен-

ной лаборатории авторы часто называют Ленинградский завод художественного стекла (далее – ЛЗХС). Таким образом, целью настоящей статьи является выявление и анализ основных подходов к исследованию советского стеклоделия, заложенных в 1950–1980-х гг., на примере ЛЗХС. Обобщение полученных результатов откроет перспективу для дальнейшего описания и каталогизации предметов, их атрибуции, экспертной оценки.

Для понимания общих процессов формирования художественного облика ЛЗХС необходимо изучить эстетический запрос, на который завод откликался, через оценки его современников. Также для формирования обобщающих выводов по итогам исследования изделий ЛЗХС требуется их описание и систематизация, которые еще не проведены в полной мере. Первые полноценные примеры таких описаний мы находим в статьях советских исследователей, в первую очередь Н. В. Воронова.

Обзор истории завода и подробное описание изделий ЛЗХС не входят в задачи данной статьи, поскольку она посвящена именно подходам к их исследованию. Тем не менее стоит отметить, что большинство искусствоведов обращалось именно к изделиям ЛЗХС, поскольку им свойственны значительность пластических образов, монументальность, структурированность и ясность пластики, строгость декора и ритмичность орнамента, мастерское использование эффектов игры света и цвета. Высокая планка была задана еще основателями завода, В. И. Мухиной и Н. Н. Качаловым. Завод стал знаковым для советской индустрии и культуры, буквально лицом советского стеклоделия.

Характеризуя уникальный стиль ЛЗХС, авторы часто отмечают сочетание инноваций и уважения к русскому традиционному искусству. Кроме того, выставки в СССР и за его пределами также вызвали бурный интерес в периодических изданиях и позволяли обозначить место завода в стекольной промышленности.

В статье искусствоведа С. М. Темерина «Изучение декоративного искусства в советском искусствознании за 40 лет», опубликованной в первом номере журнала «Декоративное искусство СССР» за 1958 г., справедливо замечено, что до советского времени «специального раздела искусствознания, занимающегося изучением прикладного искусства, не существовало» [4, с. 31]. Темерин рекомендует уделить большое внимание повышению качества выпускаемых научных трудов, так как «публи-

куются еще порой статьи, издаются книги, в которых искусствоведческий анализ подменяется сухим описанием чисто внешних признаков» [4, с. 36]. Преимущественно в статье описывается история изучения народного искусства, но затрагиваются и вопросы промышленности, стиля, оформления интерьера, которые также предлагается решать через развитие критической и научной деятельности.

Вслед за этим появляются значительные обобщающие исследования. Ведущий советский теоретик и историк искусства М. С. Каган в книге «О прикладном искусстве. Некоторые вопросы теории» решает глобальные эстетические вопросы с позиций марксистско-ленинской философии, при этом анализирует конкретные объекты и средства их художественной выразительности, часто на примере изделий ЛЗХС. Каган придерживается позиции превалирования утилитарного назначения над декором, что определяет конструктивную форму предмета, согласованную с его художественными особенностями. Каган приводит в качестве примера эскизы к графику «Матрешка» художника ЛЗХС Б. А. Смирнова. Он заключает, что форма первоначально определяется функцией, затем материалом и способом его обработки и, наконец, эстетическим чувством художника. При этом отмечается, что «художественный образ создается выразительностью тектонического соотношения основных объемов, выразительностью пропорций всех частей и общего силуэта» [5, с. 15].

Форма сосуда должна подчиняться конструктивной логике его строения, практическому назначению, свойствам и способу обработки материала. А если художник желает использовать изобразительный мотив, ему рекомендуется сохранить подчинение «основному формообразующему началу, которое остается и в данном случае архитектурическим» [5, с. 22].

Поскольку у истоков советского стеклodelия стояла В. И. Мухина, искавшая «такие формы ваз и бокалов, которые звучали бы современно и могли бы лечь в основу массового производства» [5, с. 120], Каган описывает и ее опыт работы в стекле, где на первый план выдвигается архитектура вещи. Последовательницей Мухиной в данном направлении Каган называет Лейду Юрген, создающую на базе ЛЗХС «современные по лаконизму своего чисто архитектурического решения» вещи [5, с. 120].

В середине XX в. вопросами формообразования в декоративно-прикладном искусстве

занимается историк искусства и музейный деятель А. Б. Салтыков (1900–1959). В сфере его научных интересов на первом месте стояла русская керамика, но также он работал и над общетеоретическими вопросами, раздел за возрождение народной художественной практики. Некоторые его идеи представляются важными для понимания эстетических требований к стеклу, поскольку он видит перспективу развития и в нем, а не только в фарфоре и фаянсе.

Рассуждая о форме, назначении и художественном оформлении на примере стекла, Салтыков замечает: «Чтобы приобрести нужную художественную выразительность, чтобы превратиться из банки в вазу, сосуд должен приобрести эмоциональную выразительность, стать красиво оформленным носителем чувств и представлений <...> Для этого сосуд должен представлять собой организм, к которому ничего нельзя прибавить и от которого нечего убавить» [6, с. 82–83]. По мнению Салтыкова, новое стеклodelие требует ясного членения форм: «Настольная ваза для цветов отличается от любой простой банки тем, что она художественно расчленена на составляющие ее части, что этим частям приданы собственные им формы» [6, с. 132–133].

В работах вышеуказанных авторов мы находим выборочное описание произведений и приемы формального и сравнительного анализа, включенные в общую теорию декоративно-прикладного искусства.

Несмотря на постулирование теории о первичности пользы предмета, исходное зрительное впечатление исследователя часто отрывается от повседневной культуры. Взгляд на предмет, безусловно, сообщает исследователю его назначение, но на первый план вскоре выдвигается анализ формы и средств художественной выразительности, которые и становятся научной проблемой. Советский искусствовед Н. В. Воронов (1924–2002) пишет о «большой культуре формы, превосходном чувстве материала, правильном понимании сочетания новаторства и традиций» [7, с. 39], рожденными эстетическими императивами советской эпохи и присущими изделиям ЛЗХС.

На сегодняшний день Воронов считается едва ли не главным исследователем советского декоративно-прикладного искусства и промышленного производства (и в первую очередь стекла) и дизайна. Ему принадлежат фундаментальные труды по теории и истории искусства, скульптуры, керамики, художественного стекла и хрусталя, а также статьи для журнала «Декоративное искусство СССР».

Исследование художественного облика ЛЗХС становится более структурированным благодаря предложенной Вороновым общей классификации предметов по функции: дизайн, прикладное и декоративное искусство. Под дизайном Воронов понимает массовую посуду без украшения, под прикладным искусством – вещи, в которых в равной степени сочетаются красота и польза, под декоративным – вещи исключительного художественного уровня, в которых утилитарная функция может отсутствовать совсем.

В книге «Советское художественное стекло» Воронов приводит историю ЛЗХС, характеризует его коллектив, производственные возможности, отмечает важность изобретения сульфидно-цинкового стекла и пишет о «пробуждении повышенного внимания к форме, в поисках новых, неканонизированных и более свободных форм» [8, с. 18] стекольной промышленности в целом.

Воронову присуще редкое понимание природы стекла, технико-технологических нюансов его производства. Об авторской работе в экспериментальном цехе ЛЗХС он пишет следующее: «При свободном выдувании изделия получают, если можно так выразиться, „чисто стеклянную форму“. Здесь нет насилия над материалом. Форма предмета свободно и естественно возникает в руках стеклодува, она приобретает органически свойственные стеклу текучесть и плавность очертаний» [8, с. 10]. Воронов замечает, что в дальнейшем с наиболее удачных авторских образцов снималась форма для массового выпуска.

Очевидно, что Воронов блестяще владеет инструментами стилистического и сравнительного анализа, акцентирует внимание на степени эмоционального воздействия предмета на зрителя.

За высокую культуру формы и декора, а также использование оптических свойств стекла он отмечает работы конкретных художников, например Б. А. Смирнова. Также Воронов характеризует стиль главного художника ЛЗХС Е. В. Яновской, отмечая изменения в ее творческом почерке и чуткость к физическим свойствам материала: «В первые годы своего творчества Яновская очень тяготела к образцам народного творчества и к интерпретированию в стекле природных форм, что было характерно и для творчества Мухиной. Таков ее прибор для вина „Желудь“. В работах Яновской 1960–1970-х годов заметен новый подход к материалу. Чувствуется стремление выявить прозрачность хрусталя, подчеркнуть ее чисты-

ми шлифованными плоскостями, дать более тонкую цветовую гамму» [8, с. 25].

Не обходит вниманием он и творчество А. М. Остроумова, который от «архитектурно-неизобразительных форм, <...> затем подошел к ассоциативно-изобразительным» [8, с. 25], и А. А. Аствацатурьяна, работы которого «близки зрителю, их хочется подержать в руках, рассмотреть рисунок» [8, с. 26]. Характеризуя далее творчество Остроумова, он отмечает его высокую эмоциональность: «Вещи А. Остроумова поражали словно рвущейся из оков, сдержанной силой, конструктивной, заостренной выразительностью» [8, с. 18].

Традиции ленинградской школы Воронов считает классикой, перенесенной и на другие предприятия через обучение в Ленинграде и производственную практику на ЛЗХС. Тем не менее он объективно реагирует и на кризисные явления в стекоделии, например в статье «В оценку качества ввести художественный показатель», опубликованной в 1976 г.

Глубокое понимание предмета исследования, проблем формы, стиля и технологии производства присуще художникам по стеклу, например одному из ведущих мастеров ЛЗХС Б. А. Смирнову, статьи которого также публиковались в журнале «Декоративное искусство СССР». Практикующие мастера как никто другой понимали все технологические тонкости и возможности практической реализации эскизов, а также были осведомлены об общемировых художественных тенденциях благодаря участию в выставках и заграничным стажировкам.

Б. А. Смирнов (1903–1986) был не только выдающимся художником, но и теоретиком искусства. Он выступал за освоение новых образцов, за поддержание традиций стекоделия В. И. Мухиной, за активное использование сульфидно-цинкового стекла и прочих технологических усовершенствований. Перспективой развития советского декоративно-прикладного искусства он представлял «удобную красивую вещь, простую по форме, гладкого прозрачного стекла» [9, с. 35].

Смирнов высоко оценивает возможности стекла: «Стекло – очень своеобразный материал, обладающий большой художественной выразительностью» [10, с. 19]. Основываясь на мировом опыте изобразительного искусства, форму он ставит выше декора: «Богатая, пышная орнаментация еще не есть признак художественности произведения декоративно-прикладного искусства. Вспомним тонкий, гладкий, бесцветный стакан – ведь он никог-

да не надоест, он красив и приятен именно благодаря своей простоте» [10, с. 19]. Эти теоретические принципы он реализует и в художественной деятельности на заводе.

Деятельность самого Смирнова, его вклад в работу ЛЗХС, участие в выставках в свою очередь снискали положительные оценки современников. Например, искусствовед А. К. Чекалов (1928–1979) в работе «Основы понимания декоративно-прикладного искусства» отмечает национальное своеобразие промышленных изделий, и об изделиях Смирнова он пишет следующее: «В них есть отточенная чистота формы, смелость и новизна силуэта, глубина замысла, тонкая поэтичность образов» [11, с. 62].

Специалист по декоративно-прикладному искусству и стеклоделу Н. Т. Яглова в статье «Художник промышленности Борис Смирнов» отмечает, что все предметы Смирнова имеют художественное начало. Их, по мнению автора, отличает новаторская задумка и конструкторский расчет, выразительность в сочетании с практичностью и простотой художественных средств, слияние народных традиций с логикой формы. Также она подчеркивает, что Смирнов успешно совмещает личное творчество и художественно-общественную деятельность, влияя на все отечественное стеклоделие через обучение начинающих художников, и обладает способностью «откликаться на самые острые запросы советской действительности» [12, с. 15].

Среди вышеуказанных авторов наибольшее влияние на деятельность ЛЗХС оказал именно Н. В. Воронов. Он поощряет создание новых форм и фактур, решение актуальных задач декоративного искусства, планирование работы на производстве и своевременное обновление ассортимента с возможностью сокращения плана для осуществления творческого маневра. Особое место он уделяет участию ленинградских художников в творческих встречах, выставках и общественной работе, а также отмечает как сильные, так и дискуссионные моменты творчества А. А. Аствацатуряна, М. Ю. Бякова, Х. М. Пыльд, Л. О. Юрген и др.

Наконец, для формирования объективного взгляда на деятельность ЛЗХС стоит учитывать и статьи зарубежных авторов, например, опубликованные в журнале «Декоративное искусство СССР» в 1972 г. по результатам выставок советского стекла в Праге и Яблонце. Так, в номере представлены статьи чешских специалистов по стеклу А. Ланггамера, И. Шетлика и А. Адлеровой. Последняя отмечает национальный характер стекла Смирнова, который как никто другой «понимает участие

стекла в окружающем человека мире» [13, с. 21], а также подчеркивает талант и работоспособность Остроумова.

Достижения ЛЗХС в производстве художественного стекла периода 1950–1970-х гг., баланс между потребностями массового производства и работой художественной лаборатории, конструктивный подход к решению производственно-технических задач, профессионализм стоявших у истоков завода художников и подготовка новых кадров в совокупности дали импульс к налаживанию производства и тем самым вызвали положительный отклик в среде искусствоведов и критиков, являвшихся участниками тщательно спланированной культурной политики. Демонстрация изделий ЛЗХС на выставках по всему миру порождала интерес в периодических изданиях в СССР и за рубежом. Ведущими советскими специалистами в области декоративно-прикладного искусства ЛЗХС рассматривался как образцовое производство.

Наиболее полезными для дальнейшей практической работы представляются научные разработки Н. В. Воронова, который сформулировал принципы формообразования стекла в 1960-е гг. и анализировал разные аспекты жизни ЛЗХС (история завода, становление коллектива, обновление ассортимента). Также выборочный анализ художественных произведений проводили художники-теоретики, например Б. А. Смирнов. На основании статей данных авторов возможно смоделировать процесс трансформации советского художественного стекла, его логику построения и стилистические преобразования. При этом главными достоинствами изделий ЛЗХС исследователи видят первостепенность функциональности, чистоту формы, подчеркивание свойств материала и сохранение национального характера русского стекла. Журнал «Декоративное искусство СССР» имел огромное влияние на развитие декоративно-прикладного искусства и на работу ЛЗХС, задавая последнему эстетические ориентиры и обозначая производственные задачи. Из этого следует, что своими оценками авторы статей и более крупных теоретических исследований влияли на творческое развитие ленинградских художников и одновременно последовательно выстраивали науку о советском декоративно-прикладном искусстве.

В 1980-е гг. предметы серийного выпуска уже несли на себе отпечаток кризиса и потому вызывали меньше исследовательского отклика. Ухудшение качества выпускаемой продукции отмечал и Н. В. Воронов. Производства

откликались в большей степени на массовый спрос, чем на художественную критику. Многие заводы закрылись в 1990-е гг., в том числе и ЛЗХС. Соответственно, научный интерес на некоторое время угас. В последнее десятилетие советское стекло начало активно экспонироваться, возрос интерес к нему в среде коллекционеров, издаются соответствующие каталоги, монографии и статьи. Таким образом, анализ источников по данной теме приобретает практическую пользу, позволяя выработать комплексный подход к изучению истории и художественной жизни ЛЗХС.

Список литературы

1. Кантор К. М. Красота и польза: социол. вопросы матер.-худож. культуры. Москва: Искусство, 1967. 279 с.
2. Воронов Н. В. Искусство предметного мира. Москва: Знание, 1977. 64 с.
3. Постановление Совета министров СССР от 23 апреля 1959 г. № 449 «Об устранении излишеств в отделке, оборудовании и во внутреннем убранстве общественных зданий» // КонсультантПлюс. URL: <https://www.consultant.ru/cons/cgi/online.cgi?req=doc&base=ESU&n=36190#eg0s6AUW0pXdWJw61> (дата обращения: 26.05.2025).
4. Темерин С. М. Изучение прикладного искусства в советском искусствознании за 40 лет // Декоративное искусство СССР. 1958. № 1. С. 30–36.
5. Кagan М. С. О прикладном искусстве: некоторые вопросы теории. Ленинград: Художник РСФСР, 1961. 160 с.
6. Салтыков А. Б. Самое близкое искусство: [сб. избр. работ]. Москва: Просвещение, 1969. 295 с.
7. Воронов Н. В. Мухинские традиции в стекле // Декоративное искусство СССР. 1963. № 11. С. 34–39.
8. Воронов Н. В. Советское художественное стекло. Москва: Знание, 1984. 55 с.
9. Смирнов Б. А. Выставочные образцы и массовое производство // Декоративное искусство СССР. 1959. № 1. С. 33–36.
10. Смирнов Б. А. Художественный облик вещи и способ ее изготовления // Декоративное искусство СССР. 1958. № 1. С. 17–21.

11. Чекалов А. К. Основы понимания декоративно-прикладного искусства. Москва: Акад. художеств СССР, 1962. 67 с.
12. Яглова Н. Т. Художник промышленности Борис Смирнов // Декоративное искусство СССР. 1961. № 6. С. 11–15.
13. Адлерова А. Характер русского стекла // Декоративное искусство СССР. 1972. № 6. С. 23–27.

References

1. Kantor K. M. Beauty and benefit: sociological issues of material-artistic culture. Moscow: Iskusstvo, 1967. 279 (in Russ.).
2. Voronov N. V. The art of the objective world. Moscow: Znanie, 1977. 64 (in Russ.).
3. Resolution of the Council of Ministers of the USSR of Apr. 23, 1959 № 449 "On the elimination of excesses in the decoration, equipment and interior decoration of public buildings". *ConsultantPlus*. URL: <https://www.consultant.ru/cons/cgi/online.cgi?req=doc&base=ESU&n=36190#eg0s6AUW0pXdWJw61> (accessed: May 26.2025) (in Russ.).
4. Temerin S. M. The study of applied art in Soviet art criticism over 40 years. *Decorative and applied art of the USSR*. 1958. 1, 30–36 (in Russ.).
5. Kagan M. S. On applied art: some questions of theory. Leningrad: Khudozhnik RSFSR, 1961. 160 (in Russ.).
6. Saltykov A. B. The nearest art: [coll. of selected works]. Moscow: Prosveshchenie, 1969. 295 (in Russ.).
7. Voronov N. V. Traditions of Mukhina in glass. *Decorative and applied art of the USSR*. 1963. 11, 34–39 (in Russ.).
8. Voronov N. V. Soviet art glass. Moscow: Znanie, 1984. 55 (in Russ.).
9. Smirnov B. A. Exhibition samples and mass production. *Decorative and applied art of the USSR*. 1959. 1, 33–36 (in Russ.).
10. Smirnov B. A. The artistic appearance of a thing and the method of its manufacture. *Decorative and applied art of the USSR*. 1958. 1, 17–21 (in Russ.).
11. Chekalov A. K. Fundamentals of understanding decorative and applied art. Moscow: Acad. of Arts of the USSR, 1962. 67 (in Russ.).
12. Yaglova N. T. Industrial artist Boris Smirnov. *Decorative and applied art of the USSR*. 1961. 6, 11–15 (in Russ.).
13. Adlerova A. The character of Russian glass. *Decorative and applied art of the USSR*. 1972. 6, 23–27 (in Russ.).

И. Ю. Перфильева

Хай-тек в ювелирном искусстве: украшения, гаджеты, футуристический дизайн

Обращение к исследуемой теме обусловлено беспрецедентной раскованностью в терминологии, применяемой сегодня в отношении к современному ювелирному делу. Выбор термина, как правило, обусловлен прежде всего намерением размежеваться с классическим и традиционным направлениями. Нередко в ряду украшений оказываются и гаджеты. Все это вызывает замешательство, взаимное непонимание и потому нуждается в дополнительных уточнениях и пояснениях, что именно имел в виду автор, употребивший эти термины и понятия. В строго научном толковании термина «хай-тек» в ювелирном деле им принято определять стилистику изделий конца XX – первой четверти XXI вв. Ключевые параметры – инновационные материалы и технологии, соответствие духу времени. Автор анализирует генезис этого явления как отражение радикальных художественных новаций в искусстве XX в., повлиявших на судьбу ювелирного дела как вида пластических искусств. Анализ эволюции ювелирных изделий и гаджетов показывает, что на протяжении столетия она прошла несколько этапов. В этом ряду хай-тек – не только результат синтеза ювелирного искусства с инновационными технологиями, но продолжение внутренней эволюции этого вида искусства.

Ключевые слова: ювелирное «снаряжение для тела», умные украшения, украшенные гаджет, украшенные носимые устройства, футуристический ювелирный дизайн, художник-ювелир, дизайнер-ювелир

Irina Yu. Perfilieva

High-tech in jewelry art: jewelry, gadgets, futuristic design

The subject under study is addressed due to the unprecedented looseness in the terminology applied today in relation to modern jewelry. As a rule, the choice of the term is conditioned, first, by the intention to disassociate with classical and traditional trends. Gadgets are frequently included in the range of jewelry. All this causes confusion, mutual misunderstanding and therefore needs additional clarification and explanation of what exactly meant the author who used these terms and concepts. In a strictly scientific interpretation of the term high-tech in jewelry, it is accepted to define the stylistics of products of the late 20th – the first quarter of the 21st century. The key parameters are innovative materials and technologies, compliance with the spirit of the time. The author analyzes the genesis of this phenomenon as a reflection of radical artistic innovations in the art of the twentieth century, which influenced the fate of jewelry as a type of plastic arts. Analysis of the evolution of jewelry and gadgets shows that throughout the century it has passed through several stages. In this series, high-tech is not only the result of the synthesis of jewelry art with innovative technologies, but the continuation of the internal evolution of this kind of art.

Keywords: jewelry "body gear", smart jewelry, decorated gadget, decorated wearable devices, futuristic jewelry design, jewelry artist, jewelry designer

DOI 10.30725/2619-0303-2025-2-120-126

Обращение к исследуемой теме обусловлено беспрецедентной раскованностью в применении тех или иных терминов в отношении к современному ювелирному делу. Как правило, все они направлены на размежевание с классическим и традиционным направлениями. То вдруг материалы и технологии, которые уже десятилетия находятся в арсенале художников-ювелиров, такие как титан или нанокерамика, оказываются «новыми». Или «футуристическими» называются украшения, которые определяются посредством характера психологических ожиданий будущего как «доброе», «светлое» или напротив – «злого», агрессивного и т. д. Наконец, в ряду украше-

ний оказываются гаджеты. Они могут быть декорированы или нет, но по определению украшениями не являются. Все это вызывает замешательство, взаимное непонимание и потому нуждается в дополнительных уточнениях, что именно имел в виду автор, употребивший эти термины и понятия.

Термином «хай-тек» в отношении ювелирного дела принято определять стилистику изделий конца XX – первой четверти XXI вв., альтернативную традиционной и классической. Ключевые параметры – инновационные материалы и технологии, соответствие духу времени. Но чаще всего он используется исключительно для того, чтобы подчеркнуть,

что объект того или иного исследования – есть нечто отличное от всего ранее существовавшего. И крайне редко авторы задаются вопросом, каков генезис этого стилистического явления? Каковы истоки и причинно-следственные связи, обусловившие его? Как в нем отразились радикальные художественные новации искусства XX в., повлиявшие на судьбу ювелирного дела как вида пластических искусств в веке XXI?

Не претендуя на абсолютную истинность своих суждений, попытаемся все же уточнить и, может быть, прояснить или по крайней мере обратить внимание коллег на некоторые важные моменты в процессе формирования того художественно-стилистического направления в ювелирном деле и искусстве, которое сегодня принято называть «хай-теком», «умными украшениями» или футуристическим дизайном.

На российском ювелирном рынке этот сегмент изделий сформировался на рубеже XX–XXI вв., что стало одним из логичных итогов бурного роста отечественного производства ювелирных изделий в 1990-е гг. Причем процесс развивался от следования «стилю Фаберже» до его неприятия и стремления к альтернативе. Последнее особенно широко затронуло авторское ювелирное искусство. Отсюда и желание вербально обозначить принципиальную позицию, каковой и стала концептуальная установка на «футуризм». Но эта проблема практически не затрагивалась в публикациях 1990-х гг.

В 2000-е гг. в отечественной научной периодике появились публикации зарубежных и российских авторов, посвященные футуристическим тенденциям в ювелирном деле: Э. Фаррен, Э. Хатчисон «Тело, киборги и новые технологии: как меняется природа одежды» [1], Э. Фишер «Некоторые соображения об отношениях одежды, украшений и тела в дизайне» [2], В. Р. Каваз-оглы «Футуропроектирование ювелирных изделий. Интеграция нанотехнологий и микроэлектроники» [3], А. М. Смирнова, В. Л. Жуков «Дизайн как процесс (метод) построения метафор – сложных организационных художественно-эстетических, технических структур, возникающих в ходе цивилизационных кризисов в контексте универсальной истории в эволюции мировой культуры (ювелирные изделия с наноэлектронными компонентами)» [4], И. Б. Кузьмина, Ю. М. Пягай «Специфика проектирования выпускной квалификационной работы на тему „Разработка художественного образа и технологии изготовления медицинского футляра для ингаляций“» [5], В. Папанека «Дизайн

для реального мира» [6], Д. Нормана «Дизайн привычных вещей» [7], Дж. Вайсман «Времени в обрез. Технологии, инновации, дизайн. Ускорение жизни при цифровом капитализме» [8], П. В. Симакиной «Оригинальные идеи и функции в ювелирном искусстве» [9].

Точностью применяемой терминологии, а тем более генезисом явления, никто из авторов не *озадачивается*. Произвольно выбирая тот или иной термин, оперируют им как общепринятым. И это создает проблему коммуникации в научном сообществе. Попробуем хотя бы в общих чертах восстановить картину происхождения таких объектов современного ювелирного дела, как «умные украшения», гаджеты и футуристический ювелирный дизайн.

Так что же все-таки такое «умные украшения»? Являются ли гаджеты сами по себе украшениями, или это все же только украшенные гаджеты? В чем суть футуристического ювелирного дизайна, и чем он отличается от «хай-тека»?

Принято считать, что все эти сегменты современного предметного мира: «умные украшения», гаджеты и футуристический ювелирный дизайн, – появились в 1990-е гг. в форме объектов «снаряжения для тела». И это было обусловлено бурным развитием «„новых“ технологий (биоинженерии, цифровых и нанотехнологий и др.)» [1, с. 53], расширяющих внешние границы человека как субъекта посредством «приставок к нашим биологическим телам» [1, с. 54]. Как и традиционные украшения, все эти объекты располагаются на теле человека. Но важно, как именно, так как от этого зависит то, какие функции и каким образом они выполняют.

Гаджеты и прочие «умные» устройства дополняют/снаряжают (гарнируют) костюм, делают его «умным», подстраивающимся под разные потребности человека в соответствии с функциональными задачами, прежде всего, конкретной коммуникативной нагрузки. Иначе говоря, художественная стилистика в этом контексте отступает на второй план, уступая первенство комфорту и целесообразности. Они, действительно, широко вошли в жизнь в 1990-е гг., но истоки этого явления уходят в 1960-е гг., в эпоху, «когда положение человека в мире сменяется „положением постчеловека“ или даже „положением киборга“» [1, с. 54].

В это же время, на рубеже 1950–1960-х гг., кардинальные изменения происходили и в ювелирном деле. Вернее сказать, в художественных украшениях (Запад), или авторском ювелирном искусстве (Россия). Они были ин-

спирированы возросшим в тот момент влиянием актуальных направлений в изобразительном искусстве, в частности скульптуры. К созданию ювелирных украшений обратились такие западноевропейские мастера, как братья А. и Дж. Помодоро, Б. Мартинацци, Сезар и др. Прошедшая в 1965 г. в Париже в галерее Клода Бернара выставка «Рука» подтвердила, что тело стало «системой координат» для художников, скульпторов, ювелиров. Наглядный пример – скульптура Сазара «Большой палец». На выставке он демонстрировал этот арт-объект в относительно небольшом, станковом размере (1,8 см). А уже в 1970-е гг. стал изготавливать по нему ювелирные произведения.

Благодаря деятельности скульпторов художники-ювелиры открыли, что их произведение все же нечто большее, чем только украшение костюма. Так в 1960-е гг. произведения для ношения на теле как физическом объекте создают голландские художники-ювелиры Э. ван Леерзум и Г. Баккер. Их коллекция 1965–1969 гг. состояла из ряда довольно крупных пластических композиций в виде «колье-воротников», «браслетов-манжет» и других изделий, выполненных из алюминия. В 1970-е гг. Я. Кунеллис (объект «Губы», 1972) и П. Скубич (объект «Праброшь», 1977) перешли на чувственно-эмоциональное взаимодействие с человеком, апеллируя к основным средствам его коммуникации с окружающим миром – вербальному и визуальному восприятию мира. Так, объект «Губы» Я. Кунеллиса «запечатывает уста», как будто предостерегая от лишнего слова. А объект «Праброшь» П. Скубича, располагаясь на брови, угрожает глазу.

В России в эти годы процесс пластического освоения тела человека обретает форму создания кинетической системы «человек – предметная форма украшения». В произведениях Ф. Кузнецова и В. Гончарова (кольца «Кардинал», 1969; «Иероглиф», 1975 и «Двойная спираль», 1973) фигура выступает как «движитель», способствующий наибольшему раскрытию художественно-выразительных свойств арт-объекта.

На рубеже 1970–1980-х гг. наступает следующий этап – обращение к проблеме соотношения человека с пространством Вселенной. Его корни лежат глубоко в истории. Первым об этом еще в середине XIX в. заговорил Г. Земпер. В докладе, прочитанном архитектором в 1856 г. в Цюрихе «О формальных закономерностях украшений и их значении как художественных символов», опираясь на искусство

эллинов, он рассматривал украшения и их «космические» закономерности как выражение их чувственного восприятия мироздания. «Теория формально-прекрасного в эстетике эллинов, – писал он, – основывается на простейших принципах, которые с предельной четкостью и доходчивостью выявлены в приемах украшения человеческой фигуры» [10, с. 117].

В творчестве художников-ювелиров последней четверти XX в. проблема соотносительности человека с пространством исследуется не столько в контексте пространства вообще – Вселенной (по Г. Земперу), сколько апеллируя к пространству, непосредственно прилегающему к человеку, – границей внешнего и внутреннего контура, «космическим» и «индивидуальным». И решают они эту задачу по-разному.

Немецкий художник Г. Ротман опирается на симбиоз «тотемического» и «технологического». Его арт-объекты второй половины 1970-х гг. (брошь «Ладонь Анны П. от 22.3.1982», для украшения локтя, пятки, ушной раковины и пр.) сталкивают два значения украшений: архаичный культово-религиозный символ – оберег от внешнего воздействия и высокотехнологичный символ современного мира – чип, собирающий и обрабатывающий информацию, в данном случае о человеке.

Произведения российского художника-ювелира В. Гончарова дают пример принципиально иного, пластически гармоничного, продуманного отражения взаимодействия предметной формы украшения с фигурой человека. В работах рубежа 1980–1990-х гг. художник обозначает границу внешнего и внутреннего миров: внешний – жесткий, неподвижный, внутренний – живой, находящийся в непрерывном движении (браслет, 1987). Но уже в браслете 1991 г. он выявляет их конфликтность в бурном пластическом диалоге. (Оба в коллекции ВМДПНИ).

Благодаря основам, заложенным этими художниками, в течение 1980-х и начала 1990-х гг. в творчестве их более молодых коллег: А. Дороднова, Т. Балтро, Н. Ежкина, В. Фонтон (Легат), Г. Быкова и др., – сформировались новые типы традиционных видов украшений. Это – непарные каффы, одиночные серьги, кольца на всю руку, броши-объекты и т. д.

Одновременно на волне восходящей мировой тенденции к дизайнерскому воплощению идей «расширения человеческих возможностей» и «биоинженерии» появился и новый тип украшений-приборов. Эти концепты отвечали растущему стремлению «снарядить

тело» «умными устройствами». Так в ювелирном деле появился футуристический дизайн или хай-тек. Впервые в России они были представлены в 1988 г. на выставке «Современное сознание» (Москва, галерея «Марс»). Дизайнер-художник-философ В. Теляков в разных форматах: графические листы, фотографии, проекты и макеты – экспонировал украшения-приборы [11, с. 29]. Этот авторский проект представлял комплексную концепцию. Помимо украшений-приборов (в сопровождении множества пространственных комментариев с техническими характеристиками), он включал «несколько вариантов рок-прикида в панк-стиле с подробной инструкцией по нанесению раскраски и созданию сложных „архитектурных“ причесок» [11, с. 29].

Этот эксперимент В. Телякова интересен тем, что его арт-объекты (слуховой усилитель, усилитель обоняния, солнечный элемент, усилитель интеллекта, расширяющий диапазон восприятия, акустическая линза, «очки» на оптических световодах, расширители зрения) предназначены как для усиления чувств человека, так и для модификации его облика [11, с. 30]. Например, «очки» с концентрической перфорацией металлических „линз“ или миниатюрные УКВ-радиоприемники для ушей преобразуют обычного человека в киборга. Авторские комментарии, вроде такого: «Растровые слуховые очки со встроенным слуховым усилительным аппаратом. Растр-система параллельных отверстий создает острую направленность по углам зрения» [11, с. 30], предназначенные для того, чтобы рассеять недоумение публики, на самом деле только запутывали ее, погружая в пучину схоластических рассуждений.

В конце 1980-х гг. экспериментальные макеты-концепты «украшений-приборов» В. Телякова выглядели еще умопомрачительными фантазиями – утопией. Однако продолжение этой темы в произведениях тандема «Mi-Mi Moscow» (Л. Кальницкая и М. Масленников) на рубеже 1990–2000-х гг. свидетельствует о нарастании масштабов агрессивной экспансии темы и стилистики «киборгов» в ювелирном деле. Очки «Дочь танкиста» (1999) и «Подводная лодка» (2000) или арт-объект «Клепсидра бога» (2008) – «психологически токсичные» ювелирные арт-объекты – апеллируют не к технологическим инновациям времени, а к дисгармонии, которая наступает, когда современные технологии слишком отрываются от реальной жизни.

Некоторые работы тандема «Mi-Mi Moscow» 2000–2001 гг. (подвеска-тайничок «Мина»,

2000; подвески-тайнички «Танк 00001» и «Паровозный гудок») прямо отсылают к аналогичной тематике ар-деко. Однако произведения его лидеров: подвес Ж. Фуке «Артиллерийский снаряд» (1927), броши Ж. Сандоза «Семафор» и Ж. Деспре «Коленчатый вал» (1930) или «конвейерные» браслеты Раймона Тамплие, – выражали восхищение перед рывком научно-технического прогресса. В российском ар-деко можно вспомнить апеллирующие к Вселенной, разработанные А. Экстер фантастические украшения-приборы к костюмам для фильма Я. Протазанова «Аэлита» (1924). В обоих случаях это был своего рода «хай-тек», отразивший наступление новой эры в истории цивилизации. Они ввели в художественно-образную систему ювелирного искусства новые мотивы из мира новой техники и новых технологий. Произведения современных художников, напротив, – позиция артикуляции агрессивного натиска научно-технического прогресса.

Таким образом, к «цифровым девяностым» художники-ювелиры пришли, уже освоив тело человека не только на пластическом, но на эмоционально-чувственном уровне взаимодействия с ним. Ювелирные арт-объекты этого времени демонстрируют, что актуализированная в контексте развития цифровых технологий тема «киборгов», возникшая в 1960 г., в значительно мере была обусловлена внутренней логикой развития ювелирного дела как нового видового жанра пластических искусств рубежа XX–XXI вв.

Начало нового тысячелетия ознаменовалось стратегической тенденцией к симбиозу одежды, украшений, аксессуаров, татуажа, гаджетов и даже эстетической косметологии и др., поскольку все они имеют одну «антропологическую» составляющую – носятся или производятся на теле [2, с. 65], представляют «снаряжение для тела» [2, с. 66]. И вот тогда свойства одних объектов стали формально переносить на другие. Так, гаджеты превратились в «умные украшения». Однако они конструируются как на основе современных гаджетов, так и на основе традиционных форм украшений в виде браслетов и колец. В каждом конкретном случае важно точно установить, какая функция определила форму. Это даст ключ к выявлению логики ее трансформации от украшения как такового – к «умному украшению».

К «умным украшениям» на основе гаджетов, как считают некоторые критики, относятся изделия, рассчитанные на жителей «постсовременных» мегаполисов [2, с. 67]. Например, наручные часы-мобильный телефон V2 с ка-

мерой и клавиатурой, в которых клавиатура и динамик расположены на ремне. Или часы Snurper швейцарского дизайнера Ж.-Ф. Рюшонне, к корпусу которых прикреплен лазерный дальномер [2, с. 67]. Такие изделия трудно классифицировать даже как «умные» украшения. В то же время, если в 2010 г. управляющий директор компании LVMH А. Пин утверждал, будто люди напрасно «думали, что они смогут все носить на запястье, <...> оказалось, что это совсем неудобно. Сейчас телефон-часы по-прежнему остается диовинкой» [цит. по: 2, с. 67], спустя всего 15 лет они широко популярны у активных потребителей таких гаджетов. Но отнюдь не как украшение.

Другое дело – аудиоустройства, технологии Bluetooth. Спрос на них неуклонно растет, а вместе с ним расширяются и эстетические требования к дизайну. Поэтому конструкторы все больше внимания уделяют декоративной отделке гарнитур. Фактически они продолжают развивать линию пластического взаимодействия предметной формы с человеком, которую еще в середине 1960-х начали разрабатывать художники-ювелиры. Это отражено и в названии устройства мобильного устройства, которое состоит из наушников и микрофона и крепится на голове – Jambone (челюстная кость), созданного студией «Fuseproject» в 2000-е гг. под руководством Ива Беара для компании «Aliph» [2, с. 70].

В России в 2011 г. выпускник магистратуры Уральского государственного архитектурно-художественного университета по направлению «промышленный дизайн» Александр Бобов представил прототипы/тестовые модели (пластмасса, смола) технологичных гаджетов, назвав их «Коллекцией умных украшений для контроля здоровья». Она состоит из двух предметов – браслета и кольца, для выполнения которых в материале предлагается гипоаллергенный титан G23. Гаджет-браслет имеет диффузор и испаритель для осуществления функции – распылять жидкость. Функции гаджета-кольца – измерять пульс и температуру тела. Сообразно поставленным задачам, место центральной вставки в щитке занимает сенсорная панель для отображения результатов измерений. В обрамлении – кнопка вызова SOS и оптический сканер для идентификации владельца по отпечатку пальца [12].

По словам автора коллекции, главная задача, которую он поставил перед собой, состояла в разработке функциональных и эргономичных предметных форм [12]. И с ней он, безусловно, справился. Но тогда возникает вопрос,

почему автор относит свои изделия к украшениям? Правда, подобные «шутихи» – распылители или «брызгалки» известны с последней четверти XVIII по XIX в. [13]¹. Поздние кольца-брызгалки относятся к XIX в. [13]. Но вряд ли это может служить основанием для идентификации аппаратов для контроля здоровья к украшениям.

А. Бобов понимает, что создание таких гаджетов – дело не простое. «Недостаточно иметь патент на идею, макеты-прототипы, технические модели, различные вариации проекта, его функциональное наполнение и возможное применение в быту. <...> Нужно продвигать идею, получить поддержку заинтересованных людей, найти спонсоров, а также заставить поверить в себя и окружающих в реализацию собственного продукта» [12]. И вот тогда на помощь дизайнеру от футуризма приходит давно проверенный способ продвижения товара на рынке: его декорирование на основе традиционных украшений. Иначе трудно объяснить банальное оформление шинки гаджета-кольца растительными мотивами. В других вариантах отчетливо просматриваются аллюзии на востребованную сегодня потребителем стилистику ар-деко.

Тем не менее некоторые отечественные исследователи расценивают «объединение ювелирных изделий с современными гаджетами» как «оригинальную идею нового времени» [9, с. 35–36]. В качестве примеров приводятся кольца с функцией визитки, кредитных и дисконтных карт: «информационные» кольца-визитки, позволяющие их обладателям обмениваться персональными данными при рукопожатии американского дизайнера японского происхождения Хидеаки Мацуи (Matsui Hideaki), кольца или подвески USB-накопителей фирмы Swarovski² и Philips³ [9, с. 35–36]. Автор коллекции, как видим, факти-

¹ Самое раннее упоминание о кольце-брызгалке датируется примерно 1770 г., когда супруга русского посла при дворе прусского императора Фридриха Великого княгиня Долгорукая высмеяла французского посла г-на де Гина.

² Фирма Swarovski – австрийская компания, специализирующаяся на производстве рассыпных кристаллов, украшений, кристалльных фигурок и на огранке синтетических и природных драгоценных камней. Компания также производит оптическое оборудование и готовые светильники, в частности люстры.

³ Фирма Philips – нидерландская транснациональная компания. Основана в 1891 г. Неоднократно меняла приоритетное направление деятельности: изначально выпускала электрические лампочки, затем переключилась на бытовую электронику. После 2000-х гг. начала специализироваться на медицинском диагностическом оборудовании.

чески игнорирует разницу между специализацией упомянутых компаний. При этом он подчеркивает, что на первом месте здесь стоит полезность: «Создавая подобные предметы, ювелирам важно учитывать удобное выполнение заявленных функций – это задает особые требования к формообразованию таких изделий» [9, с. 37–38]. Но ювелиры не создают гаджеты, а только декорируют их! Получается, что будущее для ювелирного дела – это оформление гаджетов. И возникает вопрос, если эти гаджеты рассматривать как ювелирные украшения, то, где же здесь новаторство, где же футуристический ювелирный дизайн? В применении растительного орнамента в их декорировании или аллюзиях на ар-деко?

Известно, что «будущее создается сегодня». По-настоящему современное художественное явление не может утверждаться за счет ранее состоявшегося. «Хай-тек» или «футуристический дизайн» не создается в результате украшения гаджетов. Он рождается из способности творческой личности, опираясь на настоящее, предчувствовать и предвидеть будущее, обогащать художественно-образную систему поисками «новейших» идей. Ювелирное дело как вид пластических искусств – это не смена парадигм, а обогащение посредством постоянного наращивания творческого потенциала, гармоничного соединения инновационных технологий и искусств. Поэтому призывы к футуристическому дизайну в форме симбиоза обычных украшений и инновационных гаджетов представляются несостоятельными.

Анализ эволюции ювелирных изделий и «умных украшений» как носимых предметных форм показывает, что на протяжении столетия она прошла несколько этапов: часть образной системы (ар-деко); составляющая пластической системы «человек – украшение» (середина XX в.); помощник в коммуникативных связях (конец XX – начало XXI вв.).

В этом ряду хай-тек как стилистическое направление – не только результат синтеза ювелирного искусства с инновационными технологиями, но продолжение внутренней эволюции этого вида пластических искусств: дифференциации на предмет – украшение, арт-объект – ювелирное произведение и гаджет, включающий инновационные технологии и дизайнерские (эргономичные) решения.

Список литературы

1. Фаррен Э., Хатчисон Э. Тело, киборги и новые технологии: как меняется природа одежды / пер. с англ. С. Силаковой // Теория моды: одежда, тело, культура. 2009. № 11. С. 53–72.
2. Фишер Э. Некоторые соображения об отношениях одежды, украшений и тела в дизайне / пер. с англ. К. Ереско // Теория моды: одежда, тело, культура. 2010. № 16. С. 65–74.
3. Каваз-оглы В. Р. Футуропроектирование ювелирных изделий. Интеграция нанотехнологий и микроэлектроники // Сборник научных трудов по материалам международной научно-практической конференции. 2010. Т. 15, № 3. С. 70–81.
4. Смирнова А. М., Жуков В. Л. Дизайн как процесс (метод) построения метафор – сложных организационных художественно-эстетических, технических структур, возникающих в ходе цивилизационных кризисов в контексте универсальной истории эволюции мировой культуры (ювелирные изделия с нанoeлектронными компонентами) // Технология художественной обработки материалов: сб. тр. XIX Всерос. науч.-практ. конф. и смотра-конкурса творч. работ студентов, аспирантов и преподавателей по направлению «Технология художественной обработки материалов», Кострома, 12–15 окт. 2015 г. / Костром. гос. технol. ун-т; под науч. ред. С. И. Галанина. Кострома: КГУ, 2015. С. 596–599.
5. Кузьмина И. Б., Пягай Ю. М. Специфика проектирования выпускной квалификационной работы на тему «Разработка художественного образа и технологии изготовления медицинского футляра для ингаляций» // Вестник педагогических наук. 2020. № 4. С. 85–94.
6. Папанек В. Дизайн для реального мира / [пер. с англ. Г. Северской]. 7-е изд. Москва: Аронов, 2020. 415 с.
7. Норман Д. Дизайн привычных вещей / [пер. с англ. А. Семиной]. 5-е изд., обновл. и доп. Москва: Манн, Иванов и Фербер, 2021. 380 с.
8. Вайсман Д. Времени в обрeз. Технологии, инновации, дизайн. Ускорение жизни при цифровом капитализме / [пер. с англ. Н. Эдельмана; под науч. ред. С. Щукиной]. Москва: Дело, 2022. 300 с.
9. Симакина П. В. Оригинальные идеи и функции в ювелирном искусстве // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник РГХПУ им. С. Г. Строганова. 2024. № 1, ч. 2. С. 30–38.
10. Земпер Г. О формальных закономерностях украшений и их значении как художественных символов // Земпер Г. Практическая эстетика. М., 1970. С. 117–147.
11. Гамзатова П. Р. Русское ювелирное искусство 1980–2000-х годов: Чувства, переживания, фантазии человека. От рок-культуры до эмоциональной усталости. Москва: ЛЕНАНД, 2023. 192 с.
12. Красномовец В. Дизайнер из России разработал украшения для борьбы с COVID-19 // Hi-Tech Mail. 2022. 17 апр. URL: <https://hi-tech.mail.ru/review/57473-dizayner-iz-rossii-razrabotal-ukrasheniya-dlya-borby-s-covid-19/> (дата обращения: 19.05.2025).
13. Очаровательное украшение для вечеринки XIX века с подвохом // Русский ювелир. 2024. 10 июля. URL: <https://russianjeweller.ru/1/2/16879> (дата обращения: 19.05.2025 г.)

References

1. Farren E., Hutchison E., Silakova S. (transl.) The body, cyborgs and new technologies: how the nature of clothing changes. *Fashion theory: clothes, body, culture*. 2009. 11, 53–72 (in Russ.).
2. Fisher E.; Eres'ko K. (transl.). Some considerations on the relationship of clothing, jewelry and the body in design. *Fashion theory: clothes, body, culture*. 2010. 16, 65–74 (in Russ.).
3. Kavaz-ogly V. R. Futurojecting jewelry. Integration of nanotechnology and microelectronics. *Collection of scientific papers based on the materials of the international scientific and practical conference*. 2010. 15 (3), 70–81 (in Russ.).
4. Smirnova A. M., Zhukov V. L. Design as a process (method) of constructing metaphors – complex organizational artistic, aesthetic, technical structures that arise during civilizational crises in the context of universal history in the evolution of world culture (jewelry with nanoelectronic components). *Technology of artistic processing of materials*; proc. 19th All-Russ. sci. and practical conf. and review-competition of creative works of students, graduate students and teachers in the direction "Technology of artistic processing of materials", Kostroma, Oct. 12–15, 2015 / Kostroma State Technological Univ.; sci. ed. S. I. Galanin. Kostroma, 2015. 596–599 (in Russ.).
5. Kuzmina I. B., Pyagay Yu. M. Specifics of designing a final qualifying work on the topic "Development of an artistic image and manufacturing technology for a medical case for inhalations". *Bulletin of pedagogical sciences*. 2020. 4, 85–94 (in Russ.).
6. Papanek V.; Severskaya G. (transl.). Design for the real world / [translated from English by]. 7th ed. Moscow: Aronov, 2020. 415 (in Russ.).
7. Norman D.; Semina A. (transl.). Design of familiar things. 5th ed., updated and suppl. Moscow: Mann, Ivanov and Ferber, 2021. 380 (in Russ.).
8. Weisman D.; Edelman N. (transl.); Shchukina S. (sci. ed.). Time is running out. Technology, innovation, design. Accelerating life under digital capitalism. Moscow: Delo, 2022. 300 (in Russ.).
9. Simakina P. V. Original ideas and functions in jewelry art. *Decorative art and subject-spatial environment. Bulletin of the Russian State Stroganov University of Art and Industry*. 2024. 1 (2), 30–38 (in Russ.).
10. Semper G. On formal patterns of jewelry and their meaning as artistic symbols. *Semper G. Practical aesthetics*. Moscow, 1970. 117–147 (in Russ.).
11. Gamzatova P. R. Russian jewelry art of the 1980–2000s: Feelings, experiences, fantasies of a person. From rock culture to emotional fatigue. Moscow: LENAND, 2023. 192 (in Russ.).
12. Krasnomovets V. A designer from Russia has developed jewelry to fight COVID-19. *Hi-Tech Mail*. 2022. Apr. 17. URL: <https://hi-tech.mail.ru/review/57473-dizayner-iz-rossii-razrabotal-ukrasheniya-dlya-borby-s-covid-19/> (accessed: May 19.2025) (in Russ.).
13. Charming decoration for a 19th century party with a catch. *Russian jeweler*. 2024. July 10. URL: <https://russianjeweller.ru/1/2/16879> (accessed: May 19.2025) (in Russ.).

А. М. Салимов, М. А. Салимова

Формирование застройки периферийных кварталов центральной части Твери на примере усадьбы старицких дворян Корниловых

Грандиозный пожар 1763 г., уничтоживший значительную по объему застройку в центральной части Твери, способствовал созданию для столицы Верхневолжья новой планировочной структуры, основанной на регулярных градостроительных принципах. И если ближайшие к кремлю территории застраивались, как правило, каменными (и нередко двухэтажными) зданиями, то периферия центра города (так называемое «предместье») стала местом, где было возможно возведение домов с каменным первым и деревянным вторым ярусом. В целом эта часть Твери оказалась избавлена от излишней суеты и активности кремлевской зоны и соседних с ней кварталов. Поэтому наделенные в определенной мере комфортом периферийные территории центра зачастую выбирали для жительства чиновничество и различное по степени знатности дворянство. Среди последних было немало продолжающих служить или находящихся в отставке военных. В их число входили и морские офицеры Корниловы. Последним принадлежала усадьба с большим каменно-деревянным двухэтажным домом, расположенным на одной из основных площадей главной магистрали центра Твери. В этом доме мог бывать организатор и герой Первой обороны Севастополя вице-адмирал Владимир Алексеевич Корнилов, погибший при первой бомбардировке города 5 октября 1854 г. Застройка «корниловской» усадьбы дожила до 80-х гг. XX столетия, а затем была уничтожена в рамках грандиозной реконструкции бывшей Восьмиугольной площади.

Ключевые слова: Тверь, застройка «предместья», типовые проекты, усадьба Корниловых, вице-адмирал В. А. Корнилов

Aleksey M. Salimov, Marina A. Salimova

The formation of the development of peripheral quarters of the central part of Tver' on the example of the estate of the Staritsky nobles Kornilovs

The great fire of 1763, which destroyed a considerable number of buildings in the central part of Tver', contributed to the creation of a new planning structure for the capital of the Upper Volga region, based on regular urban planning principles. If the territories closest to the Kremlin were built up, as a rule, with stone (and often two-store) buildings, then the periphery of the city center (the so-called "suburb") became a place where it was possible to build houses with a stone first and wooden second tier. In general, this part of Tver' was spared from the excessive fuss and activity of the Kremlin zone and its neighboring quarters. Therefore, officials and nobility of varying degrees often choose the peripheral territories of the center, endowed to a certain extent with comfort, for residence. Among the latter, many military personnel continued to serve or were retired. Among them were the Kornilov naval officers. The latter owned an estate with a large stone and wooden two-store house located on one of the main squares of the main thoroughfare of the center of Tver'. The organizer and hero of the First Defense of Sevastopol, Vice Admiral Vladimir Alekseevich Kornilov, who died during the first bombing of the city on October 5, 1854, could have visited this house. The building of the Kornilovskaya estate survived until the 80s of the 20th century, and then it was destroyed during the grandiose reconstruction of the former Octagonal Square.

Keywords: Tver', the development of the "suburbs", standard projects, the Kornilov estate, Vice Admiral V. A. Kornilov

DOI 10.30725/2619-0303-2025-2-127-132

Наиболее значительным событием Крымской войны середины XIX в. была, конечно же, героическая оборона Севастополя, выдвинувшая на первый план целую плеяду выдающихся военачальников, многие из которых сложили свою голову, защищая главную базу Черноморского флота. Среди таковых особое место занимает Владимир Алексеевич Корнилов. В 1851 г. после смерти адми-

рала Лазарева он становится командующим Черноморским флотом и в 1854 г. организует оборону Севастополя. Погиб вице-адмирал Корнилов на Малаховом кургане 5 октября 1854 г. во время первой бомбардировки города англо-французскими войсками.

Родился будущий российский флотоводец и герой Первой обороны Севастополя 13 февраля 1806 г. в родовом имении Ивановском,

расположенном в Старицком уезде Тверской губернии. Корниловым принадлежало также находящееся рядом село Рясня, где в феврале 2009 г. стараниями Александра Яковлевича Волнухина был создан музей рода Корниловых. Появление этого музея подчеркнуло тот факт, что многие представители этой фамилии были связаны со старицкой землей и вообще с Верхневолжьем, поскольку жили Корниловы как в самой Твери, так и в ее окрестностях (Мигалово) [1, с. 35].

Судя по имеющимся в нашем распоряжении документам близкие родственники прославленного моряка стали приобретать недвижимость в Твери лет через пятьдесят после того, как город подвергся кардинальной реконструкции, которую провели в столице Верхневолжья после губительного пожара 1763 г., уничтожившего значительную часть Твери. При этом Корниловы предпочли поселиться на периферии центральной (Городской) части города, в той которая вошла в городскую черту в 1760-е гг. в результате градостроительного реформирования Твери по инициативе Екатерины II. Правда, их домовладение было увязано с одной из площадей, устроенных в середине – второй половине 1760-х гг. на главной улице города – «Тверской прешпективе». Поселившаяся здесь между 1813 и 1823 г. Елизавета Ильинична Корнилова стала хозяйкой усадьбы, устроенной по юго-восточной стороне площади, которая при создании получила наименование «Торговая» [2]. Изначально восьмиугольная в плане, она по-прежнему является крайней восточной площадью на основной магистрали города. А так как в отличие от западной восьмиугольной площади в екатерининские времена здесь не предполагалось возводить административных зданий, то нарезанные в 1760-х гг. на контакте с площадью дворовые участки делились на два типа. Те, что были связаны с пересекающими площадь по сторонам света улицами, имели прямоугольные в плане очертания, а диагональные домовладения – отчетливо треугольную форму.

Согласно проекту 1767 г. основные жилые постройки на прямоугольных участках должны были быть поставлены в местах пересечения площади с улицей, а на треугольных в плане эти здания предполагалось возвести на диагональных осях площади, что позволяло акцентировать срединную часть каждой из четырех, не разрезанных транспортной артерией граней площади.

То, что в первой четверти XIX в. Корниловы купили участок в квартале, связанном с юго-западной гранью площади, неудиви-

тельно. Целый ряд расположенных южнее на этой же площади и по Пятницкой улице усадеб принадлежал дворянам и мещанам-разночинцам, находившимся на государственной службе. Поэтому уже в первой половине XIX в. Пятницкую улицу переименовали в Секретарскую, обозначив таким образом основной состав жителей этого района.

Здесь отсутствовала та суета, что была характерна для центра города с его многочисленными торговыми заведениями (в первую очередь Гостиным двором), гостиницами, трактирами и постоялыми дворами. Хотя взаимосвязь домовладения Корниловых с одной из лучших по планировке площадей Твери и соответственно с ее главной улицей предполагала синтетический характер архитектурного облика их усадьбы, где помимо уюта, обусловленного включенностью домовладения в комфортную среду периферийного участка центральной части города, должна была присутствовать известная доля репрезентативизма. И это архитектурное качество, судя по тому, как в конце XVIII в. застраивалась вторая (восточная) восьмиугольная площадь [3], по всей видимости, присутствовало в жилом доме Корниловых, выстроенном в ближайшие десятилетия после градостроительного реформирования Твери на основе принципов «регулярства». Автор выполненного в 1790-е гг. чертежа отмечает на территории интересующего нас домовладения довольно крупное здание, которое в тот период превышало по своим габаритам подавляющее большинство близлежащих построек. Тем не менее оно было близко остальным трем жилым домам, расположенным на диагональных участках площади, подтверждая тем самым значение этих сооружений в контексте всего ансамбля этой пространственно организованной структуры. Отметим, что с первой половины XIX в. Торговая площадь уже называлась иначе: «Осьмиугольная», «2-я Осьмиугольная» или «Восьмиугольная» [4, л. 16; 5, л. 86, 89].

Наиболее ранний документ, который фиксирует домовладение Корниловых на Восьмиугольной площади и его владельца – Елизавету Ильиничну, относится к 1823 г. Этот источник предельно скуп, поскольку он обозначает только материал (дерево), из которого выстроен дом, и называет хозяйку «полковницей» [6, л. 23]. Более информативна городская опись 1827 г., где уточняются параметры основной усадебной постройки – в источнике говорится, что это двухэтажный дом, где первый ярус каменный, а второй деревянный. Сообщается

также, что во втором этаже здания было достаточно много помещений: прихожая, 6 «покоев» (вероятно, отдельных комнат), «девичья» и буфет. Первый этаж отводился в основном прислуге, а в выстроенных «по обеим сторонам» от дома «флигелях» располагались каретный сарай, конюшня и погреб.

Любопытно, что в документе 1827 г. Е. И. Корнилова названа «капитаншей 1-го ранга» [7, л. 100]. Этот факт позволяет утверждать, что муж Корниловой, так же как и легендарный вице-адмирал, был моряком, и идентификацию источником 1823 г. Е. И. Корниловой в качестве «полковницы» следует считать ошибкой составителя описи, допущенной по той простой причине, что последний, зная, вероятно, что полковник и капитан первого ранга в Табели о рангах соответствовали одному (6-му) классу, обозначил владелицу имения в том качестве, которое ему было более понятно.

К числу тех Корниловых, пребывание которых после увольнения со службы архивные материалы связывают с Тверью, относятся Петр Михайлович (1759–1834/1836 гг.) и Александр Петрович (1798 – после 1846 г.) Корниловы. О том, что первый был отцом второго, с очевидностью свидетельствует исследование М. Чернявского [8, с. 105]. При этом в работе А. Я. Волнухина говорится о том, что сын после отставки действительно жил в Твери, а Петр Михайлович – в пригородном имении Мигалово (сегодня в черте города) [1, с. 35–37], хотя именно жене Петра Михайловича Корнилова, Елизавете Ильиничне, с первой четверти XIX в. принадлежала городская усадьба на Торговой площади. К сказанному добавим, что П. М. Корнилов перед завершением службы был пожалован чином капитана 1-го ранга, а А. П. Корнилов – 2-го [1, с. 35–37; 8, с. 105].

Принимая во внимание эти данные, можно высказать следующие соображения. По-видимому, после отставки, последовавшей, вероятно, в конце XVIII в., П. М. Корнилов сначала делил со своим братом Алексеем Михайловичем (отцом героя обороны Севастополя В. А. Корнилова) имение в селе Рясне (Старицкий уезд), а позже обосновался в окрестностях Твери на берегу Волги. Наверное, он бывал и даже жил в доме на Восьмиугольной площади в Твери, но официальным хозяином городской усадьбы была его жена Елизавета Ильинична Корнилова. Допускаем также, что Александр Петрович Корнилов, после отставки, последовавшей в 1830 г., мог проживать в доме родителей (?) на бывшей

Торговой площади, поскольку городские описи второй половины – середины XIX в. не отмечают А. П. Корнилова в качестве домовладельца. Не исключено, правда, что он снимал жилье в Твери, и естественно не мог не бывать в родительском доме, а также в мигаловском имении Корниловых. Связь А. П. Корнилова с Тверью вероятно еще и потому, что в губернской столице он «помогал своему двоюродному брату В. А. Корнилову (герою обороны Севастополя. – А. С., М. С.) собирать документы о зачислении его детей в дворянскую книгу Тверской губернии» [1, с. 35–37].

Е. И. Корнилова не была строителем дома на Торговой площади, поскольку между 1813 и 1823 г. она приобрела эту усадьбу у доктора Ильи Жирарда [9], который тоже не был ее первым владельцем, поскольку в начале XIX в. хозяйкой имения составители городской описи называют статскую советницу Львову [10]. В настоящее время из-за недостатка источников мы затрудняемся сказать, была ли она родственницей знаменитого архитектора Николая Александровича Львова, но дом, в котором она проживала в 1803 г., был, вероятно, тем самым сооружением, которое в 1820-е гг. принадлежало семье Корниловых.

Оценочная ведомость 1803 г., фиксируя двухэтажное здание с первым каменным и вторым деревянным ярусами и указывая на его плановые размеры – 8 сажень длина и 5 ширина [10], косвенно подтверждает довольно-таки значительные габариты этой постройки, зафиксированные городским планом 1790-х гг. Таким образом, чертеж конца XVIII в. обозначил верхнюю границу в датировке этого здания, а время его строительства конкретизировал более поздний источник. Речь идет об оценочной ведомости 1857 г., где говорится о том, что дом Корниловых «выстроен лет 90 тому назад» (1857 – 90 = 1767 г.) [11], т. е. его создание пришлось на самые первые годы реформирования Твери на основе новых «регулярных» градостроительных принципов.

В тот период для застройки губернской столицы использовали несколько образцовых проектов, среди которых были и двухэтажные дома с деревянным вторым ярусом. В 1767 г. такими зданиями («на каменных со сводами погребках») предполагали застраивать как раз ту часть города [2], где в первой четверти XIX в. поселились Корниловы. При этом одобрялось строительство исключительно каменных домов, что и стали делать поселившиеся здесь отдельные представители купечества.

Но тот, кто возвел интересующее нас здание, предпочел смешанное по материалу сооружение. И неизвестно, чем руководствовался в этом случае пока неведомый нам заказчик. В основе его решения мог быть и недостаток средств, и стремление следовать первоочередным установкам разработчиков генплана 1767 г., и свое представление о комфорте.

Не имея возможности ответить на вопрос, почему хозяин усадьбы на Торговой площади решил строить деревянный дом «на каменных погребках», хотелось бы отметить весьма любопытный факт, который, возможно, приблизит нас к пониманию того, почему именно таким возвели это здание. Дело в том, что в тот же период, в 60-е – 70-е гг. XVIII в., недалеко от восточной Восьмиугольной площади – на набережной реки Волги – каменно-деревянными выстроили свои двухэтажные дома барон Александр Николаевич и граф Александр Сергеевич Строгановы [12], хотя рядом с ними в это время появились и исключительно каменные дома [3; 12]. Смешанную по материалу постройку приобрел в эти же годы в этом же районе города и статский советник Егор Дмитриевич Свечин [12], которого, как и Строгановых, сложно отнести к числу людей со скромным достатком. Получается, что богатые представители дворянства предпочли жилище, которое, вероятно, на их взгляд, более отвечало потребностям гигиены и комфорта.

Отметим, что в 1760-е гг. для застройки тверского «предместия», а именно так назывался тот район Городской части Твери [2], где в последней трети XVIII в. были выстроены жилые здания для Строгановых, Свечина и Львовой, было разработано несколько вариантов деревянных домов «на каменных со сводами погребках».

Наиболее ранний, выполненный в 1763 г. по указанию В. В. Фермора, включал четыре разновеликих образца: на 6, 7, 8 и 13 осей [13, с. 295; 14, с. 191]. Двумя годами позже был подготовлен еще один вариант такого дома [15]. И все они тяготели к позднебарочной и даже барочной стилистике. Более сдержанным по внешнему облику был образец, разработанный в 1770-е гг. архитектором И. Лемом, хотя лаконизм его основного фасада объяснялся тем, что желающим строить такой дом разрешались «наружные украшения... и задние на дворы фасады делать... какие кто пожелает» [16, с. 80]. Трудно сказать какой из вариантов предпочел заказчик дома на Торговой площади, но если принять во внимание, что уже в 1763 г. в предместье был выстроен

образцовый деревянный дом «на каменных погребках», в 1764 г. здесь же возводилось 30 таких зданий, а летом 1766 г. в этом районе города значились завершенными 63 дома «на погребках» [13, с. 304–305], то допустимо предполагать, что в их число вошла и постройка Корниловых. Более того, зная, что в 1857 г. у этого дома имелось восемь «окон по площади» [11], то из числа вышеприведенных проектов подходит лишь восьмиосевой вариант 1763 г. Но восьмое окно могло появиться в процессе перестройки здания. Отчасти такой вывод находит подтверждение в том же документе 1857 г., где при детальном описании сооружения восемь окон фиксируются только во втором ярусе, а в первом отмечено наличие лишь семи оконных проемов [11]. Получается, что восьмым в первом этаже была в тот период, вероятно, дверь. Следовательно, не исключено, что восьмой осью к 1857 г. стал пристроенный до середины XIX в. двухэтажный входной тамбур. Такое предположение вероятно еще и потому, что составитель описи 1857 г. сообщает о перестройке дома около 1820 г. [11], как раз в то время, когда хозяйкой усадьбы на Восьмиугольной площади стала Е. И. Корнилова. Однако есть у этой версии и противопоказания, поскольку на чертеже 1851 г. «крыльцо», т. е. вход в дом Корниловых, отмечен только со стороны двора и никаких других входных групп с торцевых сторон здания этот источник не фиксирует [17, л. 31–31 об.]. В итоге можно предположить, что изначально это сооружение строилось с восьмиосевым парадным фасадом, а затем (или сразу?) одно из окон первого этажа было здесь заложено. Такой вывод позволяет предполагать, что дом, в котором в первой четверти XIX в. поселились Корниловы, мог войти в число тех жилых построек, которые были созданы в тверском предместье еще до посещения в мае 1767 г. столицы Верхневолжья императрицей, т. е. в 1764–1766 гг. К сказанному добавим, что версии о достройке дома в первой четверти XIX в. противоречит и восьмисаженная длина дома, поскольку именно этот габарит был задан и типовыми проектами первой половины – середины 60-х гг. XVIII в., и «образцом» 1770-х гг.

Возможность увязать строительство жилой постройки на Торговой площади с 1764–1767 гг. позволяет утверждать, что декоративные особенности этого здания на начальном этапе существования, скорее всего, корреспондировались с барочной стилистикой проектных вариантов 1763 и 1765 гг. При этом

весьма частая расстановка оконных проемов на лицевой поверхности (при восьмиосевом варианте) наделяла фасад дома со стороны площади подчеркнутой дробностью.

Елизавета Ильинична Корнилова оставалась хозяйкой усадьбы на «Осьмиугольной» (Восьмиугольной) площади вплоть до 1840-х гг. [18, л. 50 об.; 19, л. 54], но в 1847 г. владельцем этого имения уже значится «из дворян девица» Александра Петровна Корнилова [5, л. 89], вероятно, младшая дочь Е. И. Корниловой, которая, по всей видимости, до конца жизни так и не вышла замуж. В работе М. Чернявского она значится последней среди детей Петра Михайловича и Елизаветы Ильиничны Корниловых [8, с. 105]. В этом доме А. П. Корнилова и встретила весть о гибели в Севастополе своего двоюродного брата – вице-адмирала Владимира Алексеевича Корнилова.

Домовладельцем А. П. Корнилова оставалась до сентября 1876 г., когда эта усадьба была продана мещанину Федору Арсеньевичу Арсеньеву [20], но в 1851 г. ее хозяином был почему-то назван Корнилов [17, л. 31–31 а]. Источник не содержит его инициалов, поэтому можно предположить, что автор документа допустил ошибку, но косвенно данный факт свидетельствует о том, что кто-то из мужской половины потомства П. М. и Е. И. Корниловых жил в это время в усадьбе и, возможно, способствовал ее нормальной жизнедеятельности. Не исключено, что это был Николай Петрович Корнилов, который, согласно архивным свидетельствам, после отставки проживал в Твери.

Чертеж 1851 г. – наиболее ранний из тех документов, которые в деталях передают застройку участка Корниловых. Помимо усадебного дома в середине XIX в. все остальные постройки домовладения были деревянными. Следует обратить внимание и на то, что в какой-то момент (а, может быть, и на раннем этапе существования) территория усадьбы была увеличена за счет приращения небольших участков из состава соседних домовладений и поэтому приобрела очертания, которые перестали соответствовать проекту 1767 г. Это положение сохранилось и в последующем, о чем свидетельствуют границы и размеры участков, расположенных к югу от домовладения Корниловых [21].

Ф. А. Арсеньев недолго оставался хозяином приобретенной, возможно, после кончины А. П. Корниловой, усадьбы: в мае 1880 г. она стала собственностью жены титулярного советника Натальи Алексеевны Вода [22].

Таким образом, этот участок, согласно сложившейся еще на рубеже XVIII–XIX в. традиции, вновь стал «дворянским» и сохранял этот статус (и хозяйку) вплоть до революции [23], после чего был муниципализирован [24].

В довоенное время на площади, с которой было связано домовладение Корниловых, был установлен памятник А. С. Пушкину, и она стала называться Пушкинской. В военный период застройка площади пострадала незначительно, и поэтому до ее кардинальной реконструкции в 1970–1980-е гг. дом Корниловых, по-видимому, в целом сохранял тот облик, что был характерен для него в начале – середине XX в. А вот последняя четверть XX столетия стала катастрофой для бывшей Восьмиугольной площади. Реконструкция уничтожила не только всю ее застройку, но и видоизменила ее конфигурацию. И если современная полуциркулярная структура южной половины площади опосредованно повторяет первоначальную планировку, то прямоугольный план северной половины начисто лишает ее тех форм, что были заданы в 1760-е гг. командой архитектора П. Р. Никитина. Усугубляет ситуацию и здание областного Законодательного собрания, постройка которого, по сути дела, избавила площадь от ее северной части.

Под каток глобальной реконструкции попала и усадьба Корниловых, на месте которой в настоящее время находится значительная по протяженности и криволинейная по форме постройка 1980-х гг., созданная по проекту Ф. П. Сафаряна.

В итоге следует сказать, что, несмотря на неизбежное реформирование градостроительной структуры, влекущее за собой утрату культурных маркеров, подобные исследования видятся необходимым элементом для сохранения исторической идентичности общества. Люди разных эпох встраиваются в общую цепь исторических факторов, где важную роль играют знаковость и значимость личности.

Список литературы

1. Волнухин А. Род Корниловых на службе Отечеству. Старица, 2009. 77 с.
2. Российский государственный исторический архив (РГИА). Ф. 1293. Оп. 168. Д. 8. 1767 г.
3. Российский государственный военно-исторический архив. Ф. 846. Оп. 16. Д. 22644. 1790-е гг.
4. РГИА. Ф. 218. Оп. 4. Д. 2042. Начало 1840-х гг.
5. Государственный архив Тверской области (ГАО). Ф. 21. Оп. 1. Д. 5663. 1847 г.

6. ГАТО. Ф. 21. Оп. 1. Д. 5645. 1823 г.
7. ГАТО. Ф. 21. Оп. 1. Д. 5651. 1827 г.
8. Чернявский М. Генеалогия господ дворян введенных в родословную книгу Тверской губернии. 1789–1869 гг. Рукопись // ГАТО.
9. ГАТО. Ф. 21. Оп. 1. Д. 5645. 1813 г. Л. 133 об.
10. ГАТО. Ф. 21. Оп. 1. Д. 5647. 1803 г. Л. 27 об.
11. ГАТО. Ф. 21. Оп. 1. Д. 5685. 1857 г. Л. 201 об.
12. ГАТО. Ф. 312. Оп. 4. Д. 14553. 1785 г. Л. 442.
13. Михайлов А. И. Архитектор Д. В. Ухтомский и его школа. Москва, 1954. 372 с.
14. Свод памятников архитектуры и монументального искусства России. Тверская область: в 6 ч. / отв. ред. Г. К. Смирнов. Москва, 2002. Ч. 1. 814, [2] с.
15. РГИА. Ф. 1293. Оп. 168. Д. 57. 1765 г.
16. «Образцовые» проекты в жилой застройке русских городов XVIII–XIX вв. / Е. А. Белецкая, Н. Л. Крашениникова, Л. Е. Чернозубова, И. В. Эрн. Москва, 1961. 206 с.
17. ГАТО. Ф. 801. Оп. 1. Д. 70. Т. 1. 1851 г.
18. ГАТО. Ф. 21. Оп. 1. Д. 5657. 1833 г.
19. ГАТО. Ф. 801. Оп. 1. Д. 376. 1840-е гг. Л. 54.
20. ГАТО. Ф. 801. Оп. 1. Д. 211. 1876 г. Л. 32 об. – 33.
21. ГАТО. Ф. 801. Оп. 1. Д. 499. 1883 г. Л. 111–112.
22. ГАТО. Ф. 801. Оп. 1. Д. 318. 1880 г. Л. 33 об. – 34.
23. ГАТО. Ф. 801. Оп. 1. Д. 2206. 1910 г. Л. 2.
24. ГАТО. Ф. Р-482. Оп. 1. Д. 8962. 1922 г. Л. 2.
3. Russian State Military Historical Archives. F. 846. Op. 16. 22644. 1790s (in Russ.).
4. RSHA. F. 218. Op. 4. 2042. Early 1840s (in Russ.).
5. The State Archive of the Tver' region (SA Tver' region). F. 21. Op. 1. 5663. 1847 (in Russ.).
6. SA Tver' region. F. 21. Op. 1. 5645. 1823 (in Russ.).
7. SA Tver' region. F. 21. Op. 1. 5651. 1827 (in Russ.).
8. Chernyavsky M. Genealogy of the gentlemen of nobility entered into the genealogical book of Tver province. 1789–1869. The manuscript. SA Tver' region (in Russ.).
9. SA Tver' region. F. 21. Op. 1. 5645. 1813, 133 rev. (in Russ.).
10. SA Tver' region. F. 21. Op. 1. 5647. 1803, 27 rev. (in Russ.).
11. SA Tver' region. F. 21. Op. 1. 5685. 1857, 201 rev. (in Russ.).
12. SA Tver' region. F. 312. Op. 4. 14553. 1785, 442 (in Russ.).
13. Mikhailov A. I. Architect D. V. Ukhtomsky and his school. Moscow, 1954. 372 (in Russ.).
14. Smirnov G. K. (ed.). The code of monuments of architecture and monumental art of Russia. Tver region. Moscow, 2002. 1, 814, [2] (in Russ.).
15. RSHA. F. 1293. Op. 168. 57. 1765 (in Russ.).
16. Beletskaia E. A., Krashenninnikova N. L., Chernozubova L. E., Ern I. V. "Model" projects in residential development of Russian cities of the 18th–19th centuries. Moscow, 1961. 206 (in Russ.).
17. SA Tver' region. F. 801. Op. 1. 70, 1. 1851 (in Russ.).
18. SA Tver' region. F. 21. Op. 1. 5657. 1833 (in Russ.).
19. SA Tver' region. F. 801. Op. 1. 376. 1840s, 54 (in Russ.).
20. SA Tver' region. F. 801. Op. 1. 211. 1876, 32 rev. – 33 (in Russ.).
21. SA Tver' region. F. 801. Op. 1. 499. 1883, 111–112 (in Russ.).
22. SA Tver' region. F. 801. Op. 1. 318. 1880, 33 rev. – 34 (in Russ.).
23. SA Tver' region. F. 801. Op. 1. 2206. 1910, 2 (in Russ.).
24. SA Tver' region. F. R-482. Op. 1. 8962. 1922, 2 (in Russ.).

References

1. Volnukhin A. The Kornilov family is in the service of the Fatherland. Staritsa, 2009. 77 (in Russ.).
2. Russian State Historical Archives (RSHA). F. 1293. Op. 168. 8. 1767 (in Russ.).

Р. Д. Федосов

Интенциональный критерий в определении музыкального произведения (на примере «Branches» Джона Кейджа)

В работе анализируется музыкальное произведение «Branches» Джона Кейджа. Рассматривается критическое замечание Йена Кэмпбелла о том, что «Branches» недостаточно выражает концептуальный смысл композитора. Для этого предлагается классифицировать «Branches» как музыкальное произведение на основании дефиниции музыки, предложенной Эндрю Каниа. Подчеркивается, что одним из важных критериев дефиниции является интенциональный критерий. Предлагается интерпретировать намерение Кейджа в «Branches» как концептуальное высказывание на тему фундаментального значения природы для будущего человечества, а также как стремлением демонстрации «чистых» звуков. Отмечается, что важность интенционального критерия связана с проблемой аутентичности музыкального произведения. Рассматривается аргумента Стивена Дэвиса о том, что аутентичностью является буквальное следование предписаниям композитора (партитуре). В качестве альтернативы позиции Дэвиса анализируется понятие интерпретационной аутентичности в работах Юлиана Додда и Немезио Пюи. Заключается, что в случае принятия тезиса Кэмпбелла, исполнение произведения будет неаутентичным.

Ключевые слова: философия музыки, дефиниция музыки, «Branches», Джон Кейдж, интенциональность, аутентичность, Эндрю Каниа

Roman D. Fedosov

The intensional feature in defining a music work (John Cage's 'Branches' as an example)

The article analyses the musical work "Branches" by John Cage. Ian Campbell's critical remark that "Branches" does not sufficiently express the composer's conceptual meaning is considered. To this end, firstly, it is suggested that Branches should be categorized as musical work based on Andrew Kania's definition of music. It is emphasized that one of the important criteria of definition is the intensional criterion. It is suggested that Cage's intention in Branches should be interpreted as a conceptual statement on the fundamental importance of nature for the future of humankind, as well as an endeavor to demonstrate "pure" sounds. It is noted that the importance of the intensional criterion is related to the problem of authenticity of the musical work. Stephen Davies' argument that authenticity is the literal adherence to the composer's prescriptions (score) is examined. As an alternative to Davies' position, the notion of interpretive authenticity in the works of Julian Dodd and Nemesio Puy is analyzed. It is concluded that if Campbell's thesis is accepted, the performance of the work will be non-authentic.

Keywords: philosophy of music, definition of music, "Branches", John Cage, intention, minorities, aauthenticity, Andrew Kania

DOI 10.30725/2619-0303-2025-2-133-138

Экспериментальная музыка – это разрозненное направление в музыке XX–XXI вв., ознаменованное использованием необычных средств звукоизвлечения и нотирования, отходом от академических принципов композиции. Появление экспериментальной музыки стало не только большим событием в истории музыки, но и драйвером для актуализации проблемы ее определения. Произведение «Branches» Джона Кейджа – один из примеров экспериментальной музыки.

Доказательство того, что произведение «Branches» является музыкальным, будет основано на определении, предложенном Эндрю Каниа: «Музыка – это (1) любое событие, намеренно произведенное или органи-

зованное (2) с целью быть услышанным, и (3) либо (а) обладающее определенными базовыми музыкальными характеристиками, такими как высота тона или ритм, либо (б) воспринимаемое в поисках таких характеристик» [1, р. 12]. Дизъюнкция в данном определении необходима для разрешения вопросов, связанных с пограничными примерами музыкальных произведений. Под пограничными примерами Каниа подразумевает те музыкальные произведения, которые на первый взгляд трудно классифицировать как музыку. К числу таких произведений он относит «4:33» Джона Кейджа и «Toilet piece – Unknown» в альбоме «Fly» Йоко Оно. Исходя из вышеизложенного, можно утверждать, что «Branches»

является музыкальным произведением, поскольку оно (1) намеренно воспроизводится, (2) с целью быть услышанным, и (3б) воспринимается в поисках таких характеристик, как высота тона или ритм.

Каниа применяет интенциональный критерий в своем определении. Под этим критерием он подразумевает прежде всего намерение автора или группы исполнителей, особенно в контексте импровизации. Например, Каниа рассматривает произведение «Toilet piece – Unknown» как музыкальное, поскольку Йоко Оно сознательно создавала его, учитывая базовые музыкальные характеристики. В определении сложно избежать субъективизма. Вероятно, для Каниа имеет решающее значение то, что данное произведение располагается в альбоме между безусловно музыкальными примерами. Важно отметить, что под намерением Каниа подразумевает совершенное действие, а не лишь мысленное представление.

Определение Каниа содержит ряд спорных моментов. Критике данного проекта посвящены исследования, проведенные Стивеном Дэвисом и Джонатаном Маккауном-Грином [2; 3]. Анализ аргументов этих авторов представляет собой предмет отдельного философского исследования. Уточним только, что Дэвис считает определение Каниа слишком широким, в то время как Джонатан Маккауна-Грин убежден, что оно может быть не применимо в будущем.

В настоящем исследовании не ставится задача анализа интенционального критерия, предложенного Каниа. Вместо этого акцент будет сделан на том, что данный критерий может в определенной степени способствовать разрешению философских споров.

Работа с интенциональным критерием представляет собой сложную задачу, поскольку она не может быть завершена окончательно. Существует постоянный риск скатывания в субъективизм. Исследователи нередко приписывают известным музыкальным произведениям концептуальные смыслы, которые могут противоречить замыслу композитора. Например, Йен Кэмпбелл утверждает, что музыкальное произведение «Branches», созданное Джоном Кейджем, не в полной мере отражает намерения самого композитора. Кэмпбелл оценивает данное произведение следующим образом: «...попытки отдать справедливость „природе“, исключив субъективность из исполнения, привели к обоснованной критике его неспособности адекватно

учесть, как пол, раса и сексуальность могут играть определяющую роль в отношении человека к музыке и доступе к музыкальному пространству» [4, р. 120]. Доказательство Кэмпбелла строится на примате аудиального опыта слушателя. Он использует слова самого Кейджа о том, что целью «Branches» является расширение опыта слушателя [4]. В данной работе приводятся аргументы, которые доказывают бессмысленность призыва Кэмпбелла.

Основанием для критического анализа музыкального произведения «Branches» послужит аналитическая философия музыки. В качестве субдисциплины эстетики она начала приобретать значительную популярность в англоязычном философском сообществе с 1980 г. С тех пор аналитическая философия музыки значительно расширилась. Питер Ламарк в своей статье, посвященной обзору сорокалетней деятельности журнала *British Journal of Aesthetics*, признался, что, будучи редактором, он был вынужден отклонять исследования по философии музыки с целью сохранения баланса с другими направлениями [5]. Одними из ключевых проблем этого направления являются проблемы дефиниции музыки и аутентичности музыкального произведения.

Определение методологии современной аналитической философии музыки представляет собой сложную задачу. Она сталкивается с теми же проблемами, что и любое исследование, посвященное классификации аналитической философии в целом. В связи с этим в качестве характеристики мы сосредоточимся на тех принципах, которые Стивен Дэвис излагает в своей работе, посвященной генеалогии аналитической философии музыки. Дэвис утверждает: «Аналитическая философия предположительно отличается приверженностью к объективной, четкой аргументации и межличностному, эмпирически ориентированному подходу, а также отказом от грандиозных теорий в пользу рассмотрения конкретных философских вопросов и проблем по частям или кумулятивно» [6, р. 295].

Обратимся теперь к характеристике музыкального произведения. «Branches» представляет собой музыкальное произведение, созданное в 1976 г., в котором в качестве инструментов используются растительные материалы. Обязательным элементом являются кактус и стручок гороха, в то время как выбор остальных инструментов осуществляется с помощью гадания по И-цзынь – древнему методу предсказания, основанному на использовании монет или веток. В данном про-

изведении применяются не только случайные инструменты, но и случайные звуки. Например, при нажатии клавиши фортепиано мы получаем фиксированный тон (высота звука фиксирована). Однако при использовании кактусовых игл или стручка гороха получение фиксированного звука становится невозможным. Тем не менее Джон Кейдж позиционирует «Branches» как произведение для ударных инструментов, что делает указание на тон в данном контексте неуместным. В то же время даже в этой ситуации очевидно различие между, к примеру, литаврами и кактусом.

Акцент Кейджа на случайности обычно связывают с тем, что он хотел отказаться в своих произведениях от эго, от активной роли присутствия композитора. Однако случайность, по словам самого Кейджа, не должна рассматриваться в обыденном смысле, как непредсказуемое событие. Кейдж в интервью 1966 г. говорит об этом в значении религиозной практики: «Случайные действия – это дисциплина, а импровизация редко является таковой. Хотя сейчас как раз меня интересует эта проблема – как сделать импровизацию дисциплиной. Под чем я подразумеваю убрать контроль со стороны эго. Обычно импровизация – это когда играешь то, что знаешь, любишь и чувствуешь, но как раз от этих чувств и пристрастий, согласно учению дзэн-буддизма, нам нужно освободиться» [7, с. 339]. Многие исполнители не в состоянии отказаться от традиционного академического стиля в процессе исполнения экспериментальной музыки. Они не способны воспринимать естественные звуки и по инерции стремятся модифицировать их в соответствии с академическими стандартами. Кейдж использует случайность в качестве примера медитативной практики, в которой все предвзятости исключаются в пользу естественности.

Обратимся к интервью и лекциям Кейджа 1970-х гг., чтобы определить намерение автора в контексте произведения «Branches». В интервью Никша Глиго в 1972 г. Кейдж отвечает на вопрос о популярности собственной музыки так: «Я не думаю, что это интерес к моей музыке. Я думаю, это интерес к моим идеям в целом» [7, с. 411]. Для Кейджа было действительно важным классифицировать музыку как концептуальное высказывание. По-видимому, Кейдж рассматривал так искусство в целом. Кейдж проявлял интерес не только к музыке, сначала он хотел стать писателем. Он также интересовался архитектурой и живописью.

Обращение к буддизму помогло Кейджу достигнуть цели избавления от эго, а также пе-

ренастроить его творческие идеи: «...мне помогло изучение буддизма. Я увидел искусство не как процесс передачи информации от художника к слушателям, но скорее как жизнь звуков, а художник просто находит способ помочь звукам раскрыться, стать собой» [7, с. 67].

«Branches» представляет собой музыкальное произведение, которое затрагивает тему окружающей среды. Это подтверждается, в частности, использованием растений в композиции. Джон Кейдж стремится продемонстрировать слушателю звуки, которые постоянно окружают нас; в «Branches» это звуки растений, находящихся рядом. Естественность произведения достигается по двум причинам: во-первых, благодаря случайному выбору «инструментов», во-вторых, за счет непредсказуемости получаемого звука. Однако помимо того, что эти приемы способствуют упразднению эго, они также подчеркивают этическую составляющую, присущую самому автору. Когда Кейдж ознакомился с учением Дайсэцу Тэйтaro Судзуки, он стал придерживаться специальной диеты, которую считал благоприятной для своего здоровья. Следует отметить, что его приверженность данной диете не была обусловлена исключительно заботой о здоровье; это было лишь второстепенной причиной. Вероятнее всего, макробиотическая диета гармонировала с общими экологическими взглядами композитора, представляя собой своеобразный симбиоз природы и человека. Именно в таком контексте, по мнению Кейджа, возможно подлинное существование. Звуки «Branches» стали одним из аспектов мира, который Кейдж, наряду с другими деятелями искусства, считал правильным: «...у Баки Фуллера есть четкое представление о жилище будущего: я видел его проект. Это два прозрачных геодезических купола, один внутри другого, а между ними помещены растения; вы живете, в определенном смысле слова, в саду и вроде бы имеете крышу над головой, но вместе с тем, вроде как и не имеете» [7, с. 409].

Намерение Джона Кейджа, как справедливо указывает Кэмпбелл, не связано с проблемой угнетенных. Более того, отсутствуют основания для критики намерения автора в отношении его концептуальной недостаточности. Стивен Дэвис подчеркивает, что для определения музыки необходимо наличие как минимум трех критериев: 1) музыкальных универсалий; 2) социокультурных ограничений; 3) намерения композитора или исполнителя. В этом контексте заслуга Кейджа

в истории музыки заключается в его способности эффективно интегрировать новые музыкальные компоненты в рамках определенных ограничений и вписать их в западную музыкальную традицию. Также можно проследить влияние музыкальных экспериментов Кейджа на электронную музыку, в частности на стиль эмбиент и непосредственно на его основоположника Брайана Ино. Таким образом, наиболее обоснованным образом можно оценить вклад и ценность музыкального произведения, сохраняя при этом намерение автора.

Таким образом, произведение «Branches», без необходимости дополнительной концептуальной критики Кэмпбелла, обладает значительной этической составляющей, заключающейся в защите экологии и продвижении нового проекта будущего. В связи с этим возникает вопрос: какова цель приписывать этическое обязательство музыкальному произведению, которое уже имплицитно его содержит?

Речь идет о том, что наиболее важно для музыкального произведения, что является для него главной ценностью. В таком случае стоит сосредоточиться на проблеме аутентичного исполнения. Обратимся к аргументам Стивена Дэвиса. Аутентичность – это не свойство, а отношение по причине того, что музыкальные произведения могут быть более или менее аутентичными. Аутентичность не является оценочным понятием, т. е. не говорит о том, что хорошо, а что плохо. Дэвис приводит в качестве контрпримера «аутентичного убийцу» [8, р. 204]. Аутентичность важна как минимум, потому что композиторы придумывают музыкальные произведения не случайно, а с художественной целью. Даже если авторы пытаются избегать эго, как того требует Кейдж, они тем самым предписывают художественную программу. Любая из этих целей определяет онтологически музыкальное произведение, т. е. произведение сохраняет свою идентичность, если выполняются предписанные ему свойства. Исполнитель может иметь намерение воспроизвести музыкальное произведение только в том случае, если он воспроизводит его в рамках заданных композитором критериев. Однако исполнитель не становится от этого только средством для воспроизведения, потому что партитура и другие предписания композитора не могут предписать всех деталей. Для исполнителя всегда существует творческий зазор для того, чтобы определить, что и как предстоит сделать. Наконец, исполнитель пытается донести музыкальное произведение до слушателя,

и в таком случае его работа должна быть направлена на то, чтобы продемонстрировать музыкальное произведение в соответствии с определенным контекстом и социокультурными ограничениями. Дэвис считает, что это определенный моральный долг каждого исполнителя [9, р. 24].

В более позднем исследовании Дэвис, как он сам отмечает, занимает «буквалистскую позицию», т. е. аутентичным является то, что соответствует инструкциям композитора к исполнителю [10]. Подобную позицию поддерживает Эндрю Каниа [11]. Однако аутентичность можно понимать и в другом смысле. Исполнение может быть аутентичным, если достигнута концептуальная цель произведения. Например, представим ситуацию, когда композитор предписал использовать редкий инструмент для того, чтобы вызывать удивление у слушателей. Этот инструмент вошел в обыденную музыкальную практику по прошествии времени. Следовательно, исполнителю придется отходить от установленных композитором предписаний в пользу концептуальной цели произведения, т. е. для вызова у слушателей удивления. Такой тип аутентичности Юлианн Додд называет интерпретационным: «Исполнение W (любое произведение западной классической музыки) является интерпретационно аутентичным в той мере, в какой оно предлагает интерпретацию W, демонстрирующую глубокое или проникновенное понимание» [12]. Понимание, по мнению Додда, заключается в исполнительском долге перед концептуальным или эстетическим значением музыкального произведения. Исполнитель должен стать в критическую позицию в отношении произведения, потому что ему необходимо вычислить его концептуальную структуру. Согласно этой трактовке, задачей слушателя становится достижение такого же уровня понимания. Додд указывает, что для этой цели исполнитель может прибегнуть к упрощениям или модернизациям [12].

Тем не менее позиция Додда не является идеальной. Действительно, на примере произведений Бетховена, Моцарта и Малера он демонстрирует, как следование предписаниям партитуры может быть отодвинуто на второй план в пользу концептуальной цели произведения. Однако данный аргумент остается недостаточно убедительным, поскольку отсутствует четкое определение этой цели. Как отмечает Додд, успех или неудача интерпретационной работы исполнителя не зависят от общественного признания. Более деталь-

ную версию концепции интерпретационной аутентичности предлагает Немезио Пюи [13]. Он утверждает, что вопрос аутентичности следует рассматривать через призму теории «вложенных типов». Согласно данной теории, существуют два типа произведений (при этом речь не идет о процессе исполнения): высшего и низшего порядка. Тип высшего порядка характеризуется наличием неотъемлемых и переменных свойств. Под типами низшего порядка подразумеваются версии произведения, которые (1) содержат неотъемлемые свойства высшего порядка; (2) имеют концептуализированные или уточненные переменные свойства высшего порядка. Мы можем считать конкретное исполнение музыкального произведения (token) качественным, если оно, будучи типом низшего порядка, обладает неотъемлемыми свойствами высшего порядка и его конкретизированными переменными.

Подобная онтология, по мнению Кания, не относится к ключевой проблеме дискуссии между Дэвисом и Доддом. Более того, Кания указывает на то, что теория вложенных типов приводит к референциальной путанице. Для иллюстрации этого можно обратиться к популярной третьей части сонаты для клавира № 11 В. А. Моцарта. В споре между Доддом, Кания и Дэвисом ключевым вопросом является важность следования оригинальной партитуре Моцарта. При этом следует учитывать, что в партитуре имеются неясные фрагменты, а также то, что она подвергалась редакции и другим изменениям. В контексте Пюи типом высшего порядка будет совокупность свойств, присущих данной части сонаты. К числу таких свойств, по мнению Пюи, относятся «тональность», «форма рондо», «этническая эстрадность», «размер 2/4», «начало фактуры, сопровождаемой мелодией», а также «начало мелодии, развивающей ля-минорный аккорд в восходящее арпеджио с некоторыми украшениями». В связи с этим уместно задать вопрос, почему именно эти характеристики Пюи выбирает в качестве свойств, а не переменных?

С точки зрения Дэвиса, музыкальное произведение «Branches» не должно иметь этической компоненты отмеченной Кэмпбеллом, потому что в таком случае оно будет неаутентичным. С концептуальной точки зрения, конечно, раса и пол отражают нашу идентичность. И так как конечной целью творчества Кейджа было показать звук в его естественном виде, избавленном от эго, можно использовать тему угнетенных для достиже-

ния слушателями глубоко понимания идеи композитора. Все же речь идет о конкретном музыкальном произведении. Кажется, что в рамках интерпретации «Branches» удалось показать, что Кейдж концептуально выразил в этом произведении свои религиозные и экологические предпочтения, которые не имеют строгой корреляции с темой угнетенных.

Хотя споры об аутентичности зачастую сосредоточены на произведениях старинной музыки, это не исключает возможности их применения в контексте экспериментальной музыки. Джон Кейдж предписывает данному произведению относительно немного, однако, тем не менее, он осуществляет это. Кэмпбелл, отвергая устоявшуюся интерпретацию произведения, смещает акцент в сторону концептуальных коннотаций современной ему политической повестки и упускает из виду то, что представляет ценность для музыкального произведения. Тем не менее если целью является обсуждение конкретных произведений и их истинной природы, необходимо стремиться к определенной точности. Это возможно лишь при условии учета интенционального критерия.

Список литературы

1. Kania A. Definition // The Routledge Companion to philosophy and music. New York: Routledge, 2011. P. 3–13.
2. Davies S. On Defining Music // The Monist. 2012. Vol. 95, № 4. P. 535–555.
3. Mckeown-Green J. What Is Music? Is There a Definitive Answer? // Journal of Aesthetics and Art Criticism. 2014. Vol. 72, № 4. P. 393–403.
4. Campbell I. Musical Experiments in an Ethics of Listening // Aesthetic Literacy vol II: out of mind. Melbourne, 2023. P. 116–120.
5. Lamarque P. British Journal of Aesthetics: Forty Years On // British Journal of Aesthetics. 2000. Vol. 40, № 1. P. 1–20.
6. Davies S. Analytic Philosophy and Music // The Routledge Companion to philosophy and music. New York: Routledge, 2011. P. 294–301.
7. Костелянец П. Разговоры с Кейджем. Москва: Ад Маргинем Пресс, 2015. 400 с.
8. Davies S. Musical Works and Performances: A Philosophical Exploration. Oxford: Oxford Univ. Press, 2001. 384 p.
9. Davies S. The Ontology of Musical Works and The Authenticity of Their Performances // Noûs. 1991. Vol. 25, № 1. P. 21–41.
10. Davies S. Authentic Performances on Musical Works // Teorema: Revista Internacional de Filosofia. 2012. Vol. 31, № 3. P. 81–88.
11. Kania A. Home to Roost: Some Problems for the Nested-Types Theory of Musical Works, Versions, and Authentic Performance // Estetika: The European J. of Aesthetics. 2022. Vol. 59, iss. 2. P. 153–164.

12. Dodd J. Performing Works of Music Authentically // *European Journal of Philosophy*. 2012. Vol. 23, № 3. P. 485–508.

13. Puy N. G. C. Interpretive Authenticity: Performances, Versions, and Ontology // *Estetika: The European J. of Aesthetics*. 2022. Vol. 59, iss. 2. P. 135–152.

References

1. Kania A. Definition. *The Routledge Companion to philosophy and music*. New York: Routledge, 2011. 3–13.

2. Davies S. On Defining Music. *The Monist*. 2012. 95 (4), 535–555.

3. McKeown-Green J. What Is Music? Is There a Definitive Answer? *Journal of Aesthetics and Art Criticism*. 2014. 72 (4), 393–403.

4. Campbell I. Musical Experiments in Ethics of Listening. *Aesthetic Literacy vol II: out of mind*. Melbourne, 2023. 116–120.

5. Lamarque P. British Journal of Aesthetics: Forty Years On. *British Journal of Aesthetics*. 2000. 40 (1), 1–20.

6. Davies S. Analytic Philosophy and Music. *The Routledge Companion to philosophy and music*. New York: Routledge, 2011. 294–301.

7. Kostelyanets R. Conversations with Cage. Moscow: Ad Marginem Press, 2015. 400 (in Russ.).

8. Davies S. Musical Works and Performances: A Philosophical Exploration. Oxford: Oxford Univ. Press, 2001. 384.

9. Davies S. The Ontology of Musical Works and The Authenticity of Their Performances. *Noûs*. 1991. 25 (1), 21–41.

10. Davies S. Authentic Performances on Musical Works. *Teorema: Revista Internacional de Filosofia*. 2012. 31 (3), 81–88.

11. Kania A. Home to Roost: Some Problems for the Nested-Types Theory of Musical Works, Versions, and Authentic Performance. *Estetika: The European J. of Aesthetics*. 2022. 59 (2), 153–164.

12. Dodd J. Performing Works of Music Authentically. *European Journal of Philosophy*. 2012. 23 (3), 485–508.

13. Puy N. G. C. Interpretive Authenticity: Performances, Versions, and Ontology. *Estetika: The European J. of Aesthetics*. 2022. 59 (2), 135–152.

В. Г. Хаунин

Поиск «бесконечного» и феномен незавершенности в творчестве С. М. Эйзенштейна

Сергей Эйзенштейн практически всю свою сознательную жизнь находился в поиске «бесконечного». Под этим понятием мы подразумеваем социокультурный подход к границам восприятия произведений и продуктов искусства и мировой художественной культуры именно в контексте творчества выдающегося режиссера, педагога, мыслителя и художника. Бесконечность – величина, несомненно, не количественная; бесконечность – это принципиальный отказ от рубежей и вместе с тем, в определенном смысле, рубеж безграничности в ограниченности рубежей. Для Эйзенштейна, как и для Аристотеля, не существует догмы постоянного, его художественный мир изменчив и амбивалентен. До самого последнего мгновения своего физического существования он находился в поиске истин, констант, смысловых точек в ореоле развития собственной личности через призму цивилизации-культуры-искусства. Массивы незавершенных и неизданных трудов С. М. Эйзенштейна поражают воображение масштабами и многочисленными интерпретациями. Вслед за известными исследователями творчества великого режиссера и мыслителя В. Подорогой, Р. Юреневым, Н. Клейманом, О. Булгаковой, В. Забродины, Вяч. Ивановым автор настоящей статьи пытается разгадать ключи и шифры эйзенштейновского «бесконечного».

Ключевые слова: бесконечное, С. М. Эйзенштейн, равнодушная природа, Большой Ферганский канал, Бежин луг, незавершенное, В. Подорога, Н. Клейман, О. Булгакова, Вяч. Иванов, В. Забродин, Р. Юренев, В. Шкуратов

Vladimir G. Haunin

The search for the "infinite" and the phenomenon of incompleteness in S. M. Eisenstein's work

Sergei Eisenstein spent almost his entire conscious life in search of the "infinite". By this concept we mean a sociocultural approach to the boundaries of perception of works and products of art and world art culture precisely in the context of the work of an outstanding director, teacher, thinker and artist. Infinity is undoubtedly not a quantitative value; infinity is a principled refusal of boundaries and, at the same time, in a certain sense, a boundary of boundlessness in the limitedness of boundaries. For Eisenstein, as for Aristotle, there is no dogma of the permanent; his artistic world is fluid and ambivalent. Until the very last moment of his physical existence, he was in search of truths, constants, points of meaning in the halo of the development of his own personality through the prism of civilization-culture-art. The arrays of unfinished and unpublished works of S.M. Eisenstein amaze the imagination with their scale and numerous interpretations. Following the famous researchers of the great director and thinker V. Podoroga, R. Yurenev, N. Kleiman, O. Bulgakova, V. Zabrodin, Vyach. Ivanov, the author of this article tries to unravel the keys and ciphers of Eisenstein's "infinite".

Keywords: infinite, S. M. Eisenstein, Unequal Nature, The Great Fergana Canal, Bezhin meadow, unfinished, V. Podoroga, N. Kleiman, O. Bulgakova, Vyach. Ivanov, V. Zabrodin, R. Yurenev, V. Shkuratov
DOI 10.30725/2619-0303-2025-2-139-144

У Сергея Эйзенштейна множество лиц, масок, личин. Мы знаем Эйзенштейна-режиссера, художника, сценариста, ученого, искусствоведа, меньше знаем, как теоретика и историка культуры и еще меньше, как философа. В процессе погружения во внутренний мир и творческую лабораторию героя важно не растерять свежесть ощущений, попробовать не разделять чувства и мысли, как того требует Мастер, и самое главное, связать воедино проблему «бесконечного» и феномен незавершенности в его творчестве.

Историк философии А. Чанышев трактует поиск бесконечного у Аристотеля следующим

образом: «Аристотель отрицает актуальную бесконечность, под которой он понимает бесконечное чувственно воспринимаемое тело и величину (это означает, что Аристотель отрицает бесконечность Вселенной в пространстве). Он признает лишь потенциальную бесконечность... Но и число не может быть актуально бесконечным. Аристотель понимает бесконечность как процесс – не может быть бесконечного числа, но всегда может быть число, большее данного» [1, с. 316].

Казалось бы, в первом приближении, какая связь между диалектикой Аристотеля и достаточно схоластическими суждениями

Эйзенштейна, но, на наш взгляд, связь эта вполне улавливаемая и осязаемая. Аристотель противопоставляет бесконечное целому и законченному. В творчестве С. М. Эйзенштейна понятия «поиск», «процесс» представляются нам ключевыми, сущностными, и большинство его фильмов и теоретических трудов по тем или иным причинам незакончено, незавершено. Таким образом, поиск и бесконечность, процесс и незавершенность имеют перекличку, потенциал взаимосвязи и взаимобратной логики.

Именно об этом пишет философ и исследователь творчества Эйзенштейна В. Подорога: «В незавершенности произведений Э. (здесь и далее С. М. Эйзенштейн. – В. Х.) открывается случайность актуализации. Все, что Э. делал и изобретал, чему ужасался и что прославлял, что любил, что переживал как страсть и как проклятие, что предчувствовал как болезнь и смерть, – все тут же осаждалось в разного рода материальных следах, которые не всегда находили свою форму выражения, чаще были случайными, дополнительными, скорее были явлениями памяти, нежели мысли. Завершенное произведение во многом обязано игре случая. Э. не столько страдал от незавершенности, сколько признавал ее неотвратимость» [2, с. 48].

Пример случая как закономерности и случайности, как актуализации вдохновения от бесконечного творчества мы находим в опыте работы над «Броненосцем „Потемкин“» и в его красочном описании самим Сергеем Михайловичем в новелле «Двенадцать апостолов» из «Мемуаров»: «Случай приводит решение более острое и сильное, но в том же ключе, и случайное вырастает в тело фильма неотъемлемой закономерностью» [3, с. 134].

Случай как плод закономерности – неизменный спутник в творчестве Эйзенштейна. Но, надо понимать, как этот «случай» идеализируется и мифологизируется самим автором. Точно так же, как понятие-явление «бесконечное». В «Двенадцати апостолах» удачно введено словосочетание-связка «бесконечнометражный сценарий», выражающее массивный объем литературного источника под названием «1905 год», переродившегося в фильм «Броненосец „Потемкин“».

Итак, Эйзенштейн всем своим творчеством утверждает, что поиск бесконечен, а случай не есть случайность. В этюде-наброске «Телефон-изобличитель», прилагаемом к незавершенному исследованию «Неравнодушная природа», он пишет об особенностях

композиторского метода своего соавтора С. С. Прокофьева: «Действительно, что делает Прокофьев? Случайное чередование цифр – 5, 10, 20, 30 – он мгновенно прочитывает *закономерностью*» [4, с. 444].

Память – важное свойство в системе Сергея Эйзенштейна. Об этом рассуждает В. Подорога, развивая тезис о прерогативе памяти над мыслью и эмоционального над рациональным. Эмоциональное в преобладании над рациональным относительно и подвижно в системе Эйзенштейна. По нашему мнению, тут не стоит обманываться, так как Сергей Михайлович и в фильмах, и в теоретических изысканиях, мемуарном творчестве вполне расчетлив и герметичен. Можно говорить о том, что применительно к универсуму Эйзенштейна существует система противовесов и сдерживаний, где обилие цитат из пантеона мировой культуры и сонм философских постулатов перемежаются с поэтическими апарте и притчами, а серьезность открытий соседствует с мифологизацией, пометами классиков, парафразами и скрытой пародией на самого себя. И абсолютно точно, теоретические труды и мемуаристика во сто крат сильнее и целостнее несут заряд бесконечности и незавершенности, нежели эйзенштейновские фильмы и сценарии.

Валерий Подорога уверен в том, что автор «Броненосца „Потемкина“» как бы сам ищет этой незавершенности. В его списке из планов будущих экранизаций Мастера поражает масштаб и в то же время тематическая разбросанность Эйзенштейна-сценариста.

Безусловно, есть сценарии и проекты, которые не попали в список В. Подороги (например, сценарий «М.М.М.», фантастической комедии, придуманной Эйзенштейном в начале 1930-х гг.), но в любом случае масштаб и объем впечатляет. Список этот, если не бесконечен, то очень близок к неконтролируемому числу. А ведь таким же образом можно составить список незавершенных/утраченных фильмов С. М. Эйзенштейна, и он в контексте фильмографии режиссера также будет внушительным. Об этом же пишет и советский киновед Р. Юренев: «Эйзенштейн закончил семь полнометражных и два короткометражных фильма („Дневник Глумова“ и „Землетрясение в Мексике“... К незаконченным „Бежину лугу“ и „Да здравствует Мексика!“ нужно прибавить комедию „М.М.М.“, „Большой Ферганский канал“, третью серию „Ивана Грозного“. Но не в арифметике дело» [5, с. 9]. Необходимо пояснить, что в списке незаконченных фильмов Эйзен-

штейна, приводимом Юреневым, есть некоторая путаница. Комедия «М.М.М.» не была запущена в производство, тогда как формально документальный фильм «Большой Ферганский канал» был начат и частично (в хроникальном разрезе) снят в 1939 г. Про «Большой Ферганский канал» известно очень мало, поэтому остановимся здесь более подробно.

Наум Клейман свидетельствует, что «конечно, Эйзенштейн не может не вспоминать свой загубленный семь лет назад фильм „Да здравствует Мексика!“, на композицию которого, сплетенную из разновременных „новелл“, так или иначе ориентирован узбекский замысел. И это воспоминание не может не вызвать у него предчувствие новой катастрофы...» [6, с. 7]. Отметим, что фильм С. Эйзенштейна и Г. Александрова остановлен в 1932 г. в связи с досрочным возвращением в Советский Союз съемочной группы по распоряжению И. Сталина. В том виде, в каком его замыслил и снимал Сергей Михайлович, он так и не будет закончен. Н. Клейман продолжает: «Вновь, как в Мексике, он затевает „игру со временем“... Среднеазиатский фильм должен рассказать (через память, страдания и песни главного персонажа – народного певца Тохтасына) о *трех разделенных веками эпохах*» [6, с. 7–8]. А вот высказывание о «Большом Ферганском канале» киноведа Оксаны Булгаковой: «Фильм должен был начинаться с грандиозной сцены массовой гибели: Тамерлан затопляет город. В качестве образца для своей впечатляющей кинофрески Эйзенштейн использовал описание Леонардо да Винчи визионерской картины „Потоп“. Главное отличие заключалось в том, что у Леонардо это был промысел Божий, а у Эйзенштейна гибельную катастрофу устраивал земной тиран. Именно тиран стоял в центре задуманного фильма, как и в истории о „черном Наполеоне“ (проект „Черный консул“. – В. Х.), еще одном проекте, который режиссер не смог реализовать. Ферганский материал включал сцены смерти и разрушений, вдохновлявшие апокалиптические фантазии Эйзенштейна... Он запланировал множество флэшбеков, так чтобы можно было свободно переноситься из времен Тамерлана в дореволюционную эпоху и в современность» [7, с. 304–305]. И снова фиаско. Катастрофа. Быть может, менее ошущаемая морально, нежели в Мексике, но проект о Ферганском канале вскоре закрывают (по прошествии менее четырех месяцев с момента запуска).

Материал фильма вне зависимости от того, хотелось бы в это верить или нет, исчез, по крайней мере, не идентифицирован по настоящее время, как и не сохранился материал фильма «Бежин луг» (два варианта, по сценариям А. Ржешевского и И. Бабеля соответственно). В Подорога находит емкую, на наш взгляд, формулу, характеризующую не черты незавершенности творчества Эйзенштейна, а нечто большее, метод незавершенности и формула эта – «то, чего нет». Он указывает на нематериальный характер эйзенштейновской незавершенности, ее метафизичность, и трудно с данной формулой не согласиться.

Попробуем поменять дискурс и посмотреть на проблему незавершенности произведений Эйзенштейна диалектически. Вначале то, чего мы не имеем из подлинников – смонтированных и завершенных фильмов С. М. Эйзенштейна:

1. Фильм «Да здравствует Мексика!» (1931–1932 гг.; незавершен и не смонтирован Эйзенштейном);
2. Фильм «Бежин луг» (1935–1937 гг.; незавершен и материалы утеряны);
3. Фильм «Большой Ферганский канал» (1939 г.; остановлен на начальном этапе; материалы не идентифицированы);
4. Фильм «Иван Грозный», 3-я серия (1945 г.; незавершен и не смонтирован Эйзенштейном).

Необходимо отметить, что на основе срезов – вспомогательных рабочих материалов «Бежина луга» – Н. Клейманом и С. Юткевичем в 1967 г. был смонтирован одноименный фотофильм. Существует также документальный кинофильм «Да здравствует Мексика!», смонтированный Г. Александровым (соавтором С. Эйзенштейна по этому проекту) в 1979 г. на основе переданных в Госфильмофонд материалов и сценарного плана, но считать данное произведение идентичным замыслу Эйзенштейна не представляется возможным.

С некоторыми оговорками примем суждение Владимира Забродина: «Жизнь Эйзенштейна-„явления“ включает цепочку внешних обстоятельств, вынужденных поступков, компромиссных решений... Эйзенштейн – „представление в произведении“ – творец своей судьбы и распорядитель судеб близких» [8, с. 448]. Под «судьбами близких» Забродин подразумевает участие в жизни матери Эйзенштейна Юлии Ивановны и женщин его ближнего круга – официальную жену П. М. Аташеву и ассистента режиссера, педагога, гражданскую жену Е. С. Телешеву. Действительно,

Сергей Михайлович – творец своей судьбы, и, возможно, распорядитель судеб близких. Незавершенность его произведений напрямую зависела от воли и решений главного человека/властителя на протяжении 30 лет и во времена активной творческой деятельности Эйнштейна – И. В. Сталина. Все закрытые и незаконченные проекты, так или иначе, связаны с неусыпным оком Генерального секретаря ВКП(б) и его подчиненных и ставленников. На какие бы компромиссы и вынужденные поступки не шел бы Мастер, по большому счету от неудач и несчастливой судьбы касательно творений и детищ (конкретно – незаконченные фильмы и книги) это не спасало.

Любопытно высказывание основателя школы исторической психологии Владимира Шкуратова: «Его (Эйзенштейна. – В. Х.) музыка не просто революционная, большинство его шедевров проходило по ведомству советского государственного агитпропа. Хотя и с ненужными, по мнению штатных идеологов, довесками, экранизировалось *urbī et orbī* (крылатое выражение; в переводе с латинского – „к городу [к Риму] и к миру“.– В. Х.) явление коммунистического строя и его национально-исторические истоки. Поэтому Эйзенштейн нуждается в своего рода реабилитации как высокопоставленный художник-мифограф тоталитарного режима и одновременно его жертва» [9, с. 246]. Мысль энергоемкая и вместе с тем действенно раскрывающая феномен незавершенности в творчестве Эйзенштейна. Ему необходима игра. Игра любой ценой и игра с оппонентами – Властью, Судьбой. Эйзенштейн будто бы вызывает огонь на себя, сам же под него подставляясь.

В игре Сергея Эйзенштейна с Властью и Судьбой нет победителя. Впрочем, многие исследователи творчества Эйзенштейна считают, что одно из главных свойств Сергея Михайловича в этой игре – ускользать. В качестве примера приведем авторитетное мнение Вячеслава Иванова: «Одной из важнейших черт Эйзенштейна как человека и художника была широко разлитая ирония, в том числе и беспощадная по отношению к себе самому, и связанная с ней склонность к мистификациям и почти цирковым трюкам. Эта его особенность должна учитываться и по отношению к его мемуарам и эссе, но ее след можно усмотреть и в построении (иногда весьма причудливом), нередко эксцентричной форме и часто парадоксальном содержании его теоретических трактатов. Разумеется, их идеи можно пытаться осмыслить и невзирая на его соб-

ственные явные или скрытые оговорки» [10, с. 408–409]. Мастер мистификаций в своей эксцентрической манере склонен объяснять смыслы и шифры метода и стиля: «Копаться. Копаться. Копаться».

Самому влезать, врываться и вкапываться в каждую щель проблемы, всё глубже стараясь в нее проникнуть, всё больше приблизиться к сердцевине. <...>.

Но найденное не таить: тащить на свет божий – в лекции, в печать, в статьи, в книги.

А... известно ли вам, что самый верный способ сокрыть – это раскрыть до конца?» [11, с. 318].

Данная формула-шифр Эйзенштейна «*сокрытое-раскрыто*» широко известна и растиражирована. Впрочем, ее можно и нужно, по нашему разумению, перевернуть, получив *эйзенштейновское «раскрытое-сокрыто»*. И в этом «перевертыше», как нам представляется, ключ к разгадке творчества Эйзенштейна. В незавершенности работ и творений великого режиссера и исследователя, определенным образом, есть завершенность и логичность. Такова парадигма его творчества, и как раз об этом размышляет Н. Клейман в статье «Эффект Эйзенштейна»: «Когда рукописи извлекались из „зазеркалья“, даже у готовивших их к публикации иногда возникало искушение заподозрить, будто в незавершенности, во фрагментарности и состоял „эффект Эйзенштейна“. Но подбирались страницы к страницам, главы к главам, книги к книгам... И уже высказывались подозрения, что некто под его именем пишет эти неизменно актуальные и волнующие „фрагменты“» [12, с. 215].

Безусловно, мощь, обаяние и магия произведений Эйзенштейна в его авторстве, в неповторимой непосредственности и переливчатости интонации. Но еще в сознательном погружении читателя/зрителя в мир «зазеркалья». Подобно Флоберу, воскликнувшему когда-то «Мадам Бовари – это я!», погрузившись в мир Мастера, он может воскликнуть: «Сергей Эйзенштейн – это я!». Сергей Михайлович, вслед за художником-карикатуристом Саулом Сейнбергом, поступает по принципу рекурсии – «показывать притворенную дверь, сквозь которую видна следующая притворенная дверь, сквозь которую – следующая, затем последующая и т. д.» [13, с. 263]. Принцип рекурсии близок поиску «бесконечного» и равен погружению/иммерсивности читателя/зрителя в мир художника, в данном случае Эйзенштейна: «Наконец, есть и пленительный пример настолько отдаленного

отхода от основоположной схемы, что узнать ее можно, только „отрешившись“ от бытовой мотивировки, которой он обоснован. Это – удивленные прохожие, оглядывающиеся на гигантский профиль, которым их очерчивает ползающий по тротуару мальчишка с чертящим углем в руке» [13, с. 263].

Удивленные Прохожие – это мы. Читатели, зрители, исследователи, критики, ученые, режиссеры, интерпретаторы интерпретируемого. Сергей Эйзенштейн в роли Мальчишки с углем в руке приоткрывает дверь в мир Незавершенных Произведений. Наша задача, и, быть может, миссия – воспользоваться этим наследием. Он приглашает нас к соавторству, к сотворчеству. Задача только на первый взгляд осуществимая и выполняемая, а миссия может оказаться обманчиво победоносной. По мнению В. Подороги зачастую «Эйнштейн переходит от частного и достаточно узкого предметного содержания к широкому обобщению. Конечно, здесь есть момент произвола воображения (желаемое выдается за ближайшую, вполне достижимую цель). Так мы попадаем в ряд языковых ловушек, состоящих из метафор, символов, понятий, тем, которые не дают нам возможности установить логически (дискурсивно) обоснованные взаимосвязи. Это вообще характерная черта стиля мысли Эйнштейна: *говоря о разном, мыслить/размышлять о том же самом*» [2, с. 63].

В данном случае для нас мыслить/размышлять о *том же самом* – попытаться раскрыть комплекс шифров и ключей к незавершенному в творчестве Мастера. Рецепция/восприятие исследовательского дискурса наследия С. М. Эйзенштейна с каждым десятилетием (если не годом) меняется и эволюционирует, согласно эпохам, их повесткам, их стилям, методам и задачам.

«Незавершенный Эйзенштейн» в парадигме XXI в., подобно гигантскому орнаменту или замысловатому восточному ковру, состоит из всего спектра изданного и откомментированного за последние тридцать лет с лишним лет. Незавершенные и неизданные при жизни теоретические труды, сборники и художественная проза «Автобиографические записки» («Мемуары»; «Мемо»), «Метод», «Монтаж», «О строении вещей», «Пафос», «Неравнодушная природа» в XXI в. занимают свою нишу. И ниша эта не только в области кинематографа, культуры, искусства, философии, психологии, лингвистики, истории, скорее она находится между всеми этими областями, сферами, родами и видами. Куль-

турно-философская Вселенная под названием «Сергей Эйзенштейн».

Безусловно, здесь можно говорить о предугадывании Сергеем Михайловичем столь распространенного в науке со второй половины двадцатого века междисциплинарного методе.

Междисциплинарным методом Эйнштейн в теоретических штудиях пользуется свободно и вдохновенно. Количество цитат, парафраз, посвящений-оммажей, различных реминисценций превышает порой в его текстах все допустимые нормы по индексу оригинальности, однако все это отнюдь не означает, что Эйзенштейн вторичен или замечен в плагиате. Конечно же, Мастер оригинален и первичен в своих открытиях и поисках. Игра с цитатами, оммажами, парафразами является, с одной стороны, своего рода оттиском монтажной манеры, свойственной его повсеместному творчеству (не только фильмам, публицистике или лекциям, но и теоретическим изысканиям), а с другой – есть в этой полицитатности и междисциплинарности нечто лукаво-ироничное, характерное для древнегреческих философов и мудрецов. Он – Эйзенштейн – определенно что-то от нас скрывает, маскирует, недоговаривает (или, напротив, переговаривает, перебалтывает). Вот эти две эйзенштейновские оппозиции-связки «сокрытое-раскрыто» и «раскрытое-сокрыто» могут служить ключом к проникновению в феномен незавершенности и в парадигму бесконечности в контексте творчества великого режиссера и теоретика. Одно – «сокрытое/раскрыто» неотделимо от другого – «раскрытое/сокрыто», точно так же, как Эйзенштейн-режиссер неотделим от Эйзенштейна-теоретика.

«Я знаю, что ничего знаю», – изречение Сократа (которое, впрочем, зачастую приписывают Демокриту), казалось бы, не про метод Эйнштейна. Но это только на первый взгляд. Многое, очень многое Сергей Михайлович скрывает, зашифровывает и, быть может, сознательно не заканчивает и не завершает. «Незнания» Эйзенштейна, отчасти, идут от «лукавого», отчасти – от игры с читателем/зрителем, и, несомненно, они от полноты и широты знаний и понимания целостной картины мира.

Поиск «бесконечного» в творчестве С. М. Эйзенштейна не может быть завершен. Так или иначе, по крайней мере в ближайшие десятилетия, толкование его наследия обречено на рекурсивность и многозадачность.

Список литературы

1. Чанышев А. С. Курс лекций по древней философии: учеб. пособие для филос. фак. и отд.-ний ун-тов. Москва: Высш. шк., 1981. 374 с.
2. Подорога В. А. Второй экран. Сергей Эйзенштейн и кинематограф насилия. Москва: BREUS: Шалва Бреус, 2017. Т. 1: Зеркальная подпорка. Материалы к психобиографии. 352 с.
3. Эйзенштейн С. М. Двенадцать апостолов // Эйзенштейн С. М. Нравнодушная природа: в 2 т. / сост., авт. предисл. и коммент. Н. И. Клейман. Москва: Эйзенштейн-центр, 2006. Т. 2: О строении вещей. С. 132–158.
4. Эйзенштейн С. М. Телефон-изобличитель // Эйзенштейн С. М. Нравнодушная природа: в 2 т. / сост., авт. предисл. и коммент. Н. И. Клейман. Москва: Эйзенштейн-центр, 2006. Т. 2: О строении вещей. С. 443–449.
5. Юренев Р. Н. Введение // Юренев Р. Н. Эйзенштейн: Замыслы. Фильмы. Метод. Москва: Искусство, 1985. Ч. I. 1898–1929. С. 3–15.
6. Клейман Н. И. Ферганский канал и башня Тимерлана // Киноведческие записки. 2013. № 102–103. С. 5–32.
7. Булгакова О. Судьба броненосца: биография Сергея Эйзенштейна / [пер. с англ. А. Скидана; под ред. Я. Левченко]. Санкт-Петербург: Изд-во Европ. ун-та в Санкт-Петербурге, 2017. 392 с.
8. Забродин В. В. Эйзенштейн: кино, власть, женщины. Москва: Новое лит. обозрение, 2013. 553 с.
9. Шкуратов В. А. Эйзенштейн, oder der arge Weg der Erkenntnis (Заметки о книге В. А. Подороги «Второй экран. Сергей Эйзенштейн и кинематограф насилия. Т. 1. Зеркальная подпорка. Материалы к психобиографии». М.: BREUS, 2017. 352 с.) // Политическая концептология. 2018. № 3. С. 241–254.
10. Иванов Вяч. Вс. Эстетика Эйзенштейна // Иванов Вяч. Вс. Эстетика Сергея Эйзенштейна. Москва: Академ. проект, 2019. С. 407–419.
11. Эйзенштейн С. М. Wie sag' ich's meinem Kinde?! // Эйзенштейн С. М. Мемуары: в 2 т. / сост., предисл., коммент. Н. И. Клейман. Москва: Ред. газ. «Труд»: Музей кино, 1997. Т. 1: Wie sag' ich's meinem Kinde?!. С. 316–322.
12. Клейман Н. И. Эффект Эйзенштейна // Клейман Н. И. Формула финала. Статьи. Выступления. Беседы. Москва: Эйзенштейн-центр, 2004. С. 203–217.
13. Эйзенштейн С. М. Кенгуру // Эйзенштейн С. М. Нравнодушная природа: в 2 т. / сост., авт. предисл. и коммент. Н. И. Клейман. Москва: Эйзенштейн-центр, 2006. Т. 2: О строении вещей. С. 257–289.

References

1. Chanyshv A. S. Course of lectures on ancient philosophy: textbook for philosophy fac. and dep. of univ. Moscow: Higher school, 1981. 374 (in Russ.).
2. Podoroga V. A. The second screen. Sergei Eisenstein and the cinema of violence. Moscow: BREUS: Shalva Breus, 2017. 1: Mirror support. Materials for a psychobiography, 352 (in Russ.).
3. Eisenstein S. M. The twelve apostles. *Eisenstein S. M. Indifferent nature*: in 2 vols / comp., auth. of the foreword and comment. N. I. Kleiman. Moscow: Eisenstein center, 2006. 2: On the structure of things, 132–158 (in Russ.).
4. Eisenstein S. M. Phone-exposer. *Eisenstein S. M. Unequal nature*: in 2 vols / comp., auth. foreword and comment. N. I. Kleiman. Moscow: Eisenstein center, 2006. 2: On the structure of things, 443–449 (in Russ.).
5. Yurenev R. N. Introduction. Yurenev R. N. Eisenstein: Intentions. Films. Method. Moscow: Iskuststvo, 1985. I: 1898–1929, 3–15 (in Russ.).
6. Kleiman N. I. Fergana canal and Tamerlane's tower. *Film Studies Notes*. 2013. 102–103, 5–32 (in Russ.).
7. Bulgakova O.; Skidan A. (transl.); Levchenko Ya. (ed.). The fate of the battleship: Biography of Sergei Eisenstein. Saint-Petersburg: Publ. house of the European Univ. in Saint-Petersburg, 2017. 392 (in Russ.).
8. Zabrodin V. V. Eisenstein: Cinema, Power, Women. Moscow: Novoe lit. obozrenir, 2013. 553 (in Russ.).
9. Shkuratov V. A. Eisenstein, oder der arge Weg der Erkenntnis (Notes on the book by V. A. Podoroga "The Second Screen. Sergei Eisenstein and the Cinema of Violence. Vol. 1. Mirror Support. Materials for a Psychobiography"). M.: BREUS, 2017. 352 p. // Political conceptology. 2018. 3, 241–254 (in Russ.).
10. Ivanov Vyach. Vs. Eisenstein's Esthetics. *Ivanov Vyach. Vs. Sergei Eisenstein's Esthetics*. Moscow: Acad. project, 2019. 407–419 (in Russ.).
11. Eisenstein S. M. Wie sag' ich's myinem Kinde?! *Eisenstein S. M. Memoirs*: in 2 vols. / comp., foreword, comment. N. I. Kleiman. Moscow, 1997. 1. Wie sag' ich's myinem Kinde?!, 316–322 (in Russ.).
12. Kleiman N. I. Eisenstein's effect. *Kleiman N. I. Formula of the finale. Articles. Speeches. Conversations*. Moscow: Eisenstein center, 2004. 203–217 (in Russ.).
13. Eisenstein S. M. Kangaroo. *Eisenstein S. M. Unequal nature*: in 2 vols / comp., auth. of foreword and comment. N. I. Kleiman. Moscow: Eisenstein center, 2006. 2: On the structure of things, 257–289 (in Russ.).

Ю Лилинь

Творчество Ся Цзюньна в контексте трансформации образного языка современного китайского искусства

Исследование анализирует, как современные китайские художницы, включая Ся Цзюньна (夏俊娜), переосмысливают традиции национального искусства, интегрируя классические образы в современные художественные практики. Особое внимание уделено использованию символизма природы, философских архетипов и исторических образов для выражения тем идентичности, феминизма и культурной памяти. На примере «Тан-Сун-Рен-цзянь» («Жизнь во времена Тан и Сун») рассматриваются способы сохранения и трансформации традиционных визуальных кодов в условиях глобализации. Применение иконографического анализа позволяет выявить, как художницы адаптируют традиционные техники для создания новых визуальных смыслов, отражающих социальные изменения. Работа подтверждает, что традиции китайского искусства продолжают играть важную роль в современном творчестве, формируя уникальный диалог между прошлым и настоящим.

Ключевые слова: китайское искусство, образный язык, традиционные символы, современное искусство, феминизм, культурная идентичность

You Lilin

Xia Junna's work in the context of the transformation of the figurative language of contemporary Chinese art

The study examines how contemporary Chinese female artists, including Xia Junna (夏俊娜), reinterpret national artistic traditions by integrating classical imagery into modern artistic practices. Particular attention is given to the use of natural symbolism, philosophical archetypes, and historical motifs to explore themes of identity, feminism, and cultural memory. Through the analysis of "Tang-Song Renjian" (《唐宋人间》, "Life in the Tang and Song Dynasties"), the research explores the preservation and transformation of traditional visual codes in the context of globalization. The application of iconographic analysis reveals how these artists adopt traditional techniques to create new visual meanings, reflecting contemporary social changes. The study confirms that Chinese artistic traditions continue to play a vital role in modern creativity, fostering a unique dialogue between the past and the present.

Keywords: Chinese art, artistic language, traditional symbols, contemporary art, feminism, cultural identity

DOI 10.30725/2619-0303-2025-2-145-149

Введение. В последние десятилетия роль женщин в искусстве значительно изменилась, и китайские художницы, находясь на стыке традиции и новаторства, активно переосмысливают культурное наследие. Они стремятся не только сохранить, но и развивать традиционные формы и образы, интерпретируя их в соответствии с современными мировыми тенденциями [1]. Традиции китайского искусства с его глубокой философской и символической основой продолжают жить в современных художественных практиках благодаря творческому взаимодействию художниц с классическими образами и мотивами. Таким образом, исследование данной темы позволит раскрыть, каким образом художницы комбинируют культурные традиции и современные художественные методы, что способствует формированию уникального художественного языка и нового визуального восприятия китайского искусства.

Цель настоящего исследования заключается в том, чтобы проанализировать, каким образом традиции китайского образного языка воплощаются в произведениях современных китайских художниц. В ходе исследования будут выявлены характерные черты традиционных китайских художественных методов, их философские и символические основы, а также способы их использования и переосмысления в современном искусстве. Это позволит рассмотреть, как современные художницы соединяют элементы традиции с новаторскими подходами, исследуя таким образом культурные и визуальные параллели между прошлым и настоящим.

Методы исследования включают формально-стилистический и иконографический анализ произведений искусства, который позволит выявить ключевые элементы традиционного образного языка, присутствующие в работах современных художниц. Сравни-

тельно-исторический метод обеспечит возможность сопоставить работы современных художниц с классическими произведениями китайского искусства, выявляя как преемственность, так и новаторские изменения. Иконографический анализ поможет более глубоко понять символику и культурное значение изображаемых образов, что особенно важно при изучении традиционных мотивов, таких как природные символы, философские и культурные архетипы. Исследование рассматриваемого вопроса внесет вклад в развитие знаний о традициях китайского искусства и их переосмыслении в контексте современного женского искусства.

Особенности образного языка традиционного китайского искусства. Образный язык традиционного китайского искусства представляет собой уникальную визуально-философскую систему, в основе которой лежит глубокое символическое осмысление природы и мира [2]. Природа в китайском искусстве выступает не просто как объект изображения, но как метафора, символизирующая духовные и космические процессы. Например, горы и вода, представляющие собой два противоположных, но взаимодополняющих начала, символизируют гармонию инь и ян (阴阳) – основных принципов китайской философии. Горы ассоциируются с силой и стабильностью, в то время как вода олицетворяет текучесть и переменчивость. Эти элементы природы часто встречаются в традиционной китайской пейзажной живописи, известной как «шань-шуй» (山水), что буквально переводится как «горы и воды». Журавль, в свою очередь, символизирует долголетие и духовное совершенство, а лотос, один из самых важных символов, является воплощением чистоты и нравственного совершенства. Эти природные и философские образы глубоко укоренены в традиционных религиозных и этических учениях Китая, таких как даосизм, конфуцианство и буддизм, что делает их неотъемлемой частью как духовной, так и художественной культуры.

Историческая значимость этих символов также проявляется в их интерпретации в различных видах искусства. Так, например, знаменитая работа Го Си «Ранние весенние пейзажи» («Ранняя весна», XI в.) демонстрирует не просто мастерство изображения природы, но и философскую глубину: массивные горы, обрамленные легкими, почти эфемерными туманами, говорят о дуализме мира, где человек является лишь малой частью великого космоса [3, с. 148]. Это произведение отражает

основной подход китайской живописи, в которой пространство и время изображаются иначе, чем в западной традиции: здесь акцент делается на бесконечном потоке природы и ее цикличности, а не на фиксированных моментах.

Важной составляющей традиционного китайского искусства является интерпретация роли женщины. Женщина в китайской живописи долгое время символизировала идеалы красоты, добродетели и покорности, что отражало гендерные аспекты китайской философии и социальных устоев. Женская фигура часто изображалась в идеализированном виде, подчеркивая ее связь с природой и гармонией. Так, в работах художника Танской эпохи Чжоу Фаня, таких как «Дворцовые дамы с цветами», женские фигуры изображены не просто как декоративные элементы, но как воплощение определенного идеала – нежности, утонченности и безмолвной покорности [4]. Эти изображения отражают социальные и культурные ожидания относительно роли женщины в традиционном китайском обществе, где она должна была играть подчиненную, но эстетически важную роль.

Однако несмотря на то, что традиционная китайская культура закрепляла за женщинами определенные роли, в искусстве они связаны с более тонкой и сложной символикой. Женщина в классическом искусстве олицетворяла не только красоту, но и гармонию природы, ее непостижимую мощь и тайну. Образ женщины был тесно связан с природными элементами – цветами, деревьями, водоемами, что подчеркивало ее принадлежность к природному порядку вещей. Это придавало женскому образу многозначность и глубокое символическое содержание. Например, в традиционной китайской живописи образ женщины часто ассоциировался с цветком лотоса, который символизирует чистоту, духовное просветление и внутреннюю силу. В произведениях художников эпохи Тан и Сун женщины изображались среди цветущих садов или у воды, что подчеркивало их связь с естественной гармонией. Одним из ярких примеров является картина Чжао Мэнфу (赵孟頫) «Женщина с веером» («持扇仕女图»), где женский образ сочетается с природными элементами, создавая ощущение уравниновесности и умиротворенности.

Такое изображение женщин в традиционном искусстве оказало значительное влияние на современное искусство, где женщины-художницы переосмысливают эти символы, стре-

мясь расширить их значение. В современном китайском искусстве, особенно в творчестве женщин-художниц, наблюдается активное возвращение к этим образам, но уже с новыми смыслами и интерпретациями. В этом смысле их работы можно рассматривать как своеобразный мост между прошлым и настоящим, где традиции китайского искусства продолжают жить, но уже в измененной, часто критической форме.

Современные китайские художницы и их обращение к традициям образного языка. Современные китайские художницы активно обращаются к традиционному образному языку, переосмысливая его в контексте современных художественных и социальных проблем. Ярким примером такого взаимодействия является работа Ся Цзюньна (夏俊娜) «*Тан и Сун*» («Жизнь во времена Тан и Сун»), демонстрирующая глубокую связь с традициями китайского искусства. В этом произведении художница обращается к эпохам Тан и Сун, признанным вершинами китайской художественной истории, используя характерные мотивы той эпохи – фигуры в изысканных одеждах, утонченные позы, тонкие архитектурные элементы. Однако несмотря на явную приверженность традиционным формам, ее работа наполнена современной рефлексией. Женские образы, созданные Ся Цзюньна, лишены классической покорности и подчиненности, а вместо этого передают новые смыслы, связанные с личной свободой, переоценкой женской идентичности и социальной роли женщин в современном Китае.

Одним из ключевых аспектов работы «*Тан и Сун*» («Жизнь во времена Тан и Сун») является взаимодействие традиционных визуальных кодов с современным восприятием времени и пространства. В классическом искусстве эпох Тан и Сун подчеркивалась гармония между человеком и природой, а также бесконечность времени. Ся Цзюньна, напротив, вводит в свои образы элемент напряжения: ее героини, облаченные в традиционные костюмы, словно застыли между реальностью и воображаемым миром, создавая ощущение переходного состояния между прошлым и настоящим. Таким образом, художница формирует диалог между классическими мотивами и современными культурными вызовами, переосмысливая исторические каноны [5].

Примечательно, что художница использует не только традиционные символы и образы (архитектурные элементы, одежду), но и особую технику исполнения. Плавные линии

и приглушенные тона напоминают традиционную китайскую живопись на шелке, тем самым усиливая эффект культурной преемственности. Однако в ее технике присутствует большая экспрессивность и свобода, что делает «*Тан и Сун*» («Жизнь во времена Тан и Сун») примером того, как современные художницы адаптируют классические методы для передачи актуальных тем. Таким образом, эта работа иллюстрирует, как традиционные художественные элементы могут быть использованы для осмысления сложных вопросов идентичности, женственности и культурной памяти, показывая, что прошлое продолжает оказывать влияние на современное искусство, несмотря на глобализацию и технологические изменения.

Однако переосмысление традиционного китайского искусства в современном контексте характерно не только для творчества Ся Цзюньна, но и для других китайских художников. Например, Тан Пин (谭平) в своей серии «*Бесконечные линии*» («*无限的线条*») создает минималистичные абстрактные формы, вдохновленные китайской каллиграфией, где ритм и движение линии приобретают философский смысл. Хэ Долин (何多苓) в работах «*Юная девушка*» («*少女*») и «*Павильон тумана*» («*雾中的亭阁*») соединяет традиционные китайские живописные техники с реалистичными деталями, создавая эффект погружения в атмосферу культурной памяти. В свою очередь, Цзинь Шаньни (靳尚谊) в произведениях «*Таджикская невеста*» («*塔吉克新娘*») и «*Молодая певица*» («*青年歌手*») сочетает традиционную китайскую портретную живопись с западным реализмом, демонстрируя не только внешнюю красоту, но и глубокий духовный мир своих героев.

Каждый из этих художников по-своему демонстрирует, что традиционный визуальный язык китайского искусства остается актуальным, развиваясь и трансформируясь под влиянием новых художественных, социальных и технологических вызовов. Их работы представляют собой не просто обращение к прошлому, а его осмысленную интерпретацию, в которой традиционные символы приобретают новые смыслы, сохраняя при этом свою историческую глубину.

Трансформация и сохранение традиций в современном искусстве. Традиции китайского искусства играют значимую роль в современном художественном дискурсе, но они не остаются неизменными. Современные художницы, такие как Ся Цзюньна (夏俊娜), демонстрируют, что переосмысление традиций

в контексте глобализации и новых технологий становится неотъемлемой частью их творческой практики. В условиях быстро меняющегося мира, где границы между культурами размываются, традиционные элементы китайского искусства обогащаются за счет взаимодействия с западными художественными тенденциями и цифровыми технологиями. Этот процесс трансформации не означает полного разрыва с прошлым, но, напротив, позволяет художникам переосмыслить классические образы и техники, создавая новые визуальные формы, в которых традиция остается узнаваемой, но приобретает новые значения.

Традиционные китайские символы, такие как лотос, журавль, горы и вода в современном искусстве обретают новое прочтение благодаря влиянию западных эстетических концепций – абстракционизма и концептуализма. Например, художницы часто сохраняют символический потенциал этих образов, но подчеркивают их более абстрактные аспекты, что открывает возможность для интерпретации традиционных символов в новых контекстах [6]. Это можно увидеть в работе Ся Цзюньна (夏俊娜), где она использует элементы китайской живописи, такие как архитектурные и природные символы, для создания глубоко философских произведений, которые говорят не только о прошлом, но и о современности. Таким образом, мы наблюдаем, как китайские художницы продолжают поддерживать связь с традицией, но при этом интегрируют современные художественные практики, что позволяет создать универсальный язык, понятный не только внутри Китая, но и за его пределами.

Влияние западных тенденций на интерпретацию традиционных китайских символов также связано с глобальными процессами культурного обмена, где художницы активно используют новые технологии для визуализации своих идей. Цифровые инструменты предоставляют новые возможности для работы с цветом, композицией и текстурой, что позволяет традиционным китайским техникам, таким как гошуа (живопись кистью и тушью), трансформироваться в цифровые форматы, создавая уникальные гибридные формы искусства. Это не просто заимствование западных технологий, но и процесс того, как традиционные образы могут быть переосмыслены и выражены через современные медиа. Здесь важно отметить, что в своих работах современные художницы продолжают сохранять философскую основу китайского искусства, делая акцент на глубоком символизме и ду-

ховных смыслах, что отражает их стремление к сохранению культурной памяти в условиях глобализации.

Если в традиционном китайском искусстве женщины часто были представлены как объекты, символизирующие определенные идеалы, то в работах современных художниц мы видим совершенно иной подход: женщина становится активным субъектом, который переосмысливает культурные архетипы и создает новые визуальные коды [7].

Такой подход можно увидеть в работе Ся Цзюньна (夏俊娜) «唐宋人间» («Жизнь во времена Тан и Сун»), где традиционные женские образы династий Тан и Сун, обычно ассоциируемые с идеалами красоты и покорности, превращаются в символы силы и самоидентификации. Художница переосмысливает эти образы, привнося в них элементы феминистской повестки и делая акцент на внутреннем мире и переживаниях женщин. Таким образом, традиция становится инструментом для выражения современного женского опыта, где прошлое и настоящее соединяются в единое целое, а культурная память переплетается с вопросами гендера и социальной роли женщины.

Современные китайские художницы также рассматривают традиции как важный элемент сохранения культурной идентичности. В условиях глобализации, когда китайская культура подвергается влиянию западных тенденций, многие художницы видят в обращении к традиционным образам и техникам способ сохранить культурную самобытность. Это особенно важно для женщин, которые через свое творчество стремятся найти баланс между традицией и современностью, создавая новый, женский взгляд на культурные наследия.

Трансформация традиций в современном искусстве, особенно в творчестве китайских художниц, является сложным и многоуровневым процессом, в котором сохраняются основные элементы культурного наследия, но при этом они подвергаются переосмыслению в свете современных проблем и технологий. Женский взгляд на традиции играет ключевую роль в этом процессе, позволяя не только сохранить, но и развить традиционные формы искусства, адаптируя их к новым культурным и социальным реалиям.

Заключение. Традиции образного языка китайского искусства продолжают играть ключевую роль в творчестве современных китайских художниц, таких как Ся Цзюньна (夏俊娜). Они активно используют классиче-

ские символы и иконографические мотивы, адаптируя их к современному художественному дискурсу. В частности, традиционные элементы гохуа (国画), включая технику растушевки туши и многослойную лессировку, сочетаются с современными методами живописи, графики и цифровых технологий.

В произведении «唐宋人间» («Жизнь во времена Тан и Сун») Ся Цзюньна демонстрирует, как можно соединить классическую традицию и современные подходы: композиция выдержана в духе старинных свитков с вертикальным развертыванием пространства, однако цветовая палитра и стилистические приемы отсылают к актуальному искусству. Такое переосмысление традиционной живописи позволяет создать визуальный диалог между прошлым и настоящим, актуализируя темы идентичности, феминизма и культурной памяти.

Современные китайские художницы не просто сохраняют традиционные визуальные коды, но активно деконструируют их. Использование женских образов в сочетании с природными мотивами (цветы, деревья, вода) следует канону классической китайской иконографии, но в новой интерпретации становится инструментом самовыражения и социальной критики. Особую роль играет техника баймяо (白描) – тонкая линейная прорисовка без теней, традиционно использовавшаяся в изображении женских фигур, которая в современных работах может сочетаться с абстрактными формами или экспериментальными материалами.

Перспективы дальнейших исследований заключаются в углубленном анализе трансформации классических художественных техник в современном китайском искусстве. Важно исследовать, как цифровые технологии, перформанс и новые медиа изменяют восприятие традиционных образов и их символики. Расширение границ жанров, смешение техник и осмысление культурного наследия в контексте глобализации открывают новые возможности для художественного диалога между Востоком и Западом.

Список литературы

1. Лилинь Ю. Феминистское инсталляционное искусство в современном Китае // Вестник Санкт-

Петербургского государственного института культуры. 2024. № 1 (58). С. 129–135.

2. Берестнев Г. И. К философии слова (лингвокультурологический аспект) // Вопросы языкознания. 2008. № 1. С. 37–65.

3. Лебедев Н. С. Китайская пейзажная живопись «шань-шуй»: культура и ландшафт // Шуйская сессия студентов, аспирантов, педагогов, молодых ученых: материалы XI Междунар. науч. конф., 5–6 июля 2018 г. Москва; Шуй, 2018. С. 148–151.

4. Лю И. Развитие женского образа в традиционной живописи Китая // Современные проблемы лингвистики и методики преподавания русского языка в ВУЗе и школе: [электрон. журн.]. Воронеж, 2022. Вып. 38. С. 104–117. URL: <https://new-journal.ru/nomer/38-nomer/> (дата обращения: 26.05.2025).

5. Чай Шань. Анализ живописи и искусства современного художника Ся Цзюньна // Дачжун Вэньи. 2013. № 7. С. 79. (на кит. яз.)

6. Вэй Ю. Женское искусство Китая // Культура и искусство. 2022. № 5. С. 86–95.

7. Юйфен Х. Ю. Х. Статус и роль женщины в изобразительном искусстве Китая // Известия Российского государственного педагогического университета им. А. И. Герцена. 2008. № 85. С. 128–132.

References

1. Lilin Yu. Feminist installation art in contemporary China. *Bulletin of the Saint-Petersburg State University of Culture*. 2024. 1 (58), 129–135 (in Russ.).

2. Berestnev G. I. Toward the philosophy of words (linguocultural aspect). *Problems of Linguistics*. 2008. 1, 37–65 (in Russ.).

3. Lebedev N. S. Chinese landscape painting "Shan Shui": culture and landscape. *Shuya session of students, postgraduates, teachers, and young scientists: proc. of the XI Intern. sci. conf., July 5–6, 2018. Moscow; Shuya*, 2018. 148–151 (in Russ.).

4. Liu Y. Development of the female image in traditional Chinese painting. *Modern problems of linguistics and methods of teaching Russian in universities and schools: [electronic j.]*. Voronezh, 2022. 38, 104–117. URL: <https://new-journal.ru/nomer/38-nomer/> (accessed: May 26.2025) (in Russ.).

5. Liu Zh. Analysis of the Painting and Art of Contemporary Artist Xia Junnuo. *Dazhong Wenyi*. 2013. 7, 79. (in Chinese).

6. Wei Yu. Women's art in China. *Culture and Art*. 2022. 5, 86–95 (in Russ.).

7. Yufeng H. Yu. H. The Status and role of women in the fine arts of China. *Izvestia: Herzen University Journal of Humanities & Sciences*. 2008. 85, 128–132 (in Russ.).

Ян Вэньлу

Взаимодействие светских и религиозных аспектов в скульптуре Китая периода Северная Вэй

Изучение светской скульптуры в Китае эпохи Северной Вэй (IV–VI вв. н. э.) открывает новые горизонты для понимания культурных трансформаций и синтеза традиций. Исследование подробно затрагивает значимое воздействие буддизма на формирование китайского визуального искусства в тот период. Автор акцентирует внимание на динамике развития искусства скульптуры, отражающей влияние индийского и гандхарского стилей, завершающегося формированием уникального китайского стиля. В статье раскрываются стилистические особенности как светских, так и религиозных произведений, а также технические аспекты скульптурного ремесла той эпохи. Светская скульптура того времени служит ценным источником информации о социальной и культурной жизни, отображая тесную связь между искусством, духовными поисками и общественными идеалами того времени. Данное исследование обогащает понимание вклада буддизма в формирование китайского искусства и влияние скульптуры династии Северная Вэй на развитие и процветание китайского искусства в более поздние периоды.

Ключевые слова: светская скульптурная пластика, Северная Вэй, культурное наследие, особенности техники, эволюция

Yang Wenlu

The interaction of secular and religious aspects in sculpture of China from the Northern Wei period

The study of secular sculpture in China during the Northern Wei Dynasty (4th–6th centuries AD) opens new horizons for understanding cultural transformations and synthesis of traditions. The study thoroughly touches upon the significant influence of Buddhism on the formation of Chinese visual arts during that period. The author's attention is focused on the dynamics of the development of the art of sculpture, reflecting the smooth infusion of Indian and Gandhara styles and culminating in the establishment of a unique Chinese style by the end of the dynastic reign. The article reveals the technical aspects of the sculptural craft, as well as the stylistic features of both secular and religious works of that era. Secular sculpture of that time serves as a valuable source of information on social and cultural life, reflecting the close connection between art, spiritual quest, and social ideals of that time. This study enriches the understanding of the contribution of Buddhism to the formation of Chinese art and the influence of the art of sculpture of the Northern Wei Dynasty on the development and prosperity of Chinese art in later periods.

Keywords: secular sculptural plastic, Northern Wei, cultural heritage, technical features, evolution

DOI 10.30725/2619-0303-2025-2-150-154

Изучение светской пластики Китая периода Северной Вэй имеет особую значимость для глубокого понимания культурных преобразований, происходивших в истории Китая в период с IV по VI в. н. э. В это время происходит синтез культурных и идеологических течений, что отражается на разнообразных формах искусства, включая скульптуру.

Скульпторы эпохи Северной Вэй перенимали и переосмысливали традиции предшествующих эпох и внешних влияний, создавая произведения, сочетающие в себе как китайские традиции, так и влияния других культур, таких как гандхарское искусство. Это было время, когда не только формировался классический стиль китайской фигуративной скульптуры, но и устанавливались каноны, определившие дальнейшее развитие ви-

зуальной культуры Китая. Обращаясь к изучению скульптурных произведений этого периода, исследователи могут проследить, как возникали и развивались темы и мотивы, связанные с бытовой жизнью и светскими ценностями тех времен, каковы были характерные черты светских портретов, каким образом изображение человеческой фигуры в скульптуре отражало общественные идеалы и мировосприятие.

Изучение скульптуры эпохи Северной Вэй раскрывает два ключевых этапа в ее развитии. Первый этап датируется временем с момента окончания религиозных гонений до 494 г., когда произошло знаковое событие в истории династии: перенос столицы из Пинчэн, которая считалась северными рубежами, в Лоян – город, имеющий глубокие

корни китайской культуры и истории, расположенный в провинции Хэнань. Этот период отмечен особенным стилем, где преобладает синтез разнообразных культурных влияний. Существенной частью этого слияния стало буддийское искусство, пришедшее из Индии, которое оказало глубокое воздействие на художественные традиции, привнеся в китайскую скульптуру своеобразные формы и образы. Именно в этот период формируется уникальный стиль, который в будущем ляжет в основу многих художественных направлений, определяя облик китайской скульптуры на долгие века [1, с. 67–70].

Второй этап развития скульптуры Северной Вэй начинается с 494 г. и продолжается вплоть до завершения периода правления этой династии. Начиная с этого момента можно наблюдать ярко выраженный переход к новому художественному направлению, известному как Лунмэнь. Символично, что буддийские изображения теперь приобретают новый облик, сливаясь с китайским культурным контекстом. Особенно это проявляется в изображениях Будды, который представляется уже не в традиционном индийском облачении, а в одеянии китайского ученого. Эта метаморфоза в изобразительном искусстве отражает глубокие социокультурные изменения, происходящие в стране, и показывает путь адаптации и интеграции буддийских мотивов в утвержденные культурные рамки того времени. Таким образом, фигуры Будды, одетые в наряды китайских мудрецов, становятся свидетельством культурного самоопределения и желания сформировать уникальное национальное искусство, отражающее внутреннюю духовную жизнь и эстетические идеалы эпохи.

Техника создания скульптур в период Северной Вэй демонстрирует исключительное мастерство и инновационные подходы того времени. Мастера начинали с формирования крепкой деревянной базы, которая служила основанием для будущего изделия. Эта основа затем обтягивалась слоем натуральных материалов: тростником, конопляной паклей или же пшеничной соломой, создавая первичный объем и форму скульптуры. После этого поверхность изделия обрабатывалась глиной или стуком – особым типом декоративной штукатурки. Как только материал застывал, начинался аккуратный процесс детализации: вырезание утонченных деталей и элегантных узоров. Завершающим этапом творчества была живопись, придающая скульптурам окончательные черты, цвет и визуальную

выразительность. Эта многоэтапная процедура создания позволяла воплотить в жизнь величественные и вдохновляющие произведения искусства, которые не перестают удивлять и завораживать вплоть до наших дней [2, с. 20–30].

В эпоху правления династии Северная Вэй – период расцвета буддизма – была создана уникальная керамическая скульптура китайского чиновника высотой 23,5 см. Создатель произведения умело воплотил характеристики конкретного лица: замкнутый и молчаливый характер выражен через угрюмое выражение и при этом тонкой чертой автор подчеркивает отвлеченную, духовную сущность изображаемого чиновника [3, с. 82–84]. Элементы скульптуры, такие как удлинённые пропорции и увеличенная голова, в сочетании со стилизованными и текучими линиями одежды, делают облик фигуры образцово выразительным, показывая утонченность и мастерство художника. Эти стилистические черты зеркально отражают эволюцию чувственности подходов в искусстве того времени, выявляя рост сложности в изображении мира и обогащение эмоциональной глубины, что было типично для китайской живописи и скульптуры той эпохи.

Монументы каждого монастыря открывают перед нами своеобразный коллаж стилистических элементов, объединяющих в себе как уникальные черты, так и общие атрибуты, характерные для периода правления династии Вэй в буддийском искусстве. Чаще всего можно заметить, что фигуры изображены в удлинённых пропорциях, заимствуя готический рисунок, при этом они не показывают натуральной моделировки мышечных контуров. Одежды персонажей также подчиняются стилизации: их складки, выполненные параллельными линиями, приукрашены упрощённым, орнаментальным рисунком, традиционным для той эпохи – обычно в форме волн или зигзагов по краям [4].

Изображения святых в искусстве того времени отличаются определенными чертами, способствующими созданию впечатления внутреннего сосредоточения и духовности. Наблюдается намеренное изображение улыбки, причем она выполнена довольно условно, без подробного отображения эмоций. Также типичным является изображение полузакрытых глаз, что придает лицу особое выражение задумчивости и ухода в себя. Буддийские фигуры, созданные в эпоху Северной Вэй, отличаются ярко выраженной идиосин-

кразией в своих визуальных характеристиках. В числе ключевых черт отметим выразительные, практически круглые лица, придающие изображениям особый вид непринужденности и благосостояния. Тонкая талия в сочетании с широкими плечами создает ощущение силы и стабильности, подчеркивая гармонию пропорций.

В дополнение к этому статуи и рельефы часто демонстрировали вестиментарные особенности, связанные с одеждой в западном стиле, что отражает влияние межкультурных обменов на буддийское искусство того периода. Интересной особенностью является также изображение фигур бодхисаттв в обнаженном виде, что в некоторых случаях могло символизировать чистоту и отрешенность от мирских желаний, а также подчеркивать их духовное и физическое совершенство. Такой способ визуализации призван не просто показать внешность, но и воздействовать на зрителя, передавая тонкую атмосферу возвышенности и загадочности, характерную для мистических измерений [5, с. 40–47].

В эпоху Дуньхуана произошло заметное изменение в изображении центральных персонажей буддийского пантеона, особенно бодхисаттв. Фигуры были облечены в новые визуальные атрибуты, направленные на уточненность и грациозность. Сущность фигур выражалась за счет уменьшения размеров рук, которые обретали изящные формы, и отмечалась широта верхней части торса, создавая визуальный акцент на величественности образа. Формы лиц персонажей приобрели большую вытянутость, что в сочетании с тонко очерченными бровями придавало им выразительность и изысканность.

Дополнительной характеристикой, придающей фигурам легкость и невесомость, служили тонкие ленты одежды, казавшиеся струящимися на ветру. Эти элементы не только усиливали общую гармонию композиции, но и подчеркивали динамичность и живость образов, приближая их к зрителю. Иконография второго периода Дуньхуана отражает тонкую эстетическую идею, обогащая традиционные представления о буддийской символике новыми стилистическими решениями [6].

Искусство государства Северная Вэй, существовавшего в период с 386 по 535 г. н. э. на территории Северного Китая, демонстрирует сильное влияние культур Центральной Азии, особенно согдийской. Согдийская культура, с ее богатой торговлей и культурным обменом по Великому Шелковому пути, ока-

зала заметное воздействие на формирование эстетических и религиозных практик региона, в частности на развитие буддийского искусства в Северной Вэй. Буддизм приобрел статус государственной религии в данном историческом периоде, что способствовало расцвету религиозного искусства. Именно в это время происходила активная интеграция визуальных традиций различных народов в буддийские скульптуры и фрески, придавая им своеобразный многонациональный характер, элементы которого до сих пор можно увидеть в сохранившихся произведениях искусства.

В эпоху династии Вэй буддийское искусство обретает особенную изысканность и служит мостом, который направляет верующих от повседневной суеты к глубинам религиозного мистицизма. Эта трансформация внимания замышлялась творцами как средство духовного обогащения и погружения в сакральную суть вероисповедания. При этом характеристики стиля, принятые в буддийском искусстве того времени, также прослеживаются и в более простых и подлинных образах, например в погребальных фигурах [7]. Такие статуэтки, несмотря на свою относительную простоту и непринужденность, отражают общие тенденции художественного представления той эры, демонстрируя связь с большими религиозными и культурными контекстами [8].

На рубеже эпохи, в начале VI в., во времена династии Северная Вэй, в Китае была создана скульптура из известняка, изображающая Майтрею в медитативной позе [9]. В начале VI в., в эпоху династии Северная Вэй, великие мастера приступили к созданию выразительных буддийских скульптур в пещерах Лунмэнь, расположенных неподалеку от города Лоян в провинции Хэнань, Китай. Эти пещеры с конца V и до середины VIII вв. превратились в священное место, полное религиозных изображений – от величественных статуй Будды до множества рельефов с бодхисаттвами и другими значимыми фигурами. В числе этих творений особое место занимает скульптура Майтреи, которую традиция связывает с Гуяндунской пещерой, одной из древнейших и наиболее впечатляющих в этом спелеологическом комплексе. Это божество, изображенное в медитативном состоянии, демонстрирует каноны буддийского искусства того времени.

Прошли века, и теперь перенесенная через океаны историческая скульптура Майтреи обретает новую жизнь, будучи одной

из драгоценных экспонатов Музея Метрополитен в Нью-Йорке, США. Музей приобрел ее в 1939 г., и с тех пор она украшает зал 208, открывая посетителям врата в Древний Китай и его утонченную духовную культуру.

Так, долгое путешествие скульптуры Майтрейи из пещер Лунмэнь возле Лояна достигло своего апогея в экспозиции мирового наследия, предоставляя современным зрителям уникальную возможность прикоснуться к бесценным сокровищам прошлого. Скульптура представлена в элегантной позе на стуле: правая нога положена на левое колено, а палец руки нежно касается губ, выражая глубокую задумчивость на лице. Эта поза, которая возникла изначально в Индии и затем диффундировала в культурное пространство Китая, тесно связана с ключевым моментом в жизни принца Сиддхартхи, который стал известен как Будда Шакьямуни. Именно во время наблюдения за работой фермеров, которые обрабатывали поля, он глубоко осознал неизбежность и вечный цикл человеческого страдания – это откровение и нашло свое отражение в характерной для буддийской скульптуры позе Майтрейи. Значение данной позы особенно акцентировано для образов именно бодхисаттв, выражая их познание и созерцание на пути к просветлению.

Майтрейя в китайской традиции буддизма имеет особое значение. В Китае его изображение часто ассоциируется с идеей будущего спасителя, который принесет мир и гармонию, когда текущий Будда, Шакьямуни, уступит ему место. Китайский буддизм сильно влияет на восприятие Майтрейи, и его изображения часто можно увидеть в храмах и монастырях. Статуя Майтрейи часто размещают в центральной части храмов или у входа как символ надежды на будущее просветление. В китайском искусстве Майтрейя часто изображается с мягким, умиротворенным выражением лица, что символизирует его внутренний мир и духовное спокойствие. Воплощение Майтрейи в китайской культуре также отличается некоторыми особенностями. Он изображается в разных позах, иногда сидя в спокойной медитации, что отражает его готовность к просветлению и исцелению мира. Стиль китайского буддийского искусства, в котором изображен Майтрейя, может варьироваться, но в нем всегда присутствует идея глубокого внутреннего мира и мудрости. Китайский Майтрейя олицетворяет не только концепцию будущего будды, но и важность медитации и самосознания. В этой культуре

он является объектом почитания, связанного с будущим просветлением, с возможностью избежать страданий и достичь внутреннего мира и гармонии. В китайской буддийской традиции Майтрейя также воспринимается как символ надежды и уверенности в том, что просветление возможно для каждого, кто стремится к нему. Изображения Майтрейи в китайской культуре могут отличаться по стилю в зависимости от исторического периода и региона, но общая идея остается неизменной: он всегда является символом будущего благополучия и высшего понимания, которое приведет к освобождению всех существ.

Статуя Будды выполнена в классической манере: величественная фигура представлена в сидячем положении, с непокрытой грудью и руками, легко опущенными на колени. Рядом со статуей расположена лестница, ведущая к прилегающей террасе и служащая как композиционный и функциональный элемент общей архитектурной композиции, которые украшены каменными фигурами бодхисаттв, создавая особый сакральный контекст вокруг центрального образа Будды.

Звание «будда», что в переводе с санскрита означает «просветленный», связывают прежде всего с Сиддхартхой Гаутамой. Этот индийский принц отверг блага мирской жизни ради духовных исканий, в итоге достигнув просветления. Изображения будд распространены от храмов до духовных центров Азии и поглощают как самого Гаутаму, так и иные персонажи, восхваляемые в различных традициях буддизма. Статуи будд служат фокусами восхищения, инструментами медитации и эмблемами религиозной мудрости.

Религиозные сооружения, в которых они размещены, предназначены для проведения духовных обрядов, выходя за рамки простого музейного или памятного значения. Китайская скульптура будды отличается мягкими, гармоничными линиями, что придает фигуре легкость и изящество. В изображении будды особое внимание уделяется выражению его лица, которое часто наполнено глубоким размышлением и состраданием. В этой позе отражается стремление к внутренней гармонии и освобождению от мирских забот. Будда, сидящий с опущенными руками, выражает отказ от привязанности и земных желаний, что также является важной частью буддийской философии.

Исполненная в характерном для того времени стиле, данная скульптура передает спокойствие и уравновешенность, что отражает

духовные поиски и идеалы династии Северная Вэй. Эта работа не только представляет культурное наследие Китая, но и является примером диалога восточных и западных традиций, в котором буддийские элементы сочетаются с китайскими эстетическими концепциями. Сейчас эта скульптура находится в Академии искусств в Пекине, предоставляя исследователям уникальную возможность познакомиться с особенностями скульптуры того периода, понять место и роль искусства в социуме того времени, его влияние на культурное самосознание народа и даже политическую жизнь страны.

Тема скульптуры Китая периода Северной Вэй представляет собой уникальное поле для исследований, способное раскрыть целостную картину быта, духовности и эстетических предпочтениях эпохи, а также оказать влияние на понимание последующего развития искусства в Китае. Эпоха династии Северная Вэй ознаменована особой ролью буддизма в формировании скульптурных традиций Китая. Хотя нередко считается, что скульптура того времени сводится, в основном, к религиозным образам, множество работ раскрывают влияние буддийской культуры на светское искусство.

Список литературы

1. Государственный музей искусства народов Востока. Ленинград: 1988. 230 с.
2. Искусство Китая: [альбом / авт.-сост. Н. А. Виноградова]. Москва: Изобраз. искусство, 1988. 54, [22] с.
3. Виноградова Н. А. Искусство средневекового Китая. Москва, 1962. 102 с.
4. Ван Вэньцин. Попытка анализа художественной красоты скульптурного искусства пещер Юньган // Академические гуманитарные исследования о чаепитии. 2019, № 12. С. 70 (на кит. яз.).

5. Мальцевой Н. Л., Кузьмина М. Т., Виноградова Н. А. История зарубежного искусства. Москва: Искусство, 1971. 359 с.

6. Фань Хунъю. Особенности проектирования и инновации в дизайне пещер Юньган // Сто школ искусства. 2013. № 8 (135). С. 145–149 (на кит. яз.).

7. Ли Чунь, Ду Вэньлань. О художественных особенностях пещер Юньган // Сборник трудов Университета Сунь Ятсена. 2005. Т. 25, № 4. С. 313–315 (на кит. яз.).

8. Ван Кэ. Краткое обсуждение буддийского искусства скульптур пещер Юньган // Наследие. 2009. № 7. С. 140–143 (на кит. яз.).

9. Ли Минь. Анализ цифровой экспозиции Музея пещер Юньган // Мир упаковки. 2017. № 9. С. 99–101 (на кит. яз.).

References

1. The State Museum of Oriental Art. Leningrad, 1988. 230 (in Russ.).
2. Vinogradova N. A. (auth.-comp.). The Art of China. Moscow: Izobraz. iskusstvo, 1988. 54, [22] (in Russ.).
3. Vinogradova N. A. The art of medieval China. Moscow, 1962. 102 (in Russ.).
4. Wang Wenjing. An Attempt to Analyze the Artistic Beauty of the Sculptural Art of the Yungang Grottoes. *Academic Humanities Research on Tea Culture*. 2019. 12, 70 (in China).
5. Maltseva N. L., Kuzmina M. T., Vinogradova N. A. The history of foreign art. Moscow: Iskusstvo, 1971. 359 (in Russ.).
6. Fan Hongwu. Design Features and Innovations in the Yungang Grottoes. *Hundred Schools of Art*. 2013. 8 (135), 145–149 (in China).
7. Li Chun, Du Wenlan. On the Artistic Features of the Yungang Grottoes. *Sun Yatsen University Forum*. 2005. 25 (4), 313–315 (in China).
8. Wang Ke. A Brief Discussion on the Buddhist Sculpture Art of the Yungang Grottoes. *Heritage*. 2009. 7, 140–143 (in China).
9. Li Min. Analysis of the Digital Exhibition at the Yungang Grottoes Museum. *Packaging World*. 2017. 9, 99–101 (in China).

ДОКУМЕНТАЛЬНАЯ ИНФОРМАЦИЯ



Documentary information

Е. Ю. Иконникова

Экскурсионная деятельность В. С. Люблинского в Государственной Публичной библиотеке им. М. Е. Салтыкова-Щедрина

Рассматривается путь развития экскурсионной деятельности в Государственной Публичной библиотеке им. М. Е. Салтыкова-Щедрина (далее ГПБ) советского историка-медиевиста, палеографа, книговеда В. С. Люблинского. Кратко освещено зарождение экскурсионной деятельности в Императорской Публичной библиотеке (далее ИПБ) в XIX в. Охарактеризованы основные моменты работы экскурсионного бюро, созданного В. С. Люблинским в ГПБ в 30-х гг. XX в. Представлены описания некоторых экскурсионных программ для ГПБ, разработанных В. С. Люблинским. Проведено сравнение экскурсионной деятельности библиотеки в XIX в. и в первые тридцать лет советской власти. Дана оценка роли В. С. Люблинского в развитии экскурсионной деятельности в библиотеках.

Ключевые слова: В. С. Люблинский, экскурсионная деятельность, выставки, путеводитель, Государственная Публичная библиотека им. М. Е. Салтыкова-Щедрина, книговедение, история библиотек

Ekaterina Yu. Ikonnikova

Excursion activities of V. S. Lyublinsky at the Saltykov-Shchedrin State Public Library

The article considers the development of excursion activities in the State Public Library named after M. E. Saltykov-Shchedrin (hereinafter SPL) of the Soviet historian-medievalist, paleographer, book critic V. S. Lyublinsky. The origin of excursion activities in the Imperial Public Library (hereinafter referred to as the IPL) in the 19th century is briefly highlighted. The main aspects of the work of the tour desk, created by V. S. Lyublinsky at the State Library in the 1930s, are described. The descriptions of some excursion programs for SPL developed by V. S. Lyublinsky are presented. The comparison of the library's excursion activities in the 19th century is carried out, and in the first 30 years of Soviet rule. An assessment of the role of V. S. Lyublinsky in the development of excursion activities in libraries is given.

Keywords: V. S. Lyublinsky, sightseeing activities, exhibitions, guidebook, M. E. Saltykov-Shchedrin State Public Library, book studies, library history

DOI 10.30725/2619-0303-2025-2-156-162

Экскурсионная деятельность представляет собой важную часть культурного и образовательного процесса, способствующую популяризации исторического наследия и формированию общественного интереса к прошлому. Важнейшим хранилищем истории может служить библиотека, где экскурсантов знакомят с историей библиотеки, ее фондами, памятниками письменности, отделами, ресурсами и возможностями. Именно путем проведения экскурсии можно доступно, понятно и интересно рассказать о библиотеке и привлечь внимание к культурному достоянию страны.

Зарождение экскурсионной деятельности как разновидности библиотечной работы с читателями можно проследить, изучив работу Императорской Публичной библиотеки (ИПБ) в Петербурге. С первых дней библиотека была открыта не только для занятий чтением, но и «для всех желающих, познакомиться с сокровищами книгохранилища» [1, с. 11]. С этой целью открывали все залы,

которые можно было осмотреть в сопровождении сотрудников библиотеки. Однако как таковой экскурсии в привычном ее понимании не было, библиотекарь выступал скорее в роли смотрителя порядка, и в зависимости от своих знаний мог ответить на вопросы.

В 1849 г. на пост директора ИПБ был назначен М. А. Корф, в период правления которого «общие обозрения» стали важной составляющей работы библиотеки. Для придания экскурсиям большей занимательности и доступности были организованы выставки рукописей, эстампов, редких книг и музейных редкостей в витринах со специальным крутящимся механизмом [2, с. 12–14]. Особенностью таких экспозиций была возможность рассмотреть, а иногда и перелистать любой выставленный экспонат [3, с. 145]. Наряду с памятниками письменности демонстрировались картины, статуи, археологические и другие ценные артефакты.

Экскурсии проводились регулярно два раза в неделю, по вторникам и воскресеньям,

в 13 часов. По воспоминаниям Н. А. Добролюбова, свободное хождение по залам и рассмотрение витрин было запрещено. Экскурсия начиналась всегда из приемного зала, где участников встречал сотрудник библиотеки. Порядок и маршрут обхода библиотеки для ее обозрения зависели от сопровождающего, которым определялось и время пребывания публики в том или другом зале, исходя из общего времени экскурсии [4, с. 330].

Важным дополнением к «обозрению библиотеки» являлись путеводители по ИПБ, первый из которых был издан в 1852 г. Впоследствии увидели свет еще две его редакции, в том числе на английском и немецком языках. Издания представляли библиотеку скорее как музейное пространство, а не как место для чтения и получения знаний. Путеводители содержали довольно подробную информацию об истории здания, формировании книжных коллекций, описание внутреннего убранства залов библиотеки с кратким перечислением основных фондов [5]. В этот период «библиотека как музей стала... действительно общедоступной, но как рабочее учреждение, где главные хозяева-читатели, она... почти не существовала» [4, с. 606].

До 1870 г. порядок проведения «обозрений» оставался неизменным и зависел от профессионализма сопровождающего, который должен был отвечать на вопросы и давать пояснения ко всему интересному, что находилось в осматриваемых залах. Затем при директоре И. Д. Делянове были разработаны единые правила проведения экскурсий, существовавшие вплоть до начала революционных событий 1917 г. Однако в предреволюционные годы несколько изменились и контингент экскурсантов, и форма проведения экскурсий [6, с. 46]. Для первого десятилетия XX в. характерным явлением было большое количество групповых посещений, организуемых учебными заведениями, научными и профессиональными сообществами. Подавляющее число посетителей составляли группы учащихся средних учебных заведений и различных подготовительных курсов, а также студенты. Кроме того, маршрут по библиотеке входил в обзорную экскурсионную программу для туристических групп из других городов России. Помимо культурно-познавательных экскурсий, существовали учебные и производственные программы. Например, для учащихся школы печатного дела проводилась экскурсия по истории инкунабул и паплеттипов [7, с. 145].

В первые десятилетия советской власти экскурсионная деятельность в целом претерпела значительные изменения. В этот период экскурсии стали не только инструментом культурного образования, но и важным средством идеологического воспитания населения. Перед библиотеками встала новая масштабная задача – «растворить шире двери перед народными массами, ознакомить их с неисчерпаемыми научными фондами» [8, с. 3]. В особенности это касалось крупнейших книгохранилищ страны.

Следуя новым требованиям, в Государственной Публичной библиотеке в Ленинграде (ГПБ) в 1928 г. под руководством советского историка, крупного книговеда В. С. Люблинского было создано экскурсионное бюро, связанное соглашением с Экскурсионно-лекторской базой Политпросвета ЛООНО и со Школьной станцией гуманитарных экскурсий и принимавшее экскурсионные группы по заявкам этих организаций [9, с. 15]. В задачи бюро входило не только проведение экскурсий для читателей; не менее важно было создание методики привлечения новых посетителей с целью увеличения интереса к библиотеке как богатейшему хранилищу книжных фондов. В. С. Люблинский писал, как было бы замечательно, если бы не только гости города, но и жители Ленинграда, проходя по Невскому проспекту, гуляя в Екатерининском сквере, обязательно хотя бы раз заглянули в «волшебный храм, где находятся мировые книжные сокровища» [10, л. 1].

Важной составляющей работы В. С. Люблинского как руководителя бюро была подготовка экскурсоводов: чтение лекций, проведение занятий и семинаров по экскурсионному делу и методическое обеспечение экскурсионных маршрутов. В. С. Люблинский задавался вопросом, «почему же в библиотеку притекает столь малый процент местных экскурсантов» [11, л. 1]. По его мнению, посетители не приходят, так как в их сознании библиотека – это «вереница шкафов с книгами, впечатление тишины, сотни читающих, да досадное сознание, что книги – вещь полезная, но скучная. Когда даже от образовательной экскурсии требуется красота ландшафта и яркость художественных образов» [10, л. 2].

Разрабатывая методику экскурсионных программ по библиотеке, В. С. Люблинский отмечал, что «при посещении человеком библиотеки должны раскрываться в сжатом показе все веками накопленные сокровища культуры, должен наглядно забиться пульс

жизни каждого научного механизма, пройти с кинематографической быстротой в течение какого-нибудь одного часа техническое развитие памятников человеческой мысли от надписей, высеченных много тысячелетий назад, до современного роскошного издания и научных методов воспроизведения» [10, л. 2]. Для этого В. С. Люблинским наряду с общим обзором библиотеки были разработаны тематические маршруты по залам ГПБ, предназначенные для более подготовленного читателя. Кроме того, был подготовлен целый ряд специальных экскурсий, посвященных специальным темам, например таким, как история славянской и русской письменности.

По замыслу В. С. Люблинского, экскурсионная программа должна была выступать в качестве метода политико-просветительской работы, охватывающей как культурные, так и образовательные проблемы. Особое внимание уделялось длительности экскурсионных мероприятий. Ученый считал, что оптимальное время рассказа о книжных сокровищах библиотеки не должно превышать 70–90 минут. При первом знакомстве с библиотекой и ее фондами посетитель должен был увидеть, как библиотека взаимодействует с читателем. В качестве такой встречи с «хранилищем книг» В. С. Люблинский рекомендовал начать с экскурсионной программы «Библиотека, книга и читатель», в которой библиотека представляла в качестве просветительского учреждения. В. С. Люблинский полагал, что она должна стать одной из основных обзорных экскурсий по залам ГПБ, поскольку она отвечает задачам культурно-бытового цикла экскурсий Ленполитпросвета больше, чем другие программы, и является действенным методом обучения населения работе с книгой. Цель экскурсии заключалась в том, чтобы дать посетителям максимально полное представление об организации библиотечной работы по обслуживанию читателя [11, л. 6].

В экскурсии предполагались не только обилие цифровой информации, требующей вводной беседы и итогового резюме, но также и наглядный материал и иллюстрации – статистические диаграммы, графические схемы функций ГПБ по обслуживанию читателя. При составлении маршрута акцентировалось внимание на демонстрации одного из наиболее характерных рабочих процессов для каждого звена, которые выбирались с учетом возможности на их примере дать связную картину не только производственной схемы доставки книги от полки до читателя,

но и главным образом цикла «переработки полуоформленного спроса в контингент дневной продукции читального зала» [11, л. 7].

В экскурсии много времени посвящалось практическим вопросам, прежде всего ориентированию посетителей в каталожном аппарате ГПБ. Основное внимание, по мнению В. С. Люблинского, следовало уделять каталогам читального зала, а в КИЛ (Кабинет новой иностранной литературы) – сводным каталогам. При разработке маршрута данной экскурсии учитывалась также неизбежность двух-трех «зон молчания» и «мертвых» пространств при переходе из одного помещения в другое. В связи с этим продолжительность экскурсии могла быть более полутора часов. Но даже увеличенное время экскурсии не позволяло с надлежащей полнотой провести общий обзор библиотеки.

В помощь посетителям пришел «Спутник читателя и посетителя библиотеки», который В. С. Люблинский подготовил в 1930 г. Автор надеялся, что благодаря этому изданию читатель быстрее и охотнее заинтересуется богатством, хранящимся в стенах «одной из величайших сокровищниц мирового знания» [8, с. 6]. Тогда как путеводители по ИПБ XIX в. представляли собой в большей степени план маршрута с описаниями экспозиций и интерьеров библиотеки, данная работа содержала в себе максимально подробную инструкцию по взаимодействию читателя с библиотекой, начиная с гардероба. На обзорной экскурсии путеводитель использовался как наглядный материал с информацией, важные детали которой проговаривались экскурсоводом.

Экскурсия «Основные фонды ГПБ и их значение» также была представлена как обзорная, но при этом преследовала исключительно воспитательную цель – пробудить в читателе уважение и бережное отношение к хранимым в ГПБ книгам. Повествование экскурсовода должно было быть максимально разгружено от всякой побочной тематики и от цифрового материала. Также участникам разъяснялось, что подлинное и глубокое ознакомление с ГПБ, ее работой, историей, фондами, с историей письма и книгопечатания и т. п. возможно лишь при посещении двух-трех специализированных обзорных экскурсий [11, л. 2].

Маршрут экскурсии был составлен по следующему плану: группа сразу, без предварительной беседы и вступления, проходила в отдел эстампов. Здесь, экскурсантам давалось представление о характере и размерах основных фондов ГПБ. В качестве примеров

экскурсовод демонстрировал образцы из коллекции эстампов, а затем при выходе в круглый зал внимание экскурсантов привлекалось к библиотеке Вольтера. Значение основного фонда русской книги в данной экскурсии объяснялось с помощью подбора редких экземпляров и демонстрации сложного хозяйства многоярусного хранилища, а также размеров и многообразия каталогов, как ключа к сокровищам библиотеки и аппарата текущего обслуживания читательских требований. Далее группа следовала через отдел картографии в кабинет марксизма-ленинизма, где экскурсовод обязательно упоминал о значении уникального по своей полноте собрания научной периодики и серий, о международных связях ГПБ (на примере получения в дар атласа Юсуфа Камаля); научном и практическом использовании специальных собраний библиотеки (старые и новые карты). В завершение экскурсионного маршрута следовало сделать вывод о высокой научной, материальной, политической и практической ценности книжного фонда ГПБ как государственного хранилища и одного из важнейших культурных центров страны [11, л. 8].

Помимо общих обзорных экскурсий, В. С. Люблинский разработал маршруты, которые демонстрировали библиотеку в качестве музея: «Книжное собрание как музей», «История письменности и книгопечатания» и др. Главная идея еще одной экскурсии, «Фонды научной библиотеки», состояла в том, чтобы продемонстрировать коллекции мировой литературы и создать у посетителя «впечатление полноты и восприятие организованности книжных собраний ГПБ» [11, л. 8]. Рассказ экскурсовода проходил по такому плану:

1. Назначение ГПБ в прошлом и теперь.

2. Задачи и результаты введения обязательного экземпляра.

3. Пути и цели пополнения иностранной печатной продукции.

4. Ценность и научное назначение исторических материалов и раритетов.

5. Русский фонд, старая система отделов, принципы ее построения, реформа 1930 г., перспективы, фонды иностранных отделов.

6. Примеры старых тематических отделов. Состав отдела полиграфии, его универсальность, историчность и актуальность. Состав отдела истории, его объем, фонд, редкости, исторический интерес его собраний. Состав отдела «Россика», его комплектование, назначение каталога.

7. Примеры отдельных коллекций. Вольтер, эстампы, инкунабулы, альдины, эльзеви-

ры. Их неделимость (нельзя разрознить в другие библиотеки).

8. Значение фондов национальной печати, газет, рукописей.

9. Рукописное отделение. Древности, редкости, научные источники. Автографы писателей и произведения мастеров XV в. Значение ГПБ для изучения истории письма и книги. Исследовательская работа.

10. Возможность разностороннего использования фондов ГПБ, их многозначность. Иностранные официальные и парламентские материалы, промышленные патенты, академические серии. Роль комплектов периодики. Картографические собрания, нотные собрания. Недопустимость их раздробления по отдельным библиотекам без ущерба для подлинной эффективности их использования [11, л. 3].

В. С. Люблинский подчеркивал важность увлекательности и доступности информации. Он создавал тематические маршруты, наполненные сложными и в то же время интересными для широкого круга сведениями, тем самым привлекая внимание к книжным памятникам и культурному наследию. Экскурсия «История письменности и книгопечатания» в силу значительного объема информации была разделена на две части: первая посвящалась письменности как таковой, а во второй рассказывалось об истории возникновения и развитии книгопечатания. Экскурсия проходила по принципу «вопрос-ответ» на основе определенного плана [11, л. 7]. В течение всего маршрута участники имели возможность рассмотреть книжные выставки, служившие не только средством демонстрации, но и возможностью активного вовлечения аудитории в беседу с экскурсоводом.

Первая часть экскурсии состояла из нескольких пунктов. Вначале предполагалось вступление, где экскурсовод кратко рассказывал о социальном и общекультурном значении письменности. Далее шла непосредственно экскурсия по истории письменности, в которой экскурсанты начинали знакомство с древних форм письма, в том числе с египетским письмом, клинописью, китайским письмом. Рассказ экскурсовода обязательно сопровождался демонстрацией фрагментов свитков из рукописного отдела ГПБ. Следующим пунктом следовал рассказ о зарождении письменности в Греции и Риме. Здесь участники экскурсии также могли увидеть рукописные книги, познакомиться с их материалами (папирус и пергамен) и формами (свиток и кодекс). Затем экскурсовод

останавливал группу у витрин с греческими и латинскими фрагментами Codex Sinaiticus и Евангелия из Сармисхалы, а также знакомил с книгами первых веков христианства и раннего Средневековья. Образцы письменности средних веков и раннего Нового времени также можно было рассмотреть в витринах. Во время рассказа про русскую рукописную книгу экскурсовод демонстрировал автографы русских писателей XVIII–XIX вв. Вторая часть экскурсии проходила в Кабинете Фауста и была посвящена истории книгопечатания. Внимание слушателей акцентировалось на том, что книги являются важнейшим объектом при изучении общего культурно-исторического развития человечества.

Помимо тематических экскурсий для знакомства с книжными фондами библиотеки, В. С. Люблинский разработал экскурсионную программу для системы внешкольного образования в виде культпохода в ГПБ [11, л. 1]. Данное мероприятие носило название: «Книга и культурная революция». Культпоход был рассчитан на малоподготовленных участников, главным образом, на учащихся школ ликбеза. Основное внимание слушателей акцентировалось на двух вопросах: 1) разносторонность и обширность применения книги, газеты и прочих видов печати и практической эффективности их действия; 2) значение реформ шрифта и алфавита для культурной и политического раскрепощения прежде угнетенных слоев населения.

Формат данного культпохода не предполагал освещения ни исторических, ни библиотечно-технических вопросов. При этом показ отдельных залов ГПБ как места хранения печатной продукции должен был входить в программу в качестве одного из основных ее элементов. В рамках экскурсии использовались экспозиции в Кабинете Фауста и в газетном отделении. Для большей наглядности в трех различных точках (как правило, это были «мертвые зоны») заранее готовились вспомогательные экспонаты, иллюстрирующие роль грамотности и печати как средства агитации (демонстрация плакатов, листовок и т. п.). Шла также речь о популярной литературе и доступности ее использования для любого посетителя библиотеки. Длительность культпохода составляла от 1 ч. 30 мин. до 2 ч. Технические условия его проведения несколько отличались от вышеописанных экскурсий. Число участников культпохода не должно было превышать 150 человек. Экскурсанты разделялись на три группы, каждая

из которых входила в библиотеку с разных входов: первая группа – шестьдесят человек на второй вход (так называемый, новый подъезд), ведущий в главный читальный зал; вторая группа – шестьдесят человек на первый вход (старый), третья группа – тридцать человек в квартиру правления (Садовая ул., д. 18). Проход каждой подгруппы осуществлялся с разницей в пятнадцать минут. Для обслуживания культпохода требовалось пять экскурсоводов и шесть технических сотрудников.

Главной целью, которую ставил В. С. Люблинский при разработке всех экскурсионных маршрутов, был не только рассказ о шедеврах мирового книгоиздания, приобщение посетителей к книге и ориентация в фондах, но и демонстрация того, как организована научная деятельность в стенах одного из крупнейших государственных книгохранилищ. Ученый полагал, что благодаря интересной подаче материала «экскурсант будет любоваться хитрыми узорами восточных рукописей или среди пышного узора средневековых книг изучать развитие европейской живописи от примитивного орнамента и иконоподобных ликов до сложной пейзажной композиции и сочного богатства жизнеощущений эпохи. Он будет наглядно постигать тайны библиотечной техники и вырабатывать в себе живое представление о значении и размерах неслыханных цифр или же, скажем, просматривать черновики Ломоносова и Герцена, Пушкина и Гончарова, выискивать подписи Оливера Кромвеля, Робеспьера и его великих соратников, рисунки декабристов, ноты Бетховена и Глинки, библиотеку Вольтера; либо захочет поучиться обслуживанию массового читателя. Внимание привлекут исполинские книги на цепях – сокровища книгопечатного искусства» [11, л. 1].

Конечно, сложно сравнивать организацию экскурсионной деятельности в ИПБ во второй половине XIX в. и в первые тридцать лет советского времени. Однако можно заключить, что для обеих эпох формы и методы проведения мероприятий имели сходные цели и задачи. Идея популяризации библиотеки посредством организации выставок и осмотров ее сокровищ всеми желающими была выбрана верно. Такой метод содействовал ознакомлению с богатым книжным фондом и увеличению количества читателей. Вместе с тем экскурсионная деятельность далеко не всегда была достаточно эффективной: зачастую посетители приходили в библиотеку просто как в музей.

Говоря о преемственности, следует отметить, что «Общее обозрение» эпохи М. А. Корфа

можно рассматривать как предтечу обзорной экскурсии для первого знакомства с библиотекой, которую разработал В. С. Люблинский, а групповые учебно-производственные посещения начала XX в. сравнимы с его «культурным походом». Вместе с тем очевидно, что экскурсионная деятельность досоветской эпохи носила все же довольно хаотичный характер – в первую очередь в силу недостатка кадрового состава, подходящего для проведения такого рода мероприятий. Нехватка штатных сотрудников библиотеки в это время зачастую приводила к тому, что к группе экскурсантов приставляли вольнослужащих, которые не всегда могли компетентно ответить на многочисленные вопросы, и это вызывало недовольство слушателей [7, с. 31]. Негативный характер имело и отсутствие общих утвержденных правил подачи информации.

В. С. Люблинский разработал структуру и методические рекомендации по ведению экскурсий в библиотеке, направленных на развитие интереса к ее книжным фондам, на восприятие ГПБ как крупного научного центра. Составленные ученым планы и тексты экскурсионных маршрутов различной тематики способствовали массовости и регулярности экскурсий для всех категорий граждан. Важно отметить, что В. С. Люблинский, занимаясь экскурсионной деятельностью, не только развивал интерес к истории и культуре, но и старался сделать все возможное для усиления образовательной роли библиотеки в целом. Он подчеркивал, что библиотеки должны быть местом не только для чтения, но и для активного участия в культурной жизни. Ученый пытался создать условия для того, чтобы библиотечные учреждения эффективно выполняли свою роль в обществе как пространства для обучения и общения. Экскурсионная деятельность В. С. Люблинского как разновидность общеобразовательного процесса и важная часть работы с читателями, несомненно, сыграла значительную роль в институциональном развитии и популяризации ГПБ. Не подлежит сомнению вклад В. С. Люблинского в развитие экскурсионной практики в библиотеках как формы культурно-просветительской и образовательной деятельности.

Список литературы

1. Отчет Императорской Публичной библиотеки за 1816 год. Санкт-Петербург, 1817. 75 с.
2. Отчет Императорской Публичной библиотеки за 1852 год. Санкт-Петербург, 1853. 112 с.

3. Беспальченко А. С. Становление выставочной и экскурсионной деятельности в Императорской Публичной библиотеке // Вестник Санкт-Петербургского государственного института культуры. 2023. № 1 (54). С. 144–149.

4. Грин Ц. И., Третьяк А. М. Публичная библиотека глазами современников (1795–1917): хрестоматия. Санкт-Петербург: Изд-во Рос. нац. б-ки, 1998. 694 с.

5. Трусова С. И. Привлечение внимания общественности к Императорской Публичной библиотеке в XIX в. // Национальная библиотека. 2024. № 2 (27). С. 54–57.

6. Михеева Г. В. Иван Давыдович Делянов. Санкт-Петербург: Изд-во Рос. нац. б-ки, 2022. 206 с.

7. Ефимова Н. А. Читатели Публичной библиотеки в Петербурге и организация их обслуживания в 1814–1917 гг. // Труды / Государственной Публичной библиотеки им. М. Е. Салтыкова-Щедрина. Ленинград, 1958. Т. 6 (9). 190 с.

8. Люблинский В. С. Спутник читателя и посетителя. Ленинград, 1930. 115 с.

9. Вольфцун Л. Б. Медиевисты публичной библиотеки (1920–1940-е гг.): историко-биографические исследования: автореф. дис. ... канд. ист. наук: 07.00.09 / Ин-т истории РАН. Санкт-Петербург, 2003. 15 с.

10. Люблинский В. С. Материалы экскурсионной работы в ГПБ // Отдел рукописей Российской национальной библиотеки (ОР РНБ). Ф. 1268. Оп. 1. Ед. хр. 84. 28 л.

11. Люблинский В. С. Программы и планы экскурсий по ГПБ (7), методические указания для проведения экскурсий «Библиотека и читатель», памятка для экскурсовода по Отделу инкунабулов // ОР РНБ. Ф. 1268. Оп. 1. Ед. хр. 85. 16 л.

12. Михеева Г. В. Кабинет новой и иностранной литературы // Вестник Санкт-Петербургского государственного университета культуры и искусств. 2017. № 2 (31). С. 96–99.

13. Голубева А. Д., Гольдберг А. Л. На полках Публичной библиотеки: очерки. 2-е изд., испр. и доп. Москва: Книга, 1983. 222 с.

References

1. Report of the Imperial Public Library for 1816. Saint-Petersburg, 1817. 75 (in Russ.).
2. Report of the Imperial Public Library for 1852. Saint-Petersburg, 1853. 112 (in Russ.).
3. Bepal'chenko A. S. The formation of exhibition and excursion activities in the Imperial Public Library. *Bulletin of the Saint-Petersburg State Institute of Culture*. 2023. 1 (54), 144–149 (in Russ.).
4. Grin Ts. I., Tret'yak A. M. The Public Library through the eyes of contemporaries (1795–1917): reader. Saint-Petersburg, 1998. 694 (in Russ.).
5. Trusova S. I. Drawing public attention to the Imperial Public Library in the 19th century. *National Library*. 2024. 2 (27), 54–57 (in Russ.).
6. Mikheeva G. V. Ivan Davydovich Delyanov. Saint-Petersburg: Publ. house of Nat. Libr. of Russia, 2022. 206 (in Russ.).
7. Efimova N. A. Readers of the Public Library in Saint-Petersburg and the organization of their service in 1814–1917.

Proceedings of M. E. Saltykov-Shchedrin State Public Library. Leningrad, 1958. 6 (9), 190 (in Russ.).

8. Lyublinsky V. S. The reader's and visitor's companion. Leningrad, 1930. 115 (in Russ.).

9. Wolftsun L. B. The Medievalists of the public library (1920-1940s): Historical and biographical studies: abstr. dis. on competition of sci. degree PhD in history: 07.00.09. Saint-Petersburg, 2003. 15 (in Russ.).

10. Lyublinsky V. S. Materials of excursion work in the State Public Library. *Manuscript Department of the National Library of Russia (MD NLR)*. F. 1268. Op. 1. 84, 28 (in Russ.).

11. Lyublinsky V. S. Programs and plans of excursions to the State Public Library (7), methodological instructions for conducting the excursion "Library and Reader", memo for a tour guide to the incunabula department. *MD NLR*. F. 1268. Op. 1. 85, 16 (in Russ.).

12. Mikheeva G. V. Cabinet of new foreign literature. *Bulletin of the Saint-Petersburg State University of Culture and Arts*. 2017. 2 (31), 96–99 (in Russ.).

13. Golubeva O. D., Goldberg A. L. On the shelves of the Public Library: essays. 2nd ed., corr. and add. Moscow: Kniga, 1983. 222 (in Russ.).

Г. В. Михеева

Виктор Евстафьевич Ген – библиотекарь Императорской Публичной библиотеки

Воссоздан подробный жизненный путь и деятельность известного культуролога и историка Виктора Евстафьевича Гена. Впервые подробно освещена многолетняя плодотворная деятельность в Императорской Публичной библиотеке. Отмечены безусловные положительные результаты его работы в качестве заведующего одним из крупнейших подразделений Библиотеки Исторического отделения. Выявлен его вклад в совершенствовании систематического каталога Исторического отделения, длительная работа по описанию поступлений из Эрмитажной библиотеки, участие в других направлениях деятельности Библиотеки. Подчеркнута значимость его основного труда «Культурные растения и домашние животные при переходе из Азии в Грецию и Италию, а также в остальную Европу. Историко-лингвистические эскизы» (СПб., 1872). Подвергнуты критическому рассмотрению его русофобские взгляды, которые стали одной из причин забвения его имени в истории Библиотеки. Рассмотрена оценка этих воззрений В. Гена со стороны деятелей отечественной культуры и науки.

Ключевые слова: Виктор Ген, Императорская Публичная библиотека, история библиотек, русофобия, Российская национальная библиотека

Galina V. Mikheeva

Viktor Evstafievich Gen – librarian of the Imperial Public Library

The detailed life path and activities of the famous culturologist and historian Viktor Gen have been reconstructed. For the first time, many years of fruitful activity in the Imperial Public Library are covered in detail. The unconditional positive results of his work as the head of one of the largest divisions of the Library of the Historical Department were noted. His contribution to improving the systematic catalog of the Historical Department, long-term work on describing receipts from the Hermitage Library, and participation in other areas of the Library's activities were revealed. The importance of his main work "Cultivated plants and domestic animals during the transition from Asia to Greece and Italy, as well as to the rest of Europe is emphasized. Historical and linguistic sketches" (St. Petersburg, 1872). His Russophobic views, which became one of the reasons for the oblivion of his name in the history of the National Library of Russia, were subjected to critical examination. The assessment of these views of V. Gen by figures of Russian culture and science is considered.

Keywords: Victor Gen, Imperial Public Library, history of libraries, Russophobia, National Library of Russia
DOI 10.30725/2619-0303-2025-2-163-171

Род Генов происходил из Ремерсхофена, находящегося в старинном франконском графстве Хеннеберг, недалеко от Кенигсберга (северный Бавария) [1]. Дед Виктора, Иоганн Мартин Ген (Johann Martin Hehn) (1743–1793), родился в семье фермера. По окончании известной гимназии Казимирианум в Кобурге [2, S. 10] он изучал протестантскую теологию в университете Галле. В 1766 г. И. М. Ген приехал в Лифляндию, где первоначально был ректором объединенной казенной и городской школы в Дерпте [3, с. 160], затем служил диаконом церкви Св. Яна. В 1769 г. он женился на Луизе Доротеи Гадебуш (Luise Dorothea Gadebusch) (1746–1806) – дочери известного историка-исследователя Ливонии Фридриха Конрада Гадебуша (Friedrich Konrad Gadebusch) (1719–1788), который перебрался из Пруссии в Лифляндию в 1748 г., принял

участие в составлении нового свода законов в комиссии, созданной по повелению императрицы Екатерины II, и в итоге стал бургомистром Дерпта [2, S. 10–11]. В 1776–1793 гг. И. М. Ген был пастором церкви Св. Марии в Отепя. Известно, что в этот период он составил грамматику южно-эстонского языка и сборник басен – старейшую светскую книгу на эстонском языке [1].

Отец Виктора, Густав Генрих Ген (Gustav Heinrich Hehn) (1775–1823), также получил теологическое образование в Йенском университете и ненадолго продолжил дело своего отца, став пастором той же церкви в Отепя, однако в 1800 г. он оставил пасторскую службу, отправился в Германию, где изучал право и получил магистерскую степень в университете Эрлангена [4]. По возвращении в 1803 г. на родину Г. Г. Ген служил по юридической

части, а с 1809 г. стал судьей Дерптского ланд-герихта (окружного земельного суда).

Во втором браке Г. Г. Гена с дочерью дерптского бургомистра Амалией Юлианой Вильде (Amalie Juliane Wilde) (1785–1854) 26 сентября 1813 г. родился сын, Виктор Амадус (Амадеус) Ген (Victor Amandus Hehn) [2, S. 13]. Родители стремились дать сыну хорошее образование: вначале он учился в учебном заведении «фрау Берг» и частной школе Асмуса Диттлера [1], в которой обучение велось по прогрессивной методике И. Г. Песталотци, основанной в первую очередь на наглядности. В 1822–1830 гг. Виктор продолжил обучение в Дерптской гимназии [5, S. 48]. Мальчику было всего 10 лет, когда скончался его отец, поэтому тяжелые материальные условия вынудили Виктора подрабатывать в гимназические годы. Уже в этот период В. Ген был увлечен литературным творчеством, сочинял стихотворения, романсы, повести [2, S. 15–16].

В жизни осиротевшего мальчика немалую роль сыграл его сводный брат от первого супружества отца Юлиус Ген (Julius Hehn) (1807–1889). В годы учебы младшего брата Ю. Ген, ставший врачом, оказывал ему постоянную поддержку. Сохранившиеся до конца жизни дружеские отношения братьев, их многолетняя переписка во многом повлияли на тот интерес к географии и биологии, который в будущем отразился в трудах В. Гена [6, с. 131].

В 1830 г. В. Ген стал студентом филолого-исторического класса философского факультета Дерптского университета, однако стесненное материальное положение вынудило его уже в студенчестве занять место учителя в частной школе А. Диттлера, учеником которой он в свое время был [7, с. 621]. В университете Ген изучал классическую филологию, риторику, эстетику и историю искусства и литературы. Прекрасные педагоги, вольнолюбивая обстановка в университете способствовали дальнейшему развитию литературного творчества юноши и появлению у него интереса к политическим событиям. В эти годы он изучал новые языки, занимался музицированием, продолжал писать стихи.

По окончании в 1835 г. курса университета со степенью кандидата философии за представленное дипломное сочинение «Quaestiones Homericae» В. Ген получил от Дерптского учебного округа свидетельство о звании домашнего наставника [8, с. 155].

В 1835–1836 гг. Ген был домашним учителем в Вильно [9, S. 204] в семье генерал-адъ-

ютанта барона Ф. К. фон Гейсмара [2, S. 20], известного своим участием в 1826 г. в подавлении бунта Черниговского полка, организованного Южным обществом декабристов, и Польского восстания 1830–1831 гг. Вольнолюбивый дух студенчества, который Ген впитал в университетские годы, не позволял ему долго оставаться на службе в доме душиителя свободы. Он оставил это место и до лета 1838 г. занимался частным преподаванием в Могилеве, Житомире и в Лифляндской губернии [7, с. 621], стремясь заработать деньги и предпринять поездку по европейским странам. В это время В. Ген регулярно вел подробную переписку со сводным братом Юлиусом [10, S. 126–141], в которой неоднократно упоминал о своем горячем желании совершить поездку в Германию, другие европейские страны, заняться изучением древней немецкой поэзии и сравнительным языкознанием.

Скопив необходимую сумму, В. Ген смог исполнить свою заветную мечту и в августе 1838 г. отправился странствовать по Европе с целью приобретать новые знания. Он побывал в Швеции, Германии, Испании, Франции, Италии [11, с. 423]. Эта двухлетняя поездка сыграла главенствующую роль в становлении В. Гена как мыслителя и лингвиста.

В Германии он занимался изучением философии идеализма Г. Гегеля и гумбольдтовского метода исследования морфологических особенностей (физиогномики) растений, историей религий и искусств. Особенно увлекли его лекции основоположника сравнительного языкознания Ф. Боппа [3, с. 161], убедительно доказывавшего, что сходство языков обозначает происхождение их от одного праязыка. Осенью 1838 г. В. Ген познакомился в Берлине с Е. Е. Беркгольцем [12, S. 9], который в будущем стал его другом, сыграл немалую роль в дальнейшей судьбе Гена и оказался его коллегой по службе в Императорской Публичной библиотеке [13].

В Италии на Гена неизгладимое впечатление произвели сохранившиеся в Риме и Флоренции останки античного мира, итальянское искусство [2, S. 72–73], что во многом определило сферу его будущих научных исследований, не остался он равнодушен и к единству природы и человека, своего рода «физиогномике ландшафта». Заграничная поездка укрепила в Гене дух «современного либерализма» [14, S. 551]. Все это время он оживленно делился впечатлениями и размышлениями в письмах к брату и вел дневник, использованный впоследствии в упоминавшейся работе

Т. Шимана [2, S. 38–106] и опубликованный отдельным изданием в 1906 г. [15].

По возвращении из-за границы В. Ген выдержал в Дерптском университете экзамен на звание старшего учителя латинского и немецкого языков, прочел пробную лекцию на русском языке в 1840 г. и с 17 марта 1841 г. в чине титулярного советника начал преподавание в высшем уездном училище в Пернове [7, с. 621].

С июля 1846 г. началась работа В. Гена лектором немецкого языка в Дерптском университете, он читал также лекции по немецкой литературе, уделяя особое внимание И. Гете и Ф. Шиллеру. В будущем Ген постоянно изучал творчество Гете, став одним из признанных крупнейших специалистов в этой области. Преподаватель занимался со студентами вопросами немецкой и готской грамматики, проводил занятия по стилистике и снискал себе репутацию блестящего лектора [11, с. 423]. В этот же период он публиковал многочисленные статьи в еженедельнике «Das Inland», вокруг которого объединилась либеральная университетская профессура и литературный отдел в котором возглавил В. Ген [6, с. 151], и ежемесячнике «Baltische Monatsschrift».

В 1850 г. он получил чин надворного советника [16, л. 1]. Казалось бы, блестящие лекционные курсы, наметившаяся университетская карьера, растущая известность в научных кругах обуславливали будущие перспективы талантливого ученого. Однако в 1851 г. в судьбе В. Гена произошли события, кардинально изменившую всю его жизнь.

В период преподавания в Дерптском университете В. Ген неоднократно бывал в радикально-демократическом салоне баронессы М. фон Брюннинг, который посещала вся дерптская профессура, а впоследствии вел с баронессой оживленную переписку [11, с. 423]. Эти обстоятельства, после того как было открыто ее участие в побеге из Шпандауской крепости в 1850 г. известного участника революции 1848 г. поэта Г. Кинкеля, сыграли роковую роль в жизни В. Гена. По Высочайшему повелению он был уволен с должности в университете 14 августа 1851 г. и доставлен в Петербург. В ходе следствия не было обнаружено виновности Гена, но в материалах сохранилась следующая его характеристика: «... его признавали в Лифляндии за человека с большими дарованиями и свободным от предрассудков образом мыслей <...> вообще он демократ, мечтатель о реформах поли-

тических и религиозных, одним словом, человек, зараженный в сильной степени новыми идеями Запада» [цит. по: 6, 156]. В советское время Гена называли «активным носителем революционных идей» [18, с. 92].

После заключения В. Гена на три месяца в Петропавловскую крепость он был осужден на ссылку в Тулу, где служил врачом зять его матери К. Л. Мориц [14, S. 24], для определения в гражданскую службу, но не «по учебной части», с учреждением над ним строгого надзора [16, л. 7]. В Туле он прожил с 1851 до 1853 г., зарабатывая себе средства к жизни частными уроками музыки [19, с. 367]. 23 мая 1852 г. он был прикомандирован к губернскому правлению для занятий при комиссии, учрежденной «для разбора старых дел» [16, л. 19]. В эти годы Ген совершенствовался как ученый-индоевропеист, изучал быт российской провинции, составил этимологию некоторых русских слов, продолжил переписку с Е. Е. Беркгольцем. Во время нахождения в ссылке под надзором полиции Ген аттестовался «хорошо» [11, с. 423].

После восхождения на престол Александра II появилась возможность пересмотреть многие политические дела, коснулся этот либерализм первых лет царствования императора и В. Гена. В апреле 1855 г. благодаря заступничеству великой княгини Елены Павловны, к которой обратились ее гофмейстера баронесса Э. фон Раден и Е. Е. Беркгольц, с 1852 г. числившийся вольноотруждающимся при Императорской Публичной библиотеке, В. Гену было Высочайше «даровано помилование» и дозволено свободно проживать и служить, где он пожелает, но не «по ученой части» [16, л. 73 об.]. 23 декабря 1855 г. он по прошению был уволен от занятий в Тульском губернском правлении [16, л. 6].

Известно, что М. А. Корф осторожно выяснял у управляющего III Отделением Л. В. Дубельта, нет ли каких-либо препятствий к определению Гена «в нашу келейную службу» [цит. по: 6, с. 162]. Препятствий со стороны III Отделения не возникло [16, л. 6], и в конце 1855 г. в качестве вольноотруждающегося Ген начал свою службу в Императорской Публичной библиотеке, а 22 ноября 1856 г. он, «которого отличные познания и полезные труды в качестве вольноотруждающегося давно уже обратили на себя особенное внимание начальства Библиотеки», получил в ней место старшего библиотекаря сверх штата [20] «с производством ему содержания по должности из особой суммы, имеющейся в распоряжении г. ди-

ректора Библиотеки, статс-секретаря барона Корфа» [16, л. 85 об.].

Поступивший в Императорскую Публичную библиотеку не по своему желанию, а исключительно в силу сложившихся обстоятельств и настойчивого ходатайства лиц о его освобождении, В. Ген, тем не менее, оказался в прекрасных условиях для продолжения своих научных исследований, поскольку «служба здесь (в Библиотеке. – Г. М.) дала ему возможность приобрести ту удивительную начитанность, которая поражает в его трудах» [11, с. 423–424].

В. Ген начал свою работу в одном из самых крупных подразделений Библиотеки – Историческом отделении, которым заведовал академик Б. А. Дорн. В обязанности Гена входил прием новых изданий из регистратуры Библиотеки, выявление, передача книг в переплет и получение их в готовом виде, выполнение требований читателей, обратившихся в отделение [16, л. 36–36 об.], выявление дублетов, передача их в соответствующее отделение [21; 22] и переведенный в Москву Румянцевский музей [23].

Гену пришлось приложить немало усилий к приведению в порядок фондов и каталогов Исторического отделения, которые в тот период находились в хаотичном состоянии [24, с. 11–12], связанном с передачей больших объемов литературы в организованное в 1850 г. отделение «Rossica». Потребовались пересмотр фондов и исправление в соответствии им каталогов Исторического отделения, а также внесение изменений в принятые и устаревшие к тому времени каталогизационные правила [25]. Обновленный алфавитный каталог Исторического отделения, фонды которого достигли к этому времени 50 тыс. томов, был закончен в 1859 г. Главная заслуга в его организации принадлежала В. Гену. По мнению специалистов, для того времени это «было большим достижением Библиотеки» [26, с. 124]. В отчете Исторического отделения за 1859 г., подписанном Б. А. Дорном и В. Геном, отмечено: «... больше всего Отделение гордится окончанием своего большого алфавитного каталога (подчеркнуто в тексте. – Г. М.), который в 22 роскошных, переплетенных в кожу фолиантах лежит для употребления и делает легким отыскание любой имеющейся книги» [27]. За «отличную-усердную службу» Ген 17 апреля 1860 г. был награжден орденом Св. Станислава II степени [16, л. 35].

К моменту прихода В. Гена в Библиотеку остро стоял вопрос о переработке принятой

еще А. Н. Олениным схемы классификации отделенческих систематических каталогов, которые считались основными, характеризующими наполнение фондов. Значительные достижения разных наук за прошедшее пятидесятилетие не отражались в этих каталогах и лишали читателей качественного обслуживания в Библиотеке. Активно включился в актуализацию систематического каталога Исторического отделения и В. Ген [28], полагавший, что за основу каталога следовало принять в первую очередь конкретный состав фонда и лишь исходя из него разрабатывать схему. При этом он полагал необходимым дублировать полные описания книги, если она по содержанию относилась к разным делениям каталога [29]. В этом он полностью расходился с мнением В. В. Стасова и В. И. Соболевцова, отстаивавших экономное отражение записей [26, с. 133, 151]. В целях принятия единых методических решений по ведению и реорганизации каталогов всех отделений в Библиотеке была создана постоянная комиссия из числа ведущих специалистов, в состав которой был включен В. Ген [26, с. 187, 202, 216].

Когда в 1861 г. было принято решение о передаче в Императорскую Публичную библиотеку значительной части книг и рукописей из Эрмитажа, в числе экспертов от Библиотеки для отбора наиболее ценных изданий был командирован В. Ген [30, с. 248], который затем «был занят разбором и сличением сочинений, поступивших в огромной массе» из Эрмитажной библиотеки. «Благодаря его примерной деятельности и усиленным трудам, для которых он жертвовал даже своим свободным временем», это «обширное и важное приращение» Библиотеки было описано, внесено в каталог и сделалось доступным для читателей [16, л. 50]. 16 апреля 1864 г. В. Ген был назначен на открывшуюся вакансию штатным старшим библиотекарем и возглавил Отделение истории [16, л. 47]. Одну из главных своих задач он видел в раскрытии для читателей содержания хранящихся в отделении изданий и к 1872 г. составил каталог журналов по историческим наукам, географии, статистике, этнографии, археологии и нумизматике, которые имелись в Библиотеке [31, с. 51].

Кроме работ по своему отделению, В. Ген принимал участие во многих других делах Библиотеки. В 1858 г. он по заданию М. А. Корфа написал предисловие к подготовленному к изданию каталогу иностранных автографов, выставка которых была развернута в Отделе рукописей [32]. Ген был в числе и тех сотруд-

ников, которые «способствовали приращению» фондов Библиотеки своими дарами. Так, в 1859 г. он подарил 133 тома разных изданий [33, с. 21], в 1867 г. – 4 иностранных сочинения [34, с. 172].

В 1863 г. он был включен в созданную директором И. Д. Деляновым комиссию по разработке нового устава Библиотеки [26, с. 167]. При подготовке знаменитого каталога «Rossica», главным составителем которого был К. Ф. Феттерлейн, Гену было поручено отредактировать раздел, посвященный сочинениям, «касающимся Прибалтийского края» [8, с. 155]. Первоначально предполагалось даже выпустить эту часть каталога отдельным изданием [35, с. 15].

Деятельность Гена в Библиотеке была плодотворной и заслужила высокую оценку директора М. А. Корфа, который в одном из писем своему помощнику, князю В. Ф. Одоевскому назвал Гена «перлом Библиотеки» [цит. по: 32, с. 212]. Неоднократно подчеркивалось, что Ген – «широко образованный человек, настоящий ученый по своим вкусам и интересам» [30, с. 212]. Корф привлек его к работе созданной в 1856 г. комиссии, собиравшей материалы по истории царствования императора Николая I, впоследствии Ген перевел на немецкий язык сочинение Корфа «Восшествие на престол императора Николая I» [2, S. 166]. В историческом труде, посвященном 100-летию Императорской Публичной библиотеки, В. Ген назван в числе «преданных помощников» М. А. Корфа, связанных «узами таких культурных и личных привязанностей, которым обычно нет места в служебной сфере» [30, с. 275]. Согласен с Корфом был и следующий директор, И. Д. Делянов, который отмечал, что Ген «принадлежит как по обширнейшим познаниям своим, так и по неутомимому трудолюбию к числу достойнейших чиновников Библиотеки» [16, л. 50]. Высокую оценку знаниям и научному творчеству В. Гена давал В. В. Стасов, который в частной переписке отмечал, что по глубине и широте идей Ген во многом равен А. Гумбольдту [36, с. 341].

Мнение В. В. Стасова тем более значимо, поскольку В. Ген служил в Императорской Публичной библиотеке в тот период, когда в ее штате лица немецкого происхождения составляли не менее трети, объединявшейся в своеобразную «немецкую партию», сложившуюся в свое время благодаря М. А. Корфу, одним из противников засилия «немцев-педантов» как раз был Стасов [37, с. 185–188].

Именно знакомство с уникальными фондами Публичной библиотеки позволило В. Гену в период службы в ней выпустить ряд своих главных трудов. В 1867 г. вышло из печати его сочинение «Italien. Ansichten und Streiflichter», привлекавшее всеобщее внимание. В русском, несколько сокращенном и согласованном с автором переводе, книга была признана переводчиками «за лучшее в наше время сочинение об Италии» [38, с. I]. Труд В. Гена, основанный на непосредственных впечатлениях от увиденного и извлеченного из литературных источников, содержал размышления автора о национальном своеобразии жителей, культуры, истории, ландшафта Италии в сравнении с другими государствами и народами. Однако еще В. В. Стасов в своей рецензии на эту работу подмечал явную тенденциозность, сказавшуюся в предпочтении автором Италии всем другим странам Европы [39, стб. 1414], согласны с ним и современные специалисты [40, с. 165].

В годы работы В. Гена в Императорской Публичной библиотеке вышел и его главный труд «Kulturpflanzen und Haustiere in ihrem Uebergange von Asien nach Griechenland und Italien, sowie in das übrige Europa. Historisch-linguistische Skizzen» (Berlin, 1870), впоследствии неоднократно переиздававшийся в Германии, переведенный на ряд языков и заслуживший многочисленные восторженные отзывы европейских специалистов. Этот труд принес Гену звание почетного доктора Марбургского университета [12, S. 70].

В 1872 г. был выпущен перевод данной работы на русский язык. Издание ее под заглавием «Культурные растения и домашние животные при переходе из Азии в Грецию и Италию, а также в остальную Европу. Историко-лингвистические эскизы» (СПб., 1872) осуществлялось при деятельном участии В. В. Стасова, который познакомился в оригинале с этим трудом и написал восторженный отзыв о нем в «Санкт-Петербургских ведомостях», назвав его «достоянием общеевропейским» [41]. Впоследствии он вспоминал: «Я с Геном (большим моим приятелем и библиотекарем нашей Библиотеки) прошел весь перевод на русский язык его великолепного сочинения „Die Haustiere und Pflanzen in ihrem Uebergange aus Asien nach Europa“. Кажется, мы полгода всякое утро, от 8 до 10 ч., собирались и сидели у него в квартире, за переводом текста, и особенно всех цитат бесчисленных» [цит. по: 36, с. 341]. Это было тем более необходимо, поскольку, как отмечалось

неоднократно в разных документах и письмах Гена, русский язык он знал плохо, да и не особенно стремился его изучать [6, с. 144, 148, 150, 160], а все ежегодные отчеты по Историческому отделению составлял только на немецком языке.

В этом труде Гена на основе историко-лингвистического анализа воспроизведена история одомашнивания, перемещения, распространения, селекции многих видов растений и животных, расходящихся по Старому Свету, с преимущественным вниманием к античному миру и сделаны выводы о том, что все изменения природы, по сравнению с ее первоначальным, исходным состоянием, есть следствие деятельности человека, окультуривание всех ее составляющих, сказавшиеся и на языковых изменениях. В среде российской общественности Гена почитали как блестящего отечественного ученого, «чуждого немецкой исключительности», «чуждого всяких пристрастий» [42].

«Культурные растения...» В. Гена и впоследствии высоко оценивали отечественные специалисты, в частности директор Всесоюзного института прикладной ботаники и новых культур, будущий академик Н. И. Вавилов в 1924 г. назвал ее «классическим лингвистическим и историческим трудом» [43, с. 385]. В первом издании «Большой советской энциклопедии» подчеркнуто культурно-историческое и лингвистическое значение этой работы Гена, поскольку «этот труд имел крупное значение для методологии изучения культуры по данным языка» [44]. Современные специалисты рассматривают В. Гена как основателя лингвистической палеонтологии и «курганной гипотезы» происхождения носителей индоевропейских языков, прародиной которых были причерноморские степи.

Государственная служба в Библиотеке имела немало преимуществ: В. Ген проживал в казенной квартире в доме, принадлежавшем Библиотеке [16, л. 71 об.], шло и чиновничество: 17 апреля 1858 г. он был произведен в коллежские советники, «за отличия по службе» 4 апреля 1865 г. – в статские советники [45], 1 января 1870 г. стал действительным статским советником, получив в соответствии с ним дворянский титул [30, с. 212]. Были и особые поощрения: «монаршая благодарность за полезные и успешные труды» [16, л. 86 об.], «подарок из Кабинета Его Величества в 600 р.», «пособие на поправление здоровья 300 р.» [16, л. 87 об.]. В течение всех лет службы Ген неоднократно обращался с просьбами о выезде за границу для поправления здоровья, при этом

за ним сохранялось денежное содержание [16, л. 72–73, 77 об., 96, 110]. 20 мая 1870 г. в связи с 25-летием службы по ведомству Министерства народного просвещения на основании ходатайства директор Библиотеки И. Д. Делянова срок службы В. Гена был продлен на 5 лет и дополнительно к окладу ему была назначена пенсия [16, л. 109]. За «отлично-усердную службу» Ген 1 января 1873 г. был награжден орденом Св. Владимира III степени [30, с. 212].

15 августа 1873 г. согласно прошению он вышел в отставку и переехал в Берлин. В Отчете Библиотеки за этот год отмечалось, что В. Ген принадлежал к «числу старейших и полезнейших деятелей», которые «своими трудами и познаниями много способствовали водворению того высокого положения, которая заняла Публичная библиотека в ряду европейских учреждений этого же рода» [46, с. 3–4].

Все последующие годы Ген продолжил заниматься исследованием творчества Гете, выпустив итоговую монографию «Gedanken über Goethe» (Berlin, 1887), неоднократно посещал и изучал Италию. В 1888 г. стал почетным доктором Дерптского университета [11, с. 424]. В. Ген скончался 9 марта 1890 г. в Берлине. В «Историческом вестнике» был помещен краткий некролог, в котором говорилось, что В. Ген прожил «без шума и блеска», «посвятив всю свою богатую усидчивым трудом и глубоким знанием жизнь на тихую службу в нашем книгохранилище и на ученые работы по истории культуры» [47]. «Шум и блеск» были впереди.

Как отмечено в «Энциклопедическом словаре Брокгауза и Ефрона», «некогда человек весьма определенных свободолобивых стремлений, Ген к концу жизни превратился в горячего поклонника Бисмарка» [19, с. 368]. Исследователи его творчества находят в его поздних работах признаки юдофобии [3, с. 167]. Через два года после его смерти, в 1892 г. были опубликованы полные русофобии его дневниковые записи, которые он вел в 1857–1873 гг. В них отмечено, что русские изначально склонны к деспотической власти и телесным наказаниям и не способны к самоуправлению, научному и художественному творчеству; для цивилизованного мира они представляют огромную опасность, а сами ничего ценного не внесли в его развитие, «Россию как цивилизацию можно вообще вычеркнуть из списка народов»; культура России целиком подражательная; русские ленивы и склонны к пьянству; национально-культурный стереотип русских вызывал у Гена отвращение, а их внешний вид и поведение,

по его мнению, не соответствовали понятиям о культурных нациях [48, С. 40; 49, с. 210–216; 50; 51, с. 157–158; 52, с. 44–45].

В свое время эти записи вызвали ярое неприятие ученых и широкой общественности. В «Историческом вестнике» отмечалось, что «получивший на службе в нашей Публичной библиотеке генеральство и пенсию» Ген «бежал в Берлин», чтобы «оттуда безнаказанно клеветать на нас» [53, с. 886]. Н. К. Михайловский отмечал, что Ген в своих многолетних записках «желает оплевать самую „русскую народную душу“», и его изумлял «тот громадный запас национальной ненависти, который он (Ген. – Г. М.) много лет сдерживал, лишь для потомства записывая свои наблюдения и выводы» [49, с. 210].

Недаром Е. В. Тарле, характеризуя скандально знаменитую книгу В. Гена «De moribus Ruthenorum», называл ее «основной догмой руссоведения» [54, с. 83], полной «иступленною злобою и ненавистью к стране, которая его кормила, давала чины и награды», «поэмой ненависти и злобного презрения к русскому народу», а жизненный путь В. Гена – «целым психологическим романом на тему о русско-немецких отношениях» [54, с. 84–85]. Современные исследователи проводят прямую связь этих записок с идеологией нацизма А. Розенберга [50, с. 454].

Действительно, «та страна, в которой он провел большую часть своей жизни, не стала ему близкой, если судить по полным озлобления отрывкам из его дневника» [19, с. 368], который Е. В. Тарле назвал «посмертным пасквилем русского благонамеренного чиновника, действительного статского советника и немецкого патриота» [54, с. 85].

Попытка современных исследователей акцентировать внимание на том, что в значительной степени «повинен» в русофобии издатель этих записей Т. Шиман, добавивший при издании подзаголовок «к характеристике русской души», который отсутствовал в дневниковых записях [3, с. 167–168], не обеляет того «общего злобного фона, которым проникнута вся его (Гена. – Г. М.) книга от первой до последней строчки» [49, с. 213].

Поражает, как в одном человеке могли сочетаться долголетняя добросовестная служба в национальной библиотеке России и такое непонимание «русской души». Ведь его коллегами были В. В. Стасов, В. И. Соболевский, И. Д. Делянов, И. И. Горностаев, полные забот о сохранении и развитии центра отечественной культуры. Наконец, именно богатейшие

фонды Библиотеки, принявшей его, стали основой его блестящих трудов. И ведь писал эти дневники Ген именно в период его работы в Библиотеке...

Справедлива истина: каждому воздается за дела его. Не забыты итоги работы Виктора Евстафьевича Гена в Библиотеке, однако наградой автору полных злобы и ненависти записей стало полное забвение его имени в истории сегодняшней Библиотеки.

Список литературы

1. Kaap K. Victor Hehn (1813–1890): обзор // EEVA: Eesti vanema kirjanduse digitaalne tekstikogu. URL: https://utlib.ut.ee/eeva/index.php?lang=et&do=autor_artikkel&aid=39&alang=ru&code=56 (дата обращения: 21.07.2024).
2. Schiemann Th. Viktor Hehn. Ein Lebensbild. Stuttgart, 1894. VI, 348 S.
3. Зельченко В. В. Ген (Хен) Виктор (Евстафьевич) // Словарь петербургских антиковедов XIX – начала XX веков: в 3 т. СПб., 2021. Т. 1. С. 160–169.
4. Густав Генрих Хен // Wikipedia: Vaba entsüklopeedia: [site]. URL: https://et.wikipedia.org/wiki/Gustav_Heinrich_Hehn (дата обращения: 23.07.2024).
5. Schüler-Album des Dorpat'schen Gymnasiums von 1804 bis 1879. Dorpat, 1879. 310 S.
6. Зельченко В. В. Дело Виктора Гена // Древний мир и мы. Классическое наследие в Европе и России. СПб., 2014. Т. 5. С. 130–163.
7. Лаутенбах Я. Ген, Виктор Амандус (Victor Amandus Hehn) // Биографический словарь профессоров и преподавателей Императорского Юрьевского, бывшего Дерптского университета за сто лет его существования (1802–1902). Юрьев, 1903. Т. 2. С. 621–623.
8. Михеева Г. В. Ген Виктор Евстафьевич (Виктор Амандус) // Сотрудники Российской национальной библиотеки – деятели науки и культуры: биогр. слов. СПб., 1995. Т. 1. С. 154–157.
9. Album Academicum der Kaiserlichen Universität Dorpat / bearb. von A. Hasselblatt und Dr. G. Otto. Dorpat, 1889. 1007 S.
10. Baltische Briefe aus Zwei Jahrhunderten. Berlin, [1918]. 141 S.
11. Ген, Виктор Евстафьевич // Русский биографический словарь А. А. Половцова. СПб., 1914. Т. 4. С. 423–425.
12. Schrader O. Viktor Hehn. Ein Bild seines Lebens und seiner Werke. Berlin, 1891. 76 S.
13. Hehn V. Aus den Erinnerungen an Georg Berkholz // Beilage zur Allgemeinen Zeitung. 1892. 4. Okt., № 276.
14. Hehn, Viktor Amadeus von // Gottzmann C. L., Hörner P. Lexikon der deutschsprachigen Literatur des Baltikums und St. Petersburgs vom Mittelalter bis zur Gegenwart. Berlin; New York, 2007. Bd 2. S. 551–554.
15. Hehn V. Reisebilder aus Italien und Frankreich / hrsg. von Th. Schiemann. 2. Aufl. Stuttgart; Berlin, 1906. XXII, 376 S.

16. Отдел архивных документов Российской национальной библиотеки (ОАДРНБ). Ф. 1. Оп. 1. 1856. Ед. хр. 66. 121 л.
17. Зельченко В. В. Viktor Hehn en 1851: un philologue de Dorpat et la *haute police russe* // Золотой век и упадок антиковедения в Европе и России: люди, институты, идеи (ок. 1870 – ок. 1930). СПб., 2015. С. 216–229.
18. Стродс Х. Отзвуки идей революции 1848 г. в Тартуском (Дерптском) университете // Тартуский государственный университет. История развития, подготовка кадров, научные исследования. Общественные науки: тез. докл. Всесоюз. (XIII Прибалт.) конф. по истории науки, посвящ. 350-летию Тартус. гос. ун-та. Тарту, 1982. С. 90–99.
19. Ген (Viktor Hehn) // Энциклопедический словарь Брокгауза и Ефрона. СПб., 1892. Т. 7. С. 367–368. Подпись: А. Б.–до.
20. Отдел рукописей Российской национальной библиотеки (ОР РНБ). Ф. 380. Ед. хр. 5. Л. 4.
21. ОАДРНБ. Ф. 1. Оп. 1. 1859. Ед. хр. 6. Л. 52.
22. ОАДРНБ. Ф. 1. Оп. 1. 1863. Ед. хр. 30. Л. 34.
23. ОАДРНБ. Ф. 1. Оп. 1. 1865. Ед. хр. 1. Л. 41.
24. Михеева Г. В. Историческое отделение в Императорской Публичной библиотеке // Вестник Санкт-Петербургского государственного университета культуры и искусств. 2018. № 1 (34). С. 6–15.
25. ОАДРНБ. Ф. 1. Оп. 1. 1861. Ед. хр. 25. Л. 2.
26. Коновалова М. Н. История каталогизации фондов Российской национальной библиотеки, 1795–1917 гг. / подгот. к печати и коммент. Г. В. Михеевой; науч. ред. Г. В. Михеева, Р. С. Гиляревский. СПб., 2014. 303 с. URL: <http://vivaldi.nlr.ru/bx000007674/view> (дата обращения: 12.09.2024).
27. ОАДРНБ. Ф. 1. Оп. 1. 1860. Ед. хр. 6. Л. 33.
28. ОАДРНБ. Ф. 1. Оп. 1. 1861. Ед. хр. 6. Л. 23 об.
29. ОАДРНБ. Ф. 1. Оп. 1. 1862. Ед. хр. 11. Л. 7–8.
30. Императорская Публичная библиотека за сто лет, 1814–1914. СПб., 1914. 481, XXVI с.
31. Отчет Императорской Публичной библиотеки за 1872 год... СПб., 1873. 106, [4] с.
32. ОР РНБ. Ф. 738. Ед. хр. 9. Л. 23–23 об.
33. Отчет Императорской Публичной библиотеки за 1859 год... СПб., 1860. 117 с.
34. Отчет Императорской Публичной библиотеки за 1867 год... СПб., 1868. 203, [5] с.
35. Отчет Императорской Публичной библиотеки за 1865 год... СПб., 1866. 99, [5] с.
36. Каренин Вл. Владимир Стасов: очерк его жизни и деятельности. Л., 1927. Ч. 1. 395 с.
37. Бадалян Д. А. «Немецкие партии» в русской науке XIX столетия // Тетради по консерватизму. 2020. № 3. С. 175–192.
38. Ген В. Италия, взгляды и беглые заметки. СПб., 1872. II, IV, 200 с.
39. Стасов В. В. Книжки г. Гена в русском переводе // Собрание сочинений В. В. Стасова, 1847–1886. СПб., 1894. Т. 3. Стб. 1398–1414.
40. Жиякова Э. М., Буданова И. Б. Книжки И.–В. Гете и Виктора Гена об Италии в круге чтения А. Н. Островско-го (1870–1880-е гг.) // Вестник Томского государственного университета. Филология. 2015. № 3 (35). С. 164–178.
41. Стасов В. Немецкая книга, написанная в Петербурге // С.-Петербургские ведомости. 1871. 17 июня.
42. Вестник Европы. 1872. Т. 4, кн. 7/8. С. 859.
43. Вавилов Н. И. Происхождение и география культурных растений. Л., 1987. 438 с.
44. Большая советская энциклопедия. М., 1929. Т. 15. Стб. 141.
45. ОАДРНБ. Ф. 1. Оп. 1. 1866. Ед. хр. 1. Л. 1 об.
46. Отчет Императорской Публичной библиотеки за 1873 год... СПб., 1875. 124 с.
47. Исторический вестник. 1890. Т. 40, май. С. 484.
48. Hehn V. De moribus Ruthenorum. Zur Charakteristik der russischen Volksseele: Tagebuchblätter aus den Jahren 1857–1873 / Hrsg. von Th. Schieman. Stuttgart, 1892. 251 S.
49. Михайловский Н. К. Литературные воспоминания и современная смута. 2-е изд. СПб., 1905. Т. 2. 496 с.
50. Шютц С. К вопросу об образе России в дневниковых записках Виктора Гена // Немцы Санкт-Петербурга: наука, культура, образование. СПб., 2005. С. 449–456.
51. Россия в иностранных документальных описаниях: хрестоматия / сост. А. Гусев, Н. Елисеев // Сеанс. 2007. № 31. С. 148–170.
52. Ширинянц А. «Внутренняя» русофобия и «остзейский вопрос» в России XIX в. // Вестник Российской нации. 2014. № 2. С. 35–47.
53. Заграничные исторические новости // Исторический вестник. 1894. Т. 68, дек. С. 886–892.
54. Тарле Е. В. К истории русско-германских отношений в новейшее время. Без маски // Русская мысль. 1914. Кн. 11, отд. 16. С. 83–93.

References

1. Kaur K. Victor Hehn (1813–1890): review. *EEVA: Eesti vanema kirjanduse digitaalne tekstikogu*. URL: https://utlib.ut.ee/eeva/index.php?lang=et&do=autor_artikkel&aid=39&alang=ru&code=56 (accessed: Sept.10.2024) (in Russ.).
2. Schieman Th. *Viktor Hehn. Ein Lebensbild*. Stuttgart, 1894. VI, 348.
3. Zelchenko V. V. Gen (Hehn) Victor (Evstafievich). *Dictionary of St. Petersburg antiquists of the 19th – early 20th centuries*: in 3 vol. St. Petersburg, 2021. 1, 160–169 (in Russ.).
4. Gustav Heinrich Hehn. *Vikipeedia: Vaba entsüklopeedia*. URL: https://et.wikipedia.org/wiki/Gustav_Heinrich_Hehn (accessed: Sept.10.2024) (in Russ.).
5. Schüler-Album des Dorpatschen Gymnasiums von 1804 bis 1879. Dorpat, 1879. 310.
6. Zelchenko V. V. The case of Victor Gen. *Ancient world and us. Classical heritage in Europe and Russia*. St. Petersburg, 2014. 5, 130–163 (in Russ.).
7. Lautenbach Y. Hehn, Viktor Amandus. *Biographical dictionary of professors and teachers of the Imperial Yuryevsky, former Dorpat University for a hundred years of its existence (1802–1902)*. Yuryev, 1903. 2, 621–623 (in Russ.).

8. Mikheeva G. V. Gen Viktor Evstafievich (Victor Amandus). *Employees of the National Library of Russia – figures of science and culture: biogr. dict.* St. Petersburg, 1995. 1, 154–157 (in Russ.).
9. *Album Academicum der Keiserlichen Universität Dorpat*/ bearb. von A. Hasselblatt und Dr. G. Otto. Dorpat, 1889. 1007.
10. *Baltische Briefe aus Zweihundert Jahren*. Berlin, [1918]. 141.
11. Gen, Viktor Evstafievich. *Russian biographical dictionary of A. A. Polovtsov*. St. Petersburg, 1914. 4, 423–425 (in Russ.).
12. Schrader O. Viktor Hehn. *Ein Bild seines Lebens und seiner Werke*. Berlin, 1891. 76.
13. Hehn V. Aus den Erinnerungen an Georg Berkholz. *Beilage zur Allgemeinen Zeitung*. 1892. Okt., 4, No. 276.
14. Hehn, Viktor Amadeus von. *Gottzmann C. L., Hörner P. Lexikon der deutschsprachigen Literatur des Baltikums und St. Petersburgs von Mittelalter bis zur Gegenwart*. Berlin; New York, 2007. 2, 551–554.
15. *Hehn V. Reisebilder aus Italien und Frankreich* / hrsg. von Th. Schieman. 2. Aufl. Stuttgart; Berlin, 1906. XXII, 376.
16. Department of Archival Documents of the National Library of Russia (DAD NLR). F. 1. Op. 1. 1856. Unit. hr. 66, 121 (in Russ.).
17. Zelchenko V. V. Viktor Hehn en 1851: un philologue de Dorpat et la haute police russe. *The Golden Age and the decline of classical studies in Europe and Russia: people, institutions, ideas (c. 1870 – c. 1930)*. St. Petersburg, 2015. 216–229.
18. Strodes H. Echoes of the ideas of the revolution of 1848 at Tartu (Dorpat) University. *Tartu State University. History of development, personnel training, scientific research*. Social sciences: abstract. report All-Union (XIII Baltic) conf. on the history of science, dedicated. 350th anniversary of Tartus. state univ. Tartu, 1982. 90–99 (in Russ.).
19. Gen (Viktor Hehn). *Encyclopedic Dictionary of Brockhaus and Efron*. St. Petersburg, 1892. 367–368 (in Russ.).
20. Department of Manuscripts of the National Library of Russia (DM NLR). F. 380. Unit. hr. 5, 4 (in Russ.).
21. DAD NLR. F. 1. Op. 1. 1859. Unit. hr. 6, 52 (in Russ.).
22. DAD NLR. F. 1. Op. 1. 1863. Unit. hr. 30, 34 (in Russ.).
23. DAD NLR. F. 1. Op. 1. 1865. Unit. hr. 1, 41 (in Russ.).
24. Mikheeva G. V. Historical department in the Imperial Public Library. *Bulletin of the St. Petersburg State University of Culture and Arts*. 2018. 1 (34), 6–15 (in Russ.).
25. DAD NLR. F. 1. Op. 1. 1861. Unit. hr. 25, 2 (in Russ.).
26. Konovalova M. N., Mikheeva G. V. (publ., comment., sci. ed.), Gilyarevsky R. S. (sci. ed.). *History of cataloging the collections of the Russian National Library, 1795–1917*. St. Petersburg, 2014. 303. URL: <http://vivaldi.nlr.ru/bx000007674/view> (accessed: Sept.10.2024) (in Russ.).
27. DAD NLR. F. 1. Op. 1. 1860. Unit. hr. 6, 33 (in Russ.).
28. DAD NLR. F. 1. Op. 1. 1861. Unit. hr. 6, 23 (in Russ.).
29. DAD NLR. F. 1. Op. 1. 1862. Unit. hr. 11, 7–8 (in Russ.).
30. *The Imperial Public Library for a Hundred Years, 1814–1914*. St. Petersburg, 1914. 481, XXVI (in Russ.).
31. *Report of the Imperial Public Library for 1872...* St. Petersburg, 1873. 106, [4] (in Russ.).
32. DM NLR. F. 738. Unit. hr. 9, 23. (in Russ.).
33. *Report of the Imperial Public Library for 1859...* St. Petersburg, 1860. 117 (in Russ.).
34. *Report of the Imperial Public Library for 1867...* St. Petersburg, 1868. 203, [5] (in Russ.).
35. *Report of the Imperial Public Library for 1865...* St. Petersburg, 1866. 99, [5] (in Russ.).
36. Karenin VI. *Vladimir Stasov: an essay on his life and work*. Leningrad, 1927. 1, 395 (in Russ.).
37. Badalyan D. A. "German parties" in Russian science of the 19th century. *Notebooks on conservatism*. 2020. 3, 175–192 (in Russ.).
38. *Gen V. Italy, views and quick notes*. St. Petersburg, 1872. II, IV, 200 (in Russ.).
39. Stasov V. V. Books by Mr. Gen in Russian translation. *Collected works of V. V. Stasov, 1847–1886*. St. Petersburg, 1894. 3, 1414 (in Russ.).
40. Zhilyakova E. M., Budanova I. B. Books by I.-V. Goethe and Victor Gen about Italy in the reading circle of A. N. Ostrovsky (1870–1880s). *Bulletin of Tomsk State University. Philology*. 2015. 3 (35), 164–178 (in Russ.).
41. Stasov V. German book written in St. Petersburg. *St. Petersburg Gazette*. 1871. June 17 (in Russ.).
42. *Bulletin of Europe*. 1872. 4, 7/8, 859 (in Russ.).
43. *Vavilov N. I. Origin and geography of cultivated plants*. Leningrad, 1987. 438 (in Russ.).
44. *Great Soviet Encyclopedia*. Moscow, 1929. 15, 141 (in Russ.).
45. DAD NLR. F. 1. Op. 1. 1866. Unit. hr. 1, 1 (in Russ.).
46. *Report of the Imperial Public Library for 1873...* St. Petersburg, 1875. 124 (in Russ.).
47. *Historical Bulletin*. 1890. 40, May, 484 (in Russ.).
48. Hehn V. De moribus Ruthenorum. Zur Charakteristik der russischen Volksseele: Tagebuchblätter aus den Jahren 1857–1873 / Hrsg. von Th. Schieman. Stuttgart, 1892. 251.
49. *Mikhailovsky N. K. Literary memories and modern unrest*. 2nd ed. St. Petersburg, 1905. 2, 496 (in Russ.).
50. Schütz S. On the question of the image of Russia in the diary notes of Victor Gen. *Germans of St. Petersburg: science, culture, education*. St. Petersburg, 2005. 449–456 (in Russ.).
51. Gusev A. (comp.), Eliseev N. (comp.). Russia in foreign documentary descriptions: anthology. *Session*. 2007. 31, 148–170 (in Russ.).
52. Shirinyants A. "Internal" Russophobia and the "Bestsee question" in Russia in the 19th century. *Bulletin of the Russian Nation*. 2014. 2, 35–47 (in Russ.).
53. Foreign historical news. *Historical Bulletin*. 1894. 68, Dec., 886–892 (in Russ.).
54. Tarle E. V. On the history of Russian-German relations in modern times. Without a mask. *Russian thought*. 1914. 11, 16, 83–93 (in Russ.).

В. А. Мутьев, А. С. Тургаев

Современный исследователь библиотечно-информационных процессов: знания, навыки, компетенции¹

В первой статье готовящегося цикла публикаций, посвященного вопросам динамики и развития предметного поля библиотечно-информационных наук и высшего библиотечного образования, представлены результаты экспертного социологического опроса относительно спектра необходимых навыков для организации и осуществления научной работы. Подробно охарактеризована методология исследования и критерии выборки. Полученные результаты представлены в ранжированном виде. Сформулирован ряд закономерностей: повышенное внимание к методологической и аналитической культуре исследователей, цифровым инструментам НИР, гуманитарной подготовке, метапрофессиональным навыкам и межкультурным коммуникациям. Выделены некоторые аномальные результаты, а также фактически существующий разрыв между артикулируемой необходимостью повышения качества методологической подготовки исследователей и фактическим несоответствием этому значительной части документопотока.

Ключевые слова: библиотечно-информационные науки, библиотековедение, библиографоведение, книговедение, высшее библиотечно-информационное образование, научно-исследовательская работа, исследовательские навыки

Viktor A. Mutev, Alexander S. Turgaev

Modern researcher of library and information processes: experiences, skills, competence

The first article of the upcoming cycle of writing devoted to the issues of dynamics and development of the subject area of library and information sciences and higher library education presents the results of an expert sociological survey considering the necessary tools for organizing and conducting scientific work. The research methodology and sampling criteria are characterized. The results obtained are presented in a ranked form. A number of patterns are formulated: increased attention to methodological and analytical culture, digital tools, humanitarian training, meta-professional skills and intercultural communications. Some anomalous results are highlighted, as well as the actual gap between the articulated need to improve the quality of methodological training and the discrepancy of this part of the document flow.

Keywords: library and information sciences, library science, bibliographic science, book science, higher LIS education, academic research work, research skills

DOI 10.30725/2619-0303-2025-2-172-178

¹ Статья подготовлена при выполнении научного проекта «Книга, читатель, библиотека в современной медийной среде: динамика социальных, культурных и педагогических практик» в рамках реализации мероприятий программы развития ФГБОУ ВО «Санкт-Петербургский государственный институт культуры» на 2022–2026 гг.

Введение. Начиная с 2019 г. в Санкт-Петербургском государственном институте культуры проводится многоаспектное исследование актуальных практик и современных тенденций в области библиотечно-информационного образования как в России, так и за рубежом [1–4]. Мониторинг изменений содержательного наполнения образовательных программ в области библиотечно-информационной деятельности, используемой терминологии, в том числе в наименованиях учебных дисциплин, структуры, последовательности и объема нагрузки в рамках читаемых курсов необходим, с одной стороны,

для оперативной актуализации программ подготовки и переподготовки библиотечно-информационных специалистов, с другой – представляет самостоятельную научную ценность, поскольку отражает динамику трансформаций предметного поля библиотечно-информационной деятельности и является основанием для более широкого анализа профессии, рынка труда, корпоративных ценностей и норм, социальных ожиданий и перспектив развития отрасли.

В отрасль традиционно объединяют учреждения по принципу схожести производимой ими продукции или предоставляемых

услуг, а также использующие однотипные методики и технологии при осуществлении уставной деятельности. В связи с этим в понятие «библиотечная отрасль» зачастую включается лишь практическая ее составляющая, непосредственно связанная с деятельностью, осуществляемой в библиотеках или организациях, конъюнктурно получивших иные названия, но реализующих библиотечные функции. Вместе с тем более продуктивным представляется рассмотрение библиотечно-информационной сферы в качестве триединой сущности, в которой неразрывно связаны библиотечная практика, образование и наука. Этот, на первый взгляд, не требующий доказательств тезис на деле нуждается не только в соответствующей аргументации, но и в разъяснениях, и популяризации как в профессиональной среде, так и среди всех заинтересованных коллективных и индивидуальных акторов, непосредственно и опосредованно вовлеченных в процессы планирования, разработки, внедрения и оценки эффективности библиотечно-информационных программ на федеральном и региональном уровнях реализации государственной культурной политики [5].

В рамках настоящей статьи мы обращаемся к одному из аспектов научной составляющей библиотечной отрасли и характеризуем предварительные результаты исследования актуальных знаний, навыков и компетенций, требующихся научным кадрам в области библиотечно-информационной деятельности.

Методология исследования. В 2024 г. нами была разработана анкета для экспертов под названием «Библиотечно-информационные науки: предметное поле и социальные ожидания», которая распространялась в вузах, реализующих образовательные программы по направлению подготовки «Библиотечно-информационная деятельность» (далее – ОП БИД). На втором этапе в опросе также приняли участие сотрудники крупных федеральных библиотек, вовлеченные в научно-исследовательскую и/или научно-организационную деятельность, а также в обеспечение реализации ОП БИД (чтение лекций, ведение практических и семинарских занятий, работа в государственных аттестационных комиссиях, руководство аспирантами или соискателями ученых степеней).

Поскольку анкета распространялась онлайн, а полученные данные агрегировались в облачном хранилище, нами были предусмотрены контрольные вопросы, позволившие впоследствии ограничить исследуемую

выборку. В нее включались только те ответы респондентов, которые свидетельствовали о факте наличия у них высшего образования – бакалавриат, магистратура, аспирантура (мы используем термины применимые к образовательным программам в текущий момент времени, имея в виду, что переход к базовому и специализированному высшему образованию еще не был в полной мере осуществлен) или ученой степени (кандидат, доктор наук). Также при формировании выборки учитывалась позиция респондента по отношению к научной работе. Для дальнейшего рассматривания отбирались анкеты, в которых на соответствующий вопрос был дан один из следующих вариантов ответа: «Организирую и провожу библиотечно-информационные исследования», «Организирую и провожу исследования в рамках другого (не связанного с библиотечно-информационными науками – прим. авт.) предметного поля», «Преподаю библиотечно-информационные дисциплины», «Преподаю смежные (с библиотечно-информационными – прим. авт.) дисциплины».

Критерии выборки требуют некоторых дополнительных разъяснений. Во-первых, и в вузах (административно-управленческий, вспомогательный персонал), и в библиотеках (на различных должностях) могут работать лица без высшего образования, хотя порой это не соответствует квалификационным требованиям, должностным инструкциям и требованиям, зафиксированным в профессиональных стандартах. Однако качественная экспертная оценка предметной области, особенно в части, касающейся научно-исследовательской работы, не может быть осуществлена респондентами, не имеющими высшего образования. Мы допускаем возможность наличия в библиотеках талантливых сотрудников, в том числе использующих достаточно широкие возможности массовых открытых онлайн-курсов (МООС), а также мастер-классов и вебинаров, организуемых вузами, библиотеками, профессиональными библиотечными ассоциациями и владеющих определенными навыками исследовательской работы без документального на то подтверждения, но в рамках формализованного социологического опроса надежно установить это не представляется возможным. Кроме того, экспертная оценка, несмотря на коренные изменения в функционировании традиционных социальных институтов и моделях обучения дрейфующих от последовательной специализации и профилизации в сторону краткосроч-

ного получения необходимых для реализации конкретных трудовых функций навыков, предполагает соответствие ряду обязательных условий, одним из которых, несомненно, является наличие высшего образования.

Во-вторых, следует уточнить правомерность включения в выборку организаторов научной работы и исследователей из предметных областей, выходящих за рамки библиотечно-информационных наук. В этом аспекте мы руководствовались двумя принципиальными исследовательскими установками:

1. Реальная ситуация в вузах, осуществляющих подготовку кадров для библиотечно-информационных учреждений, в первую очередь – вузах культуры, а также в библиотеках, особенно имеющих в своей организационной структуре специализированные подразделения, занимающиеся научно-исследовательской и научно-методической работой, а следовательно ставки главных, ведущих, старших, младших научных сотрудников таковы, что вовлеченные в научную деятельность специалисты (профессорско-преподавательский состав, научные сотрудники), несмотря на свою эксплицитную связь с библиотечно-информационной сферой, часто задействованы в исследовательских проектах, не соотносящихся напрямую с библиотечно-информационными науками, – исторических, социологических, персонovedческих, краеведческих, искусствоведческих и многих других. При этом их исследовательские компетенции, а также трудоустройство в профильных для настоящего исследования организациях позволяют атрибутировать присущие им экспертные качества.

2. Широкий спектр научных исследований, который довольно условно может быть назван книговедческим, включающий как традиционно понимаемое книговедение и историю книги, так и крайне разнообразные штудии в области текст-опосредованных коммуникаций, не всегда и не всеми экспертами трактуется в качестве соотносимого с предметным полем библиотечно-информационных наук. Вместе с тем книговедение (в широком смысле слова) является неотъемлемой частью образовательных программ (бакалавриат, магистратура, аспирантура) именно в области библиотечно-информационной деятельности и, что представляется сущностно более важным, входит в название и паспорт действующей научной специальности 5.10.4 Библиотековедение, библиографоведение и книговедение (далее – 5.10.4), что легализует

включение такого рода исследований в орбиту библиотечно-информационных наук в контексте данной публикации.

В то же время подчеркнем – разговор о соотношении наук и научных направлений, объединенных одной специальностью, вовсе нельзя считать законченным [6], наоборот – он требует нового импульса для осмысления в связи с эволюцией способов научного познания в целом и изменчивостью (прогресс, регресс, затухание, модификация, ревитализация) отдельных направлений в рамках научной специальности 5.10.4, в частности.

Наконец, в-третьих, включение в нашу выборку педагогов, незадействованных (по их ответам) в научной работе также обосновано, поскольку преподаватель высшей школы всегда и проводник, и популяризатор, и интерпретатор (посредством лекций, учебных и методических материалов) научного знания. Более того, представить современного педагога, совершенно не участвующего в научных конференциях, симпозиумах, круглых столах, крайне трудно (существуют соответствующие разделы в индивидуальных планах), а следовательно такой ответ – скорее результат скромности наших респондентов и распространенного представления о НИР как о большой проектной работе, осуществляемой в рамках докторских исследований, грантов, государственного задания.

Таким образом, в итоговой выборке оказались ответы 126 респондентов, соответствующих обозначенным критериям, а полученные при помощи анкетирования данные были концептуализированы в контексте продолжающегося исследования библиотечно-информационных образовательных практик.

Результаты исследования. В процессе анкетирования экспертам были предложены 11 блоков знаний, навыков и компетенции, каждый из которых должен быть оценен по десятибалльной шкале, где 1 – совершенно неважные или полностью нерелевантные, а 10 – критически значимые и обязательные для специалистов в области библиотечно-информационных наук знания и навыки.

Полученные данные мы ранжировали двумя способами: по количеству максимально высоких оценок (9, 10) и по среднему баллу. Мы исходили из гипотезы, что могут быть навыки, определяемые в качестве крайне важных одними экспертами и неважных – другими, в таком случае использование различных подходов к ранжированию позволит определить экстремумы, а также навыки, не возво-

димые в превосходную степень, но имеющие относительно равномерное распределение оценок, то есть на самом деле являющиеся стратегически значимыми.

При распределении по среднему баллу мы получили следующие результаты:

- знание методов и методологии научных исследований (9,01);
- аналитико-синтетическая переработка информации (8,76);
- цифровые инструменты научной деятельности (8,10);
- широкая гуманитарная подготовка (7,74);
- межкультурные коммуникации и иностранные языки (7,61);
- метакомпетенции и надпрофессиональные навыки, soft skills (7,25);
- знание программ статистической обработки данных (6,76);
- разработка информационных продуктов, в том числе сайтов и мобильных приложений (6,55);
- проектная деятельность (6,42);
- навыки архивной работы (6,33);
- менеджмент и маркетинг (6,20).

При распределении по количеству максимально высоких оценок (9, 10) навыки могут быть сгруппированы в четыре кластера:

- к критически важным блокам знаний и навыков респондентами отнесены знание методов и методологии научных исследований и аналитико-синтетическая переработка информации. Они получили наибольшее количество максимальных оценок – по 84 (66,66 %). Им же отдано наибольшее количество десятибалльных оценок: 72 (57,14 %) и 70 (55,55 %) соответственно;
- к важным отнесены три блока знаний и навыков – это цифровые инструменты научной деятельности (64 ответа – 50,79 %), широкая гуманитарная подготовка (55 ответов – 43,65 %), межкультурные коммуникации и иностранные языки (51 ответ – 40,47 %);
- в третьем блоке оказались метакомпетенции и надпрофессиональные навыки, soft skills (41 ответ – 32,53 %), знание программ статистической обработки данных (34 ответа – 26,98 %), разработка информационных продуктов, в том числе сайтов и мобильных приложений (32 ответа – 25,39 %);
- к незначительным и нерелевантным знаниям и навыкам отнесены навыки архивной работы (25 ответов – 19,84 %), навыки проектной деятельности (24 ответа – 19,04 %), навыки менеджмента и маркетинга (16 ответов – 12,69 %).

Такое деление на блоки, безусловно, в некоторой степени условно, однако позволяет зафиксировать несколько закономерностей и аномалий. К закономерностям, вне всяких сомнений, относится приоритет методологической подготовки будущих исследователей, а также умение использовать базовые для библиотекаря-библиографа навыки АСПИ. Вместе с тем анализ документального потока публикаций в ведущих рецензируемых изданиях по научной специальности 5.10.4 свидетельствует о явном тренде на дескриптивность как доминирующую концептуальную установку и ограниченность арсенала используемых методов, в том числе – в диссертационных исследованиях. Таким образом мы фиксируем фундаментальный разрыв между осознаваемой и артикулируемой необходимостью повышения качества методологической подготовки исследователей в области библиотечно-информационной деятельности и фактическим несоответствием этому значительной части документопотока.

Второй важной закономерностью является то, что в каждом из выделенных блоков обнаруживаются как гуманитарные знания, так и компетенции, связанные с развитием технологических навыков, интеграцией современных ИКТ и программных средств в исследовательскую деятельность. То есть осознанно или интуитивно эксперты подчеркивают два вектора развития библиотечно-информационных наук не только на уровне тематической структуры, но и на уровне теоретико-методологических установок – культуроцентричный и технологически детерминированный.

Закономерно высокой является экспертная оценка soft skills и навыков межкультурных коммуникаций. Во-первых, она хорошо коррелирует с типологическими характеристиками, присущими современному постнеклассическому этапу развития научного знания [7; 8], с его ориентацией на междисциплинарность, легализацию в пространстве научных коммуникаций субъектных реальностей, множественную интерпретацию. Во-вторых, этот результат иллюстрирует и подтверждает сформулированную коммуникативистами [9; 10] логику развития медиапространства, вошедшего в эру так называемый «вторичной устности» [11] и требующего от взаимодействующих акторов большей гибкости, вовлеченности в профессиональные сети, способности эффективно функционировать в сложно структурированной системе

социальных связей, сочетающей элементы институционального, надинституционального и сетевого подходов к реализации научных исследований. Кроме того, отметим, что важный тренд на интернационализацию библиотечно-информационных исследований [12] очевидно не исчезает, что впрочем также соответствует как рамочным тезисам концепции сетевого общества, так и профессиональным установкам на коллаборацию при проведении НИР и задачам, зафиксированным в стратегических нормативно-правовых документах в части касающейся, например, экспорта российского образования [13].

В этой связи представляется необходимым, среди прочего, повысить видимость российских исследований в области библиотечно-информационной деятельности на международной арене. Ситуация, при которой объем отечественных публикаций в международных базах данных составляет 0,27 % от общего объема статей, безусловно, является неудовлетворительной [14].

К аномальным результатам относится недооценка навыков архивной работы. Умение использовать ресурсную базу архивов в традиционном понимании, а также цифровых архивов научных публикаций и архивов первичных данных, предоставляемых учеными для повторного использования в любой точке планеты, знание актуальных тенденций развития открытого доступа являются основой исследовательской деятельности.

Сложившаяся ситуация, с нашей точки зрения, объясняется несколькими фундаментальными причинами. В библиотечно-информационных науках по-прежнему очень сильное влияние имеют эмпиризм и позитивизм, не позволяющие в полной мере преодолеть «кризис числа» в научных исследованиях [15]. Повышенное внимание к конкретным массивам данных, числовым показателям, статистическому и математическому аппарату, с одной стороны, является следствием глобальной проблемы кризиса доверия к результатам научных исследований [16], а с другой – позволяет избегать контекстуализации и поиска связей в пространстве широкого международного гуманитарного дискурса. Работа с конкретными данными, цифрами, фактами не требует ни внимания к принципу историзма, ни качественных компаративистских исследований, что в конечном счете ведет к повышенной концентрации утилитарных микроисследований и как следствие – к добровольной автономизации научного сообщества.

Навыки архивной работы – это не только знание имеющихся архивных фондов, их специализации, навигационных возможностей, условий доступа, но, в первую очередь, – умение работать с первоисточниками, открытыми данными, социальным, историческим, культурным контекстом, который должен быть реконструирован в процессе исследовательской работы.

Другая аномалия – крайне низкое внимание респондентов к управлению и продвижению результатов научно-исследовательской работы, то есть к менеджменту и маркетингу. Это обстоятельство также дуалистично по своей природе. В условиях наличия разветвленной организационной структуры, обеспечивающей и поддерживающей разработки осуществляемые конечными исполнителями – учеными, действительно, навыки администрирования и позиционирования во внешней коммуникационной среде могут быть частью функциональных задач специально подобранных для этого специалистов. Вместе с тем, как показывает практика, таких специалистов не хватает, и ответственность за формирование медиапортрета ученого и поддержание формальных и неформальных контактов лежит на нем самом. Недостаточное внимание к продвижению результатов НИР имеет негативные эффекты не только в контексте международной научной повестки, но и с точки зрения выстраивания межнаучных связей с родственными дисциплинами, то есть обогащения научного знания как такового.

Гипотеза о влиянии подхода к ранжированию на полученные результаты не подтвердилась. Итоговое распределение навыков, необходимых исследователям библиотечно-информационных процессов, оказалось практически полностью идентичным по среднему баллу и по максимально высоким оценкам.

Выводы. Полученные результаты свидетельствуют о том, что эксперты считают методологическую и аналитическую культуру современных и будущих исследователей библиотечно-информационной деятельности в качестве базовых и необходимых условий развития библиотечно-информационных наук. Кроме того, несмотря на мозаичность коммуникационного пространства, краткосрочность профессиональных контактов, адаптивность и коннективность как ключевые атрибуты организации научной деятельности, широкая гуманитарная подготовка, знание научных методов не утрачивают и не утратят в ближайшее время своей ценности. Однако эксперименты

по делегированию в том числе части исследовательских функций системам искусственного интеллекта уже активно ведутся.

Дальнейшей задачей станет соотнесение полученных результатов, отражающих, в первую очередь, идеальную концепцию портрета исследователя библиотечно-информационной деятельности с фактическим состоянием научных разработок, соответствующих предметному полю и паспорту научной специальности 5.10.4 Библиотековедение, библиографоведение и книговедение.

Список литературы

1. Брежнева В. В., Крымская А. С. На пути к эффективному библиотечно-информационному образованию: взгляд российских исследователей // Библиотековедение. 2019. Т. 68, № 2. С. 211–222.
2. Мутьев В. А., Тургаев А. С., Шукшин С. И. Медиаэкология в структуре библиотечно-информационных программ // Вестник Санкт-Петербургского государственного института культуры. 2023. № 4. С. 166–172.
3. Мутьев В. А., Тургаев А. С. Библиотечно-информационное образование в контексте нормативных и социальных трансформаций // Вестник Санкт-Петербургского государственного института культуры. 2023. № 2. С. 171–179.
4. Мутьев В. А. Книговедческие образовательные программы и учебные дисциплины в зарубежных вузах // Труды Санкт-Петербургского государственного института культуры. 2020. Т. 220. С. 37–47.
5. Мутьев В. А. Управление государственными программами регионального уровня в библиотечно-информационной сфере: теоретико-методологический и организационный подходы: дис. ... канд. пед. наук: спец. 05.25.03 «Библиотековедение, библиография и книговедение» / С.-Петерб. гос. ин-т культуры. Санкт-Петербург, 2017. 229 с.
6. Эльяшевич Д. А., Мутьев В. А. Н. М. Сикорский, А. И. Барсук, И. Е. Баренбаум и становление отечественного теоретического книговедения позднесоветского периода // Библиосфера. 2025. № 1. С. 7–18.
7. Никонорова Е. В. Читатель и библиотека в современном обществе (некоторые аспекты постнеклассического библиотековедения) // Библиотековедение. 2009. № 5. С. 15–23.
8. Степин В. С. Классика, неклассика, постнеклассика: критерии различения // Постнеклассика: философия, наука, культура / отв. ред. Л. П. Киященко, В. С. Степин. Санкт-Петербург, 2009. С. 249–295.
9. Маклюэн М. Понимание медиа: внешние расширения человека. 2-е изд. Москва: Гиперборея: Кучково поле, 2007. 462 с.
10. Кастельс М. Власть коммуникации / пер. с англ. Н. М. Тылевич, А. А. Архиповой; под науч. ред. А. И. Черных. 2-е изд., доп. Москва: Изд. дом Высш. шк. экономики, 2017. 591 с.

11. Ong W. J. Orality and literacy: the technologizing of the word. London; New York: Routledge, 2002. 213 p.

12. Варганова Г. В. Интернационализация библиотечно-информационного образования // Библиотековедение. 2012. № 1. С. 116–120.

13. Таланов С. Л. Экспорт российского высшего образования как инструмент «мягкой силы» // Социально-политические исследования. 2024. № 1. С. 68–83.

14. Research productivity of library scholars / J. Munazza, Y. Liu, R. Muhammad, J. Misbah // New Library World. 2015. Vol. 116, iss. 7/8. P. 433–454.

15. Варганова Г. В. Количественная парадигма в научных исследованиях: преодолен ли «кризис числа»? // Библиосфера. 2014. № 1. С. 3–8.

16. Варганова Г. В. Доверие к научным исследованиям как фактор совершенствования высшего образования // Библиосфера. 2017. № 4. С. 3–7.

References

1. Brezhneva V. V., Krymskaya A. S. Towards effective library and information education: the view of Russian researchers. *Librarianship*. 2019. 68 (2), 211–222 (in Russ.).
2. Mutev V. A., Turgaev A. S., Shukshin S. I. Media ecology in the structure of library and information programs. *Bulletin of the Saint-Petersburg State University of Culture*. 2023. 4, 166–172 (in Russ.).
3. Mutev V. A., Turgaev A. S. Library and information education in the context of normative and social transformations. *Bulletin of the Saint-Petersburg State University of Culture*. 2023. 2, 171–179 (in Russ.).
4. Mutev V. A. Bibliological educational programs and academic disciplines in foreign universities. *Proceedings of the Saint-Petersburg Institute of Culture*. 2020. 220, 37–47 (in Russ.).
5. Mutev V. A. Management of private programs of the regional level in the library and information sphere: theoretical, methodological and organizational approaches: dis. on competition of sci. degree PhD in pedagogy: spec. 25.05.03 «Library science, bibliography and book science» / Saint-Petersburg State Inst. of Culture. Saint Petersburg, 2017. 229 (in Russ.).
6. Elyashevich D. A., Mutev V. A. N. M. Sikorsky, A. I. Barsuk, I. E. Barenbaum and the Evolvement of Russian Theoretical Book Studies in the Late Soviet Period. *Bibliosphere*. 2025. 1, 7–18 (in Russ.).
7. Nikonorova E. V. Reader and Library in Modern Society (Some Aspects of Post-Nonclassical Library Science). *Library Science*. 2009. 5, 15–23 (in Russ.).
8. Stepin V. S. Classical, non-classical, post-non-classical: distinction criteria. *Postnonclassics: philosophy, science, culture* / ed. L. P. Kiyashchenko, V. S. Stepin. Saint-Petersburg, 2009. Pp. 249–295 (in Russ.).
9. McLuhan M. Understanding the media: the external acquisition of a person. 2nd ed. Moscow: Hyperborea: Kuchkovo pole, 2007. 462 (in Russ.).
10. Castells M.; Tylevich N. M. (transl.), Arkhipova A. A. (transl.); Chernykh A. I. (sci. ed.). The power of com-

munication. 2nd ed., add. Moscow: Publ. House of the Higher School of Economics, 2017. 591 (in Russ.).

11. Ong W. J. Orality and literacy: the technologizing of the word. London; New York: Routledge, 2002. 213.

12. Varganova G. V. Internationalization of LIS Education. *Library Science*. 2012. 1, 116–120 (in Russ.).

13. Talanov S. L. Export of Russian higher education as an instrument of "soft power". *Socio-political studies*. 2024. 1, 68–83 (in Russ.).

14. Munazza J., Liu Y., Muhammad R., Misbah J. Research productivity of library scholars. *New Library World*. 2015. 116 (7/8), 433–454.

15. Varganova G. V. A quantitative paradigm in scientific research: has the «number crisis» been overcome? *Bibliosphere*. 2014. 1, 3–8 (in Russ.).

16. Varganova G. V. The confidence to research as a factor of higher education development. *Bibliosphere*. 2017. 4, 3–7 (in Russ.).

О. А. Овчинникова, О. В. Морева

Читательские практики Владимира Дмитриевича Набокова¹

В. Д. Набоков, выдающийся теоретик уголовного права, общественный деятель, в своих разнообразных делах активно использовал личную библиотеку, сведения о которой отражены в историографии, но до сих пор не изучены его индивидуальные приемы чтения из-за отсутствия адекватных задач источников. Впервые представлены читательские практики юриста и политика. Репрезентативная база источников – книги с пометами из личной библиотеки, его публицистические и научные труды, эго-документы (письма и воспоминания), делопроизводственная документация (каталог личной библиотеки) – позволила описать привычки, способы и приемы работы с книгой, интенсивность и широту интересов В. Д. Набокова, а также способы извлечения значений и смыслов и их применение. Из существующих подходов к изучению практик выбраны те, что используются представителями школы Анналов (Р. Шартье), изучающих историю чтения (социокультурный), и антропологический, предложенный М. де Серто, теоретиком социальности практик. Также для теоретической рамки исследования использовалась работа Р. Пирси «Чтение как философская практика» (Ереван, 2024). Реконструкция творческой лаборатории В. Д. Набокова имеет значение для изучения индивидуальных и коллективных практик юристов рубежа XIX–XX вв., а также истории чтения в России этого периода.

Ключевые слова: В. Д. Набоков, читательские практики, личная библиотека, книговедение, история чтения, теория изучения чтения, теория изучения практик

Ol'ga A. Ovchinnikova, Ol'ga V. Moreva

The reading practices of Vladimir Dmitrievich Nabokov

V. D. Nabokov, an outstanding theorist of criminal law, a public figure, actively used his personal library in his various cases, information about which is reflected in historiography, but his individual reading techniques have not yet been studied due to the lack of sources adequate for the tasks. The reading practices of a lawyer and a politician are presented for the first time. A representative database of sources – books with notes from his personal library, his journalistic and scientific works, ego documents (letters and memoirs), office records (catalog of his personal library) – allowed us to describe the habits, methods and techniques of working with the book, the intensity and breadth of interests of V. D. Nabokov, as well as ways to extract meanings and meanings and their application. From the existing approaches to the study of practices, those used by representatives of the school of Annals (R. Chartier) studying the history of reading (socio-cultural) and anthropological, proposed by M. de Certeau, a theorist of the sociality of practices. R. Piercy's work "Reading as a philosophical practice" (Yerevan, 2024) is significant for the theoretical framework of the study. The reconstruction of V. D. Nabokov's creative laboratory is important for the study of individual and collective practices of lawyers at the turn of the 19th–20th centuries, as well as the history of reading in Russia during this period.

Keywords: V. D. Nabokov, reading practices, personal library, book studies, history of reading, theory of the study of reading, theory of the study of practices

DOI 10.30725/2619-0303-2025-2-179-183

¹ Статья подготовлена по плану НИР ГПНТБ СО РАН, проект «Трансформация книжной культуры в социальных коммуникациях XIX–XXI вв.»

Владимир Дмитриевич Набоков (1870–1922) – выдающийся юрист, писатель-публицист, ученый-правовед, издатель, один из лидеров Конституционно-демократической партии Российской империи. Отличался широтой профессиональных и общественных интересов: был одним из ведущих специалистов по уголовному праву, преподавателем в Училище правоведения (1896–1905), издателем и автором в нескольких периодиче-

ских изданиях (газет «Право», «Речь», «Руль», «Вестник партии Народной свободы», журнала «Вестник права» и др.), депутатом Первой Государственной Думы (1906). В. Д. Набоков, как совладелец Алапаевских заводов, директор правления, неоднократно приезжал на Урал [1, с. 95–96, 98], активно занимался благотворительностью, поддерживал видных деятелей российской культуры (подробнее см.: [2]). Погиб в Берлине 28 марта 1922 г.,

закрывая однопартийца П. Н. Милюкова [3, с. 245]. В десятилетнюю годовщину со дня смерти В. Д. Набокова был опубликован некролог, который заканчивался так: «На пути его жизни, среди признаний и успехов, – кары за участие в студенческих беспорядках в 1880-х гг., суд за Выборгское воззвание, лишение избирательных прав, тюрьма... изгнание, и, наконец, смерть в благородном рыцарском порыве» [цит. по: 4, с. 295].

Разносторонняя деятельность В. Д. Набокова была неразрывно связана с чтением, обращением к книгам из личного собрания. Несмотря на то, что в биобиблиографическом указателе учтено 14 публикаций о библиотеке [5, с. 149–150], не в одной из них В. Д. Набоков не представлен как читатель-юрист, не описаны его приемы и методы работы с текстом. Этот пробел в историографии, несомненно, связан с источниками. Читательские практики невозможно подвергнуть анализу и изучению, обращаясь только к эго-документам (дневникам, письмам, воспоминаниям и т. п.) или делопроизводственным материалам, нужные книги со следами чтения. В Научной библиотеке им. Б. Б. Черпахиной Уральского государственного юридического университета имени В. Ф. Яковлева (НБ УрГЮУ) хранится 14 экземпляров из библиотеки В. Д. Набокова, с многочисленными читательскими пометами и маргиналиями (о внешнем виде и особенностях этих экземпляров мы уже писали см.: [6]). Цель этой публикации – на основании разнообразных источников охарактеризовать читательские практики В. Д. Набокова.

Предваряя основной анализ, поясним, что мы понимаем под термином «читательские практики». Один из примеров использования термина демонстрирует М. Ю. Гудова, выбирая в качестве методологии исследования теорию полей и практик П. Бурдьё и делая ее «исходным концептуально-теоретическим основанием исследования» [7, с. 82, 83]. Нам ближе позиция последователей школы «Анналов», для которых «читательская деятельность» не только «молчаливое производство» [8, с. 142], но и «практика, воглощенная в жесты, пространстве и привычках» [9, р. 51]. Чтение как «совокупность практик, методик, процедур с текстом» определял В. Л. Абушенко [10, с. 902]. Авторы энциклопедического словаря «Чтение» под практиками чтения понимают «средства и способы извлечения значений и смыслов из текстов разной природы», обращая внимание на историчность практик и их

зависимость от носителя текста [11, с. 181–182]. Кроме того, для нас важными являются выводы Р. Пирси, который чтение считает «философской практикой», так как оно «менее индивидуалистическое занятие <...> больше похоже на проявление традиции, общественного предпринятия» [12, с. 113]. «Читать – значит присоединиться к обществу других читателей», которые так же как ты воспринимают чтение – «как стремление к внутренним благам, с помощью которых систематически расширяются возможности человека по достижению совершенства» [12, с. 128, 129–130]. Аргументы в пользу своей позиции Р. Пирси находит у А. Макинтайра, который под практиками понимал «любую последовательную и сложную форму социально учрежденной кооперативной деятельности, через которую блага, внутренние по отношению к этой форме деятельности, реализуются» [13, с. 237]. О социальной практик также писал М. де Серто, он выводил их из антропологической традиции, подразумевая под ними «систему ценностей, лежащую в основе повседневной жизни, неосознанно воспринимаемую субъектами, но имеющую решающее значение для их личной и групповой идентичности» [14, р. 263].

Соединив эти подходы и определения, проанализируем читательские практики В. Д. Набокова. Наша методика представляет собой следующий набор действий: по эго-документам, свидетельствам современников, публикациям Владимира Дмитриевича и следам бытования книг из его личной библиотеки дать характеристики:

1. Интенсивности чтения;
2. Приемов и методов работы с текстом;
3. Способов «извлечения значений и смыслов», т. е. как использовалось прочитанное.

Владимир Дмитриевич с детства был страстным читателем. Он писал, что «и до [гимназии], и во время, и после нее я искал и находил другие источники для удовлетворения своей жажды к образованию» [15, с. 126]. Этим источником безусловно была домашняя библиотека, о которой писал В. В. Набоков в автобиографическом тексте «Другие берега» [3, с. 203]. «Жажду образования» В. Д. Набоков сохранил на всю жизнь. Приведем лишь два примера. Первый – это интенсивное чтение в 26-летнем возрасте. В письме к Н. С. Таганцеву: «В настоящее время [1896 г.] я работаю много, обстановка для труда весьма благоприятная. <...> я почти все время провожу в богатейшей библиотеке <...> больше простора личному труду, а при отсутствии

всяких развлечений и увлечений труд этот напрашивается сам собою» [16, с. 32]. Второй пример связан с изучением итальянского языка в «Крестах» [17, с. 16–17], где 38-летний В. Д. Набоков с 14 мая по 12 августа 1908 г. отбывал тюремное заключение за участие в Выборгском воззвании.

Для характеристики приемов и методов работы с текстом, а также способов «извлечения значений и смыслов» мы сопоставим следы чтения в одном из 14 сохранившихся в НБ УрГЮУ экземпляров (Владимиров Л. Е. Уголовный законодатель, как воспитатель народа. Москва, 1903) с текстом рецензии на эту книгу в газете «Право» [18, стб. 151–155] и публикацией из «Сборника статей по уголовному праву» [19, с. 86–146].

В январе 1903 г. в трех номерах газеты (№ 1, 3, 5) были помещены восемь рецензий В. Д. Набокова на книги по уголовному праву, среди них, кроме выше указанной книги Л. Е. Владимирова, монография на немецком языке и публицистический очерк В. М. Дорошевича «Сахалин (каторга)» (Москва, 1903), остальные исследования и учебные пособия, изданные в 1902–1903 гг. Рецензии представляют собой подробнейший разбор. Судя по «Систематическому каталогу библиотеки Владимира Дмитриевича Набокова» (Санкт-Петербург, 1904), все восемь рецензируемых изданий были в библиотеке в VI разделе «Правоведение, социология, политические и экономические науки» [20, с. 64–84]. О том, как комплектовал свое книжное собрание Владимир Дмитриевич, мы писали [6]. Статистика опубликованных рецензий ученого-правоведа в «Праве» свидетельствует об интенсивном чтении. Так, в 1899–1903 гг. в «Праве» было опубликовано 13 рецензий (подсчитано по алфавитным указателям авторов и заглавий статей, публиковавшихся в конце каждого года).

«Сборник статей по уголовному праву» (Санкт-Петербург, 1904) В. Д. Набоков составил из своих публикаций из периодики, так как считал, что эти сочинения «не утратили интереса или имеют некоторое научное значение» [19, с. 3]. Всего в сборнике 19 статей, они посвящены уголовному праву. Статья, в которой он ссылается на монографию Л. Е. Владимирова, посвящена «плотским преступлениям». Исследовательской удачей можно назвать то, что для нас доступны именно эти источники для анализа. Дело в том, что отношение В. Д. Набокова к монографии Л. Е. Владимирова изменилось с течением времени. При рецензировании он ее характери-

зовал, как «странную и неудачную книгу» [18, стб. 154], а спустя год не только использовал ее в качестве источника для написания статьи [19, с. 88], но и назвал «во многих отношениях весьма любопытной книгой» [19, с. 107].

При чтении Владимир Дмитриевич пользовался карандашами красного и синего цвета, в отличие от своего отца Дмитрия Николаевича, читательские следы которого сделаны графитовым карандашом и чернилами (см. подробнее об этом: [21]). На полях и в тексте книги Л. Е. Владимирова карандашами разного цвета В. Д. Набоков оставил вопросительные и восклицательные знаки, подчеркивания как отдельных слов и выражений, так и целых абзацев или даже нескольких страниц подряд [22]. Большая часть вопросов, поставленных на полях, была перенесена в текст рецензии, а текст с «отчеркнутых» страниц использовался для цитирования. Положения из книги Л. Е. Владимирова, выделенные красным или синим карандашом, в рецензии использовались В. Д. Набоковым в полемическом ключе, а в статье о «плотских преступлениях» – для подтверждения выводов и подкрепления своей аргументации или даже в качестве удачного примера формулировок. На основании этого мы предполагаем, что книга была прочитана дважды и читательские следы красным карандашом сделаны при повторном чтении. Чтобы подтвердить или опровергнуть это предположение, нужен сравнительный анализ других работ.

О. Н. Ильина подсчитала, что «согласно каталогу» в отделе «Беллетристика было 1144 книги» [23, с. 47–48]. В. Д. Набоков очень часто цитировал художественную литературу, которую знал и читал. Так, в речи, произнесенной в Москве 4 апреля 1901 г., на открытии Третьего съезда Русской группы Международного союза криминалистов он цитировал стихотворение А. С. Хомякова [24, с. 242; 25, с. 6]; в сообщении «Нищенство и бродяжество, как наказуемые проступки», сделанном на заседании уголовного отделения Юридического общества 25 ноября 1894 г., вспоминал роман В. Гюго «Собор Парижской богородицы» [19, с. 26]. Так же отметим рецензию «Чарльз Диккенс, как криминалист» [26] и некролог Л. Н. Толстому [27].

В личной библиотеке В. Д. Набокова хранились запрещенные издания Л. Н. Толстого, подлежавшие аресту в Российской империи [20, с. 102; 28, с. 145], и книги Искандера (А. И. Герцена), изданные в 1850–1870-х гг. [20, с. 4–5] (приобретались они отцом или,

благодаря букинистической торговле, без знакомства с книгами сказать нельзя). Кроме этого, были еще и произведения Пушкина, Шекспира, Флобера, читавшиеся членами всей семьи Набоковых и служили основой «для повседневного обмена скрытыми от других семейными шутками, которые составляют тайный шифр счастливых семей» [3, с. 245–246].

На репрезентативной базе исторических источников нам удалось показать разнообразие читательских практик В. Д. Набокова. Его привычки и приемы работы с книгой – интенсивное и разнообразное чтение, использование при знакомстве с профессиональной литературой цветных карандашей для дальнейшего применения в своей научной деятельности. Блестящий ораторский стиль (его отмечали современники), безусловно, был основан на привычке чтения художественной литературы. Анализ читательских следов в монографии Л. Е. Владимирова и сопоставление цитат в публикациях В. Д. Набоков – свидетельство гибкости взглядов. Источниковедческий потенциал помет и маргиналий очень высок (см. об этом подробнее: [29]), но, к сожалению, в исследовательском поле, присутствующем лишь следы великих писателей². Публикация о читательских практиках выдающегося правоведа рубежа XIX–XX вв. – возможность реконструировать творческую лабораторию и других деятелей этого периода, так как «чтение хоть и происходит индивидуально, но осуществляется в социальной среде» [31, р. 267].

Список литературы

1. Неклюдов Е. Г. Уральские заводчики во второй половине XIX – начале XX века: владельцы и владения. Екатеринбург: РИО УрО РАН, 2013. 656 с.
2. Соловьев К. Владимир Дмитриевич Набоков: «Исполнительная власть да покорится власти законодательной» // Российский либерализм: идеи и люди. 2-е изд., испр. и доп. Москва: Новое изд-во, 2007. С. 690–698.
3. Набоков В. В. Собрание сочинений: в 4 т. Москва: Правда, 1990. Т. 4. 477 с.
4. Аросев Г. Л. Владимир Набоков, отец Владимира Набокова. Москва: АНФ, 2021. 366 с.
5. Владимир Дмитриевич Набоков: жизнь и творчество: материалы к биобиблиографии. Санкт-Петербург: Северная звезда, 2014. 174 с.
6. Овчинникова О. А., Морева О. В. Книги из библиотеки Владимира Дмитриевича Набокова в собрании Научной библиотеки Уральского государственного юридического университета имени В. Ф. Яковлева // Электронное приложение к «Российскому юридическому журналу». 2023. № 2. С. 85–98. URL: <https://electronic.ruzh.org/?q=ru/node/1999> (дата обращения: 29.05.2025).
7. Гудова М. Ю. Чтение как культурная практика: обоснование методологии исследования // Вестник Челябинской государственной академии культуры и искусств. 2014. № 3 (39). С. 82–88.
8. Шартье Р. Письменная культура и общество. Москва: Новое изд-во, 2006. 270 с.
9. Chartier R. Laborers and Voyagers: From the Text to the Reader // *Diacritics*. 1992. Vol. 22, № 2. P. 49–61.
10. Абушенко В. Л. Чтение // Всемирная энциклопедия: Философия XX век. Москва; Минск, 2002. С. 902–904.
11. Чтение: энцикл. слов. / под ред. Ю. П. Мелентевой. Москва: Наука, 2021. 438 с.
12. Пирси Р. Чтение как философская практика. Ереван: Fortis Press, 2024. 200 с.
13. Макинтайр А. После добродетели: исследования теории морали. Москва: Канон-Плюс, 2022. 356 с.
14. Certeau M. de. The Practice of Everyday Life. Minneapolis: Univ. of Minnesota Press, 1998. Vol. 2: Living and Cooking. XLVI, 292 p.
15. Набоков В. Д. Петербургская гимназия сорок лет тому назад (страничка воспоминаний) // За сто лет: воспоминания, статьи и материалы. Петроград, 1923. С. 126–130.
16. Владимир Дмитриевич Набоков: свобода слова по-русски: сб. материалов конф. Санкт-Петербург: Северная звезда, 2015. 271 с.
17. Набоков В. Д. Тюремные досуги. Санкт-Петербург: Обществ. польза, 1908. 64 с.
18. Набоков В. Д. Русская уголовно-юридическая книжная литература за 1902 год // Право. 1903. № 3. Стб. 151–158.
19. Набоков В. Д. Сборник статей по уголовному праву. Санкт-Петербург: Обществ. польза, 1904. [4], 316, [1] с.
20. Систематический каталог библиотеки Владимира Дмитриевича Набокова. Санкт-Петербург: Тов-во худож. печати, 1904. 117 с.
21. Рыцарь права: книги из библиотеки В. Д. Набокова: кат. выст. Екатеринбург: Урал. гос. юрид. ун-т, 2023. 63 с.
22. Владимиров Л. Е. Уголовный законодатель как воспитатель народа. Москва: Тов-во скоропечатни А. А. Левенсон, 1903. XII, 244 с.
23. Ильина О. Н. О личной библиотеке В. Д. Набокова и некоторых экземплярах из нее, обнаруженных в фондах Российской национальной библиотеки // Владимир Дмитриевич Набоков: свобода слова по-русски: сб. материалов конф. Санкт-Петербург: Северная звезда, 2015. С. 43–56.
24. Хомяков А. С. Полное собрание сочинений. 3-е изд. Москва: Унив. тип., 1900. Т. 4. VI, [4], 420 с.
25. Набоков В. Д. Жизнь и деятельность Николая Васильевича Рукавишникова: речь, произнес. в Москве 4 апр. 1901 г., на открытии Третьего съезда Рус. группы Междунар. союза криминалистов. Санкт-Петербург: Тип. Е. Евдокимов, 1901. 21 с.

² См., например, проект по изданию маргиналий Вольтера в Российской национальной библиотеке [30].

26. Набоков В. Д. Чарльз Диккенс, как криминалист // Право. 1912. № 4. Стб. 188–195.
27. Набоков В. Д. Лев Николаевич Толстой: некролог // Право. 1910. № 46. Стб. 2748–2751.
28. Боднарский Б. С. Справочный указатель книг и журналов, арестованных с 17 октября 1905 г. по 1 января 1909 г.: изд. неофиц. Москва: Тип. тов-ва И. Д. Сытина, 1909. 160 с.
29. Летагин Л. Н. «Силовые поля» маргиналий в ценностном притяжении классического текста // Михайловская пушкиниана: сб. науч. сотр. Музея-заповедника А. С. Пушкина «Михайловское» / Гос. мемор. ист.-лит. и природ.-ландшафт. музей-заповедник А. С. Пушкина «Михайловское». с Михайловское, 2014. Вып. 63. С. 185–200.
30. Маргиналии // Библиотека Вольтера: сайт. URL: <https://nlr.ru/voltaire/RA403/marginalii> (дата обращения: 29.05.2025).
31. Ardolino E. P., & Sabba F. Traveling among readers, between past and present // *Bibliothecaet.* 2024. Vol. 13, № 1. P. 262–275.
12. Piercy R. Reading as a philosophical practice. Yerevan: Fortis Press, 2024. 200 (in Russ.).
13. McIntyre A. After Virtue: A Studies of moral theory. Moscow: Canon-Plus, 2022. 356 (in Russ.).
14. Certeau M. de. The Practice of Everyday Life. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1998. 2: Living and Cooking, XLVI, 292.
15. Nabokov V. D. The St. Petersburg Gymnasium forty years ago (a page of memories). *For a hundred years: memoirs, articles and materials.* Petrograd: 13th Soviet Labor School, 1923. 126–130 (in Russ.).
16. Vladimir Dmitrievich Nabokov: freedom of speech in Russian: coll. of conf. materials. Saint-Petersburg: Severnaya zvezda, 2015. 271 (In Russ.).
17. Nabokov V. D. Prison leisure. Saint-Petersburg, 1908. 64 (in Russ.).
18. Nabokov V. D. Russian criminal law book literature for 1902. *Pravo.* 1903. 3, 151–158 (in Russ.).
19. Nabokov V. D. Collection of articles on criminal law. Saint-Petersburg, 1904. [4], 316, [1] (in Russ.).
20. The systematic catalog of the library of Vladimir Dmitrievich Nabokov. Saint-Petersburg: Art Printing Association, 1904. 117 (in Russ.).
21. Knight of Law: books from the library of V. D. Nabokov: exhib. cat. Yekaterinburg: Ural State Univ. of Law, 2023. 64 (in Russ.).
22. Vladimirov L. E. Criminal legislator as educator of the people. Moscow: A. A. Levenson, 1903. XII, 244 (in Russ.).
23. Il'ina O. N. About V. D. Nabokov's personal library and some copies from it found in the collections of the Russian National Library. *Vladimir Dmitrievich Nabokov: freedom of speech in Russian:* coll. of conf. materials. Saint-Petersburg: Severnaya zvezda, 2015. 43–56 (in Russ.).
24. Khomyakov A. S. Complete works. 3rd ed. Moscow: Univ. printing house, 1900. 4, VI, [4], 420 (in Russ.).
25. Nabokov V. D. The life and work of N. V. Rukavishnikov. Saint-Petersburg: Printing house E. Evdokimov, 1901. 21 (in Russ.).
26. Nabokov V. D. Charles Dickens, as a criminologist. *Pravo.* 1912. 4, 188–195 (in Russ.).
27. Nabokov V. D. Lev Nikolaevich Tolstoy: necrology. *Pravo.* 1910. 46, 2748–2751 (in Russ.).
28. Bodnarsky B. S. A reference index of books and magazines arrested from October 17, 1905, to January 1, 1909: an unofficial publ. Moscow, 1909. 160 (in Russ.).
29. Letyagin L. N. "Force Fields" of Marginalia in the Value Attraction of a classical text. *Mikhailovskaya Pushkiniana:* coll. of sci. staff of the A. S. Pushkin Museum-reserve "Mikhailovskoye". Mikhailovskoye, 2014. 63, 185–200 (in Russ.).
30. Marginalia. *Voltaire Library:* website. URL: <https://nlr.ru/voltaire/RA403/marginalii> (accessed: May 29.2025) (in Russ.).
31. Ardolino E. P., & Sabba F. Traveling among readers, between past and present. *Bibliothecaet.* 2024. 13 (1), 262–275.

References

1. Neklyudov E. G. Ural breeders in the second half of the 19th – early 20th century: owners and possessions. Yekaterinburg: RIO Uro RAS, 2013. 656 (in Russ.).
2. Solovyov K. Vladimir Dmitrievich Nabokov: "May the executive power submit to the legislative power!". *Russian Liberalism: Ideas and People.* 2nd ed., ispr. and add. Moscow: New Publ. house, 2007. 690–698 (in Russ.).
3. Nabokov V. V. Collected works: in 4 vols Moscow: Pravda, 1990. 4, 477 (in Russ.).
4. Arosev G. L. Vladimir Nabokov, father of Vladimir Nabokov. Moscow: ANF, 2021. 366 (in Russ.).
5. Vladimir Dmitrievich Nabokov: life and work: materials for a bio-bibliography. Saint-Petersburg: Severnaya zvezda, 2014. 174 (in Russ.).
6. Ovchinnikova O. A., Moreva O. V. Books from the library of Vladimir Dmitrievich Nabokov in the collection of the Scientific library of the Ural State Law University named after V. F. Yakovlev. *Electronic supplement to the "Russian Law Journal"*. 2023. 2, 85–98. URL: <https://electronic.ruzh.org/?q=ru/node/1999> (accessed: May.29.2025) (in Russ.).
7. Gudova M. Y. Reading as a cultural practice: substantiation of the research methodology. *Bulletin of the Chelyabinsk State Academy of Culture and Arts.* 2014. 3 (39), 82–88 (in Russ.).
8. Chartier R. Written culture and society. Moscow: New Publ. house, 2006. 270 (in Russ.).
9. Chartier R. Laborers and Voyagers: From the Text to the Reader. *Diacritics.* 1992. 22 (2), 49–61.
10. Abushenko V. L. Reading. *World Encyclopedia: Philosophy of the 20th century.* Moscow; Minsk, 2002. 902–904 (in Russ.).
11. Melent'eva Yu. P. (ed.) Reading: encyclopedic dict. Moscow: Nauka, 2021. 448 (in Russ.).

УДК [821.112.2-94:94(470-25)](049.32)

А. С. Мухин

«Московский дневник» Вальтера Беньямина: немецкий философ в России

Рецензия на: Беньямин В. Московский дневник / пер. с нем. С. Ромашко. 3-е изд. Москва : Ад Маргинем Пресс, 2023. 328 с. : ил. ISBN 978-5-91103-677-5.

В рецензии на издание «Московского дневника» 2023 г. дана краткая характеристика путевых заметок Вальтера Беньямина, которые стали основой для нескольких очерков, написанных философом для немецких журналов. Эти очерки приведены в книге в разделе «Приложения». В рецензии отмечены основные сюжетные линии дневника, сфера интересов путешественника, кластеры городской повседневности, обрисованные философом во время его поездки. Рецензент отмечает широкий спектр затронутых в книге тем: музеи, театр, кино, праздники, новогодние сувениры, народные промыслы и игрушки, жизнь рядовых москвичей и представителей творческих кругов. Дневнику свойственна фиксация глубоко личных переживаний и вместе с тем анализ научного исследования в области культуры. Любовная тема дневника органично переплетена с поисками в сфере художественного высказывания, а искусство – с накалом политической борьбы. Рецензируемое издание представляет интерес для специалистов, изучающих историю советской культуры и, не исключено, что может стать первой работой, с которой начнется знакомство с наследием Вальтера Беньямина студентов и аспирантов СПбГИК.

Ключевые слова: культура повседневности, музейное дело, театр, кино, архитектура и градостроительство, культура СССР, Москва, Вальтер Беньямин, Марсель Пруст

Andrey S. Mukhin

The "Moscow Diary" of Walter Benjamin: a German philosopher in Russia

Review of: Benjamin W. Moskauer Tagebuch / transl. S. Romashko. Third edition. Moscow : Ad Marginem Press, 2023. 328 p. : il. ISBN 978-5-91103-677-5.

The review of the 2023 edition of the Moscow Diary provides a brief description of Walter Benjamin's travel notes, which became the basis for several essays written by the philosopher for German magazines. These essays are given in the book in the Appendices section. The review highlights the main storylines of the diary, the traveler's area of interest, and the clusters of urban daily life outlined by the philosopher during his trip. The reviewer notes a wide range of topics covered in the book: museums, theater, cinema, holidays, New Year's souvenirs, folk crafts and toys, the lives of ordinary Muscovites and representatives of creative circles. The diary is characterized by the fixation of deep individual experiences and, at the same time, the analysis of scientific research in the field of culture. The love theme of the diary is organically intertwined with the search for artistic expression, and art is intertwined with the intensity of the political struggle. The peer-reviewed publication is of interest to specialists studying the history of Soviet culture and, it is possible that it may become the first work with which students and postgraduates of St. Petersburg State University will begin to get acquainted with the legacy of Walter Benjamin.

Keywords: culture of everyday life, museum business, theater, cinema, architecture and urban planning, culture of the USSR, Moscow, Walter Benjamin, Marcel Proust

DOI 10.30725/2619-0303-2025-2-184-189

«Московский дневник» Вальтера Беньямина – важный источник по изучению истории советской культуры 1920-х гг. Жанр этого сочинения не относится к научному исследованию или к эссеистике. Как верно было отмечено в предисловии Гершома Шолема, перед нами глубоко личная рефлексия [1, с. 9], порожденная путешествием в Советскую Россию и пребыванием в столице в течение двух месяцев, в декабре 1926 и январе 1927 гг.

Приезд в СССР был продиктован жизненными обстоятельствами: любовью к латышке Асе Лацис и поиском возможностей найти работу в издательской, журналисткой и научной сферах молодого государства. Беньямин питал надежду на личное счастье и на профессиональный успех, связав писательскими и издательскими коммуникациями Советский Союз и Германию, установив контакты в области научной публицистики, которые ввиду ре-

волюционных событий крепили между страной Советов и Веймарской республикой; впрочем, не ослабели они и позже, после прихода к власти нацистов, разорванные только 22 июня 1941 г. Общим исторический фон мировой трагедии середины XX столетия переплел воедино и судьбу нашей страны, и судьбу самого Вальтера Беньямина. Миллионы советских граждан стали жертвами фашистского геноцида. Жертвой фашизма оказался и немецкий философ, этнический еврей. Опасаясь того, что испанские власти могут интернировать его на территорию Франции с последующей передачей гитлеровцам, в ночь с 26 на 27 сентября 1940 г. он покончил жизнь самоубийством в гостинице городка Портбю. Обстоятельства тех страшных лет вряд ли кто-то мог предвидеть тогда, в канун Рождественских и Новогодних праздников в занесенной снегом старинной и уютной, словно сошедшей с картин передвижников, Москве.

«Московский дневник» издавался в русском переводе Сергея Ромашко неоднократно, в нынешнем столетии в 2012, 2014 и 2023 гг. Настоящая рецензия написана на последнее издание [1]. Оно незначительно отличается от предыдущих, например, 2012 г. [2], и интересно своими Приложениями, в которых помимо того, что можно найти и в прежних вариантах (письмо Зигфриду Кракауэру, четыре статьи Беньямина, написанные для немецких журналов), опубликован большой аналитический материал Сергея Фокина [1, с. 284–323]. Кроме того, издание снабжено подробным аппаратом, примечаниями, где помещено интервью Беньямина для «Вечерней Москвы» (14 января 1927 г.), списком размещенных фотографий. Все это вместе дает представление не только о культурном строительстве того времени, о развитии искусства авангарда, музейном деле, театре и кино, особенностях культуры повседневности, но и наносит вполне определенные портретные штрихи, ясно обрисовывает характерный образ самого Вальтера Беньямина. Личность большинства философов очень часто ускользает от читателя, уходит в область смутных представлений, усиливаясь в своей абстракции абстрактным же свойством предмета самой философии либо обретает черты исторического анекдота, порой настолько далекого по повествованию от подлинного биографического и психологического нарратива, что его отвлеченность и надуманность становятся не меньшей абстракцией, чем метафизика. В «Московском дневнике» мы видим плоть са-

мого философа, его боль и его удовольствия, что с неизбежностью приводит нас к конкретизации человека как физического тела, а через это – к *плотскому* сопоставлению его с нами самими, и мы понимаем (или чувствуем) аромат парфюмерии, запах черного кофе, сладость леденцов, горечь русской водки, морозную стужу или радость от яркой нарядности народной игрушки, – в точной определенности тех аспектов, которые занимали своей чувственностью именно Вальтера Беньямина. «Московский дневник» – это сам Беньямин, но посредством вербализации трансформированный в героя литературного произведения, повести или романа. Читатель вдруг неожиданно для себя обнаруживает, что он следит не за *настоящим* человеком, а за сконструированным персонажем, который ведет повествование от первого лица, но лица, полностью отождествляющего себя с героем. Конструкция личности в «Московском дневнике» *умышленная*, автор отчетливо дозирует меру репрезентации эмоций, мыслей, действий, намеренно оберегая героя от излишней откровенности или, наоборот, обнажая отчаяние или даже слабость, как в последней сцене, в санях с заплаканным лицом [1, с. 213]. Так создают литературного персонажа, даже если он является автобиографическим слепком с самого писателя. При чтении дневника возникает мысль о сходстве Вальтера-персонажа и Марселя-персонажа «В поисках утраченного времени» Пруста; Беньямин несколько раз упоминает французского писателя, роман которого (третий том) он переводил в те дни на немецкий язык [1, с. 66]. Марсель-персонаж у Марселя Пруста – разговорчивый, общительный и откровенный герой, раскрывающий все затаенные уголки своих эмоций точно так же, как и Вальтер-персонаж у Беньямина. Это раскрытие такое полнокровное, что читателю легко переступить границу двух реальностей (своей собственной жизни и жизни героя), слиться с персонажем, полностью экстраполировав слова писательского текста на свои слова, когда в голове, читая, мы произносим слова писателя и, повторяя их, становимся и писателем, и его героем, и читателем одновременно. Читая «Московский дневник» Беньямина, не сложно обнаружить, что Вальтер напоминает Марселя (или даже «становится» им), а через авторское *Я*, повторяя про себя это местоимение во время чтения на уровне грамматики, на уровне семиотики читатель уже выходит на встречу с *Я-собой*, как если бы не Вальтер или Марсель делились свои-

ми личными переживаниями через литературный текст, а сам читающий делился этими эмоциями, повествуя от первого лица.

Телесность персонажа полностью конгруэнтна телу города: объем тела представляет частный случай трехмерного пространства, человек как локус занимает вполне определенное место в городских локациях, в «динамической позиции» (понятие, которое разрабатывал Л. Ф. Жегин) [3, с. 43–48], осваивая его, непрестанно перемещаясь и, тем самым, заполняя собой его улицы, площади, сады и скверы. Тема Москвы является, пожалуй, главным сюжетом «Дневника». Это обусловлено не только редакционным заданием, результатом которого становится очерк «Москва», но и профессиональным интересом Беньямина. Проблема города и в техническом, и в семиотическом аспектах поднимается ученым в различных публикациях неоднократно [4]. Немецкий философ всю жизнь исследовал пространственные искусства, гиперболизацию и наиболее совершенный вид которых представляет архитектура, в том числе и в градостроительном своем измерении, вовлекая в себя всю полноту других искусств и ремесел. Неслучайно, что Беньямин постоянно сравнивает данности различного масштаба – сувениры на лотках или прямо на снегу, уличных торговцев и саму улицу с домами, церквями, трамваями и санями, везущими пассажиров по заснеженным магистралям. Наблюдения Вальтера Беньямина ценны не только глубиной рефлексии, но и зарисовками города, которого уже нет. Старая Москва исчезла, необратимые изменения начались даже раньше 1935 г., когда был разработан генплан реконструкции столицы. На страницах дневника будто на улочках и в переулках, то тут, то там, появляются церкви с колокольнями, архитектурой и яркой красочностью которых восхищался философ [1, с. 186]; некоторых из них уже не существует. Исчезла и усадебная застройка, роднившая Москву с архитектурной телесностью деревни или большого села [1, с. 196]. Исчез и совершенно особенный московский градостроительный контраст того времени между, с одной стороны, каменными фасадами больших доходных домов и старинных особняков, образующих красную линию застройки улицы и, с другой – деревянными бревенчатыми домиками [1, с. 266] с огородами и садами за дощатыми заборами, спрятанными в глубине дворов, куда можно было попасть через арки подворотен. Еще одним мотивом городской

среды у Беньямина становится трамвайное движение. Трамвай являлся одним из немногих видов общественного транспорта в ту эпоху, не считая саней с извозчиком, во всяком случае, технически современным. Приобретая далеко идущие коннотации, трамвай превращается в образ художественного высказывания, широко представленный в культуре XX в. Беньямин оценивает его с позиции этнолога; хотя перед нами электротранспорт, его рецепции лежат в сфере культуры повседневности, а его устройство интересует не с технической точки зрения, но как социальная локация, со своими правилами и особенностями нахождения в ней. Полностью замерзшие окна трамвая, не дающие никакого обзора [1, с. 249], инициируют более активную интуицию пространства, времени и движения, когда пассажир угадывает приближение нужной ему остановки, как бы взращивая в себе (поездка от поездки) чувство маршрута, иными словами, внутреннее, часто неосознанное, знание местности. Познание города через ощущение, а не через рациональное исследование – еще один, гносеологический, аспект «Московского дневника». Автор инкорпорирует в текст целую россыпь зарисовок эмоционально-чувственного свойства; это образы, доступно раскрывающиеся пред каждым человеком, их универсальность является залогом их ценности, они способны дарить наслаждение своим литературно-выразительным языком, побуждая сознание воспроизводить убедительные картины зимнего города: полихромные фасады на белом снегу, красочность новогодних игрушек, пестроту вывесок, диковинное устройство торговых палаток, яркий свет, льющийся из окон. Освещенные окна становятся тропом не только художественного текста (литературного, образительного), но и осознанным предметом личной рефлексии. Практически каждый размышляющий человек хранит в своей памяти отчетливый образ освещенного окна, которое ассоциируется у него с набором вполне осознанных качеств *дома*, составляющих общую картину домашнего уюта и покоя, возможно, инициированную детскими воспоминаниями. Дом как архетип дополняется в XX в. обновляющей его образность деталью, окном, освещенным электрическим светом. Свет московских окон исчерпывающе полон, светятся все проемы на фасаде. Беньямин объясняет это тем, что каждое помещение в здании – жилое [1, с. 181] (ввиду специфики устройства коммунальных квартир), соответственно,

квартиранты, вернувшиеся вечером в свои комнаты, включают свет практически одновременно. Архитектурно-градостроительные впечатления Беньямина – это сложно изъяснимые ощущения, вызванные конкретной конфигурацией пространства и времени, пространства города и времени дня или сезона года. Такие ощущения знакомы каждому человеку, но они не поддаются полной передаче, их сложно транскрибировать на формальный язык слов: эти мимолетные переживания-озарения, вспышки-осознания, вызванные изменением освещения, погодой, деталями зданий или морозными узорами на окне (подобно орнаментам русских платков), едва уловимые внутренние звучания скрытых эмоций, – в полном своем виде открываются только самому реципиенту, подобно печенью, вкус которого, вдруг, открыл перед Марселем Прустом всю полноту воспоминаний о детстве [5, с. 57–60]. Таким «печеньем» для Беньямина была совокупность русских диковинок и достопримечательностей, советская «экзотика», которая пробуждала в нем ассоциативные конструкты памяти, воспоминания о Ницце и Берлине, о Капри и Венеции, и порождала новые ощущения, которые должны были лечь в общую ткань его рецепций культуры России. Беньямин понял смысл *воспоминаний* «Поисков» Пруста (или один из смыслов) – создание новых и новых паттернов переживаний-себя-и-мира, себя-в-мире. При чтении «Московского дневника» складывается впечатление, что он являет подобие «Поисков утраченного времени», но только в миниатюре. И если Пруст разворачивает целую панораму городов, местечек и крупных культурных центров Европы, от вымышленного Комбре до Венеции, то Беньямин ограничивает себя Москвой.

Мир вещей, *русских диковинок*, с которыми Беньямин сталкивался на каждом шагу и которые формировали обособленное поле игрушек, сувениров, произведений народных промыслов, антиквариата и залежалого или использованного товара, привел его в московские музеи – место очередной гиперболизации, на этот раз – смыслов и вещественной сути предметов, извлеченных из пространства бытования и перемещенных в особую локацию экспозиции. Страстью Вальтера Беньямина становятся игрушки и, как следствие, музеи, где можно увидеть эти памятники народного творчества. Очерк, посвященный русской игрушке, помещен в рецензируемое издание. Московский музей игрушки философ посещал несколько раз, установив

плодотворные контакты с его директором и даже приобретая сувениры. Покупкой игрушек Беньямин был занят не только на улицах города в лавках и на лотках, но и в магазинах Сергиева Посада, куда он ездил на обзорную экскурсию по Лавре, отметив особенности музейной жизни древнего монастыря, не ставшего примером «живой музеефикации» с сохранением монашеской жизни как предмета показа, о чем размышлял священник Павел Флоренский [6, с. 235–236]. Беньямин приводит интересные сведения из жизни крупных московских музеев классического и современного искусства, он изучает коллекции когда-то фабрикантов, собиравших работы всемирно известных художников, находившихся еще в начале творческого пути. Беньямина пленил красный цвет, очаровали работы фовистов и русская икона. Эти пристрастия обнаруживают взаимосвязь: краснофонные иконы оказывали воздействие на многих деятелей современной культуры, древнерусская живопись вдохновила Матисса на «Танец», которым восхищался Вальтер Беньямин в галерее Щукина [1, с. 153].

Москва Беньямина – это Москва Михаила Булгакова (с творчеством писателя философ был знаком); образная общность города у двух авторов объясняется не только источником, но и драматургическим подходом: и Беньямин, и Булгаков мыслят зачастую пространство, действие и время в категориях театрального искусства. Беньямин изучал театр как искусство и общественную институцию, Булгаков творил театр, видя его проявление в, казалось бы, самой заурядной общественной жизни. Москва-театр представляла для немецкого мыслителя одну большую сцену, распадавшуюся на множество других сцен и сценок: жизнь торговцев, рабочих, крестьян, партийной номенклатуры, советской «буржуазии» (нэпманов), служащих, военных и многих других. Большое количество раз этот театр жизни оформлялся в институциализированный театр разнообразных типов: самодельные клубы, профессиональные театры, театры-суды (разыгранные сценки судилищ над чуждыми социальными элементами), экспериментальные театры великих реформаторов сцены (Мейерхольд), классический театр (как наследие буржуазного прошлого). Москва стала для Беньямина *театром* еще и потому, что большую часть времени он провел в зрительном зале, изучая (насколько позволял языковой барьер) художественно-выразительные средства авангардных

постановок, игру актеров, сценографию, режиссуру, обнаруживая для себя проявление нового искусства, пока еще не остановленного в своем эксперименте партийным контролем начала 1930-х гг. Люди, окружавшие в этой поездке Беньямина, становятся действующими героями некоего жизненного романа, но не *лицами*. Их лица практически не описаны, их внешние, да и внутренние, характеристики даны слишком скупо. Но это и не стаффажи. Их одушевленность и значимость зависят от местоположения в пространстве самого нарратива. Ася и Райх – вездесущи. Они встречаются с Беньямином почти каждый день, в разных уголках, комнатах, кафе, ресторанах, театрах и учреждениях Москвы, а Райх, ко всему прочему, поселился в гостиничном номере философа ради комфорта, дискуссий и бесед, куда навещается и Ася, иногда одна. Именно эта вездесущность ставит их на первое место, а не исчерпывающие психологические характеристики; те же из них, которые мы можем извлечь из текста, рисуют скупой портрет нервозной юной женщины, эксплуатирующей эротические эмоции Беньямина, корыстной Аси Лацис, и неуравновешенного интеллектуала, хрупкого, болезненного и обидчивого Бернхарда Райха. Находясь в зрительном зале театра или кинематографа, Ася, Райх и некоторые другие персонажи оказывались соучастниками действия, превращаясь в переводчиков-суфлеров для не знавшего русского языка Беньямина. Это сближает их с актерским коллективом, они тоже играют свою роль, как это было верно отмечено С. Фокиным [1, 286–288].

На страницах дневника мы обнаруживаем интересный контраст – старую патриархальную Москву и авангардную культуру нового государства. Во всем отмечено присутствие художественных преобразований в духе революционно-футуристического строительства. Политика и культура тесно переплетены, последняя зависит от целей и задач пролетарской диктатуры. Беньямин отмечает, что именно Революция порождает новые формы в искусстве, а политические координаты личности должны быть обозначены каждым членом общества со всей определенностью. Пока еще существует партийная оппозиция и возможность высказывать свое личное мнение, отличное от мнения другого, но делается это со все большей и большей осторожностью. Революционная повестка столь актуальна, что Беньямин размышляет о вступлении в коммунистическую партию Германии (КПГ). Однако сама революция, как

отмечает философ, закончилась, а ее место занимает государственное строительство: разрушение отступает перед созиданием. Внимание философа занимают частные мнения по общим вопросам и вопросам творчества. Эти мнения он черпает из ежедневных бесед с деятелями советской культуры и государства, встречаясь с ними в общественных местах, театрах и даже будучи приглашенным в гости к тому или иному новому знакомому. Наблюдательно описан быт москвичей, в том числе и коммунальных квартир. Даны зарисовки гастрономической реальности и картины развлечений. Кафе, пивные и рестораны гостеприимно предлагают самые разнообразные угощения: чай, кофе, водку, разносолные обеды, закуски, икру, колбасы, ветчину, мясо, крабов. Зимой несложно найти фрукты и овощи, а некоторые московские магазины работают до одиннадцати часов вечера [1, с. 53]. Демократично устроен порядок проживания в гостинице: посетители могут приходить в любое время, а друг Беньямина, Райх, живет у него в номере многие дни. Москва предстает эклектичным городом, вбирающим архаику и модерн, переплетающим традиции Азии и Европы. Немецкий мыслитель сравнивает городской ландшафт нашей столицы с Берлином (что войдет в очерк «Москва»), городами Франции, Италии и с архитектурой городского центра княжества Монако [1, с. 116]. Неизбежно возникает ощущение, что это сравнение лежит не только в рельефе географических координат и культурных, градостроительно-архитектурных различий, но и в области климатических детерминативов: Россия – Север, Европа – Юг, русская зима с ее морозами и снегом – и европейская климатическая умеренность с диффузной сезонностью, когда, не успев начаться, зима уступает место весне. Тема морозных холодов и оттепели на московский улицах звучит в дневнике постоянно. Страдая от холода, постоянно об этом упоминая [1, с. 142], находясь в архитектурном экстерьере города, Беньямин ищет убежища в тепле интерьера кафе, ресторанов, театров и квартир, в тепле человеческих взаимоотношений. Климат физический и психологический становится общим фоном дневника, формируя «погоду» общественных отношений и современной цивилизации. В этом климате по-особому актуализируется время. В Москве Беньямин характеризует его как психологический рефлекс физической длительности, как переживание, имеющее разную динамику «осознания» термо-

динамических процессов (прогулки, работа, встречи, общение, наблюдения и т. п.), когда некоторые из них протекают так быстро, что их ход остается совершенно неуловимым. Человек и не замечает, как проводит часы за интересным занятием, например, наблюдая то, как снимают кино. Необязательность точного соблюдения регламента социальных взаимоотношений приводит к отсутствию пунктуальности и постоянным переносам различных мероприятий с одной даты на другую. Время, анализируемое Беньямином, зависит от состояния среды: холод словно замедляет время, заставляя пережить ощущение его тягучести и неспешности. Такое пластичное понимание времени актуально для 1920-х гг. в свете фундаментальных научных открытий первой трети XX в. Создание Альбертом Эйнштейном теории относительности, согласно которой пространство и время зависят от свойств материи, лишает их субстанциональности, свойственной им в классической механике Ньютона. Время (да и пространство) Москвы тоже обусловлены «материей», материей ее культурного ландшафта, рецепцией наблюдателя. Время Беньямина становится реляционным, как в теории относительности, о которой Беньямин, ввиду его этнической и гражданской принадлежности, не мог не знать. Был он, вероятно, осведомлен и о теории нестационарной Вселенной, математические модели которой предложил Александр Александрович Фридман в 1924 г. для обоснования красного смещения, открытого астрономом Весто Слайфером (что в 1927–1929 гг. подтвердили исследования Жоржа Леметра и наблюдения Эдвина Хаббла). Увлеченность Беньямина техническим инструментарием культуры (фотография, полиграфическое репродуктивное искусство, кино, механика сцены, архитектурные конструкции) могла способствовать широте его естественно-научного кругозора. Реляционное время Беньямина в Москве совпало с поломкой принадлежавших ему часов, которые стали такими же бесполезными в условиях изменчивости временного потока (поскольку как механизм они были способны измерять только равные, конгруэнтные и квантованные отрезки времени, но не его чувственную изменчивость), превратились в ненужную безделицу, как мягкие и текучие часы в картине Сальвадора Дали «Постоянство памяти».

Издание 2023 г. выполнено в формате карманной книги; несмотря на плотные страницы, кодекс переплетен в мягкую обложку на клеевой основе корешка. В книгу помещены фотографии, как неизвестных авторов, так и знаменитых творцов отечественного искусства: И. Ильфа, А. Шайхета, великого фотохудожника А. Родченко. Недостатком, пожалуй, является практически полное отсутствие внешних полей на левых страницах, а на правых – отсутствие выравнивания справа, что создает неудобство для записей и пометок. Настоящее издание представляет интерес для культурологов, музеологов, искусствоведов, историков, будет полезно студентам, изучающим действительность Советской России, и всем, кто знакомится с наследием Вальтера Беньямина.

Список литературы

1. Беньямин В. Московский дневник / пер. с нем. С. Ромашко. 3-е изд. Москва: Ад Маргинем Пресс, 2023. 328 с.: ил.
2. Беньямин В. Московский дневник / пер. с нем. С. Ромашко. Москва: ООО «Ад Маргинем Пресс», 2012. 264 с.: ил.
3. Жегин Л. Ф. Язык живописного произведения. Москва: Искусство, 1970. 158 с.: ил.
4. Беньямин В. Города / пер. с нем. Москва: Ад Маргинем Пресс, 2025. 224 с.: ил.
5. Пруст М. В сторону Сванна / пер. с фр. Е. Баевской. Москва: Иностранка: Азбука-Аттикус, 2024. 480 с.
6. Флоренский П. А. Троице-Сергиева Лавра и Россия // Избранные труды по искусству. Москва: Изобразит. искусство, 1996. С. 217–244.

References

1. Benjamin W.; Romashko S. (transl.). Moscow Diary. Moscow: Ad Marginem Press, 2023. 328 (in Russ.).
2. Benjamin W.; Romashko S. (transl.). Moscow Diary. Moscow: Ad Marginem press, 2012. 264 (in Russ.).
3. Zhegin L. F. The language of a painting. Moscow: Iskusstvo, 1970. 158 (in Russ.).
4. Benjamin W. Cities. Moscow: Ad Marginem press, 2025. 224 (in Russ.).
5. Proust M.; Baevskaya E. (transl.). Du côté de chez Swann. Moscow: Inostranka: Azbuka-Attikus, 2024. 480 (in Russ.).
6. Florenskij P. A. Trinity-Sergius Lavra and Russia. *Selected works on art*. Moscow: Izobrazit. iskusstvo, 1996. 217–244 (in Russ.).

Арутюнян Юлия Ивановна, кандидат искусствоведения, доцент, ФГБОУ ВО «Санкт-Петербургский государственный институт культуры»

Arutyunyan Yuliya Ivanovna, Ph.D. in Art Studies, Associate Professor, Federal State Budget Educational Institution of Higher Education "Saint Petersburg State University of Culture", SPIN-код: 3948-5010, ArutyunyanJ@yandex.ru

Ван Тяньжэнь, аспирант кафедры теории и истории культуры, ФГБОУ ВО «Санкт-Петербургский государственный институт культуры»

Wang Tianren, Postgraduate at the Department of Theory and History of Culture, Federal State Budget Educational Institution of Higher Education "Saint Petersburg State University of Culture", 1340444699@qq.com

Габриэль Галина Николаевна, кандидат искусствоведения, доцент, заведующий кафедрой искусствоведения, ФГБОУ ВО «Санкт-Петербургский государственный институт культуры»

Gabriel Galina Nikolaevna, Ph.D. of Art History, Professor, Head of the Department of Art History, Federal State Budget Educational Institution of Higher Education «Saint Petersburg State University of Culture», SPIN-код: 1418-8992, gabrielart@mail.ru

Гвоздецкий Алексей Алексеевич, доцент, доцент кафедры русского народного песенного искусства, ФБОУ ВО «Санкт-Петербургский государственный институт культуры»

Gvozdetzky Alexey Alekseevich, Associate Professor, Associate Professor at the Department of Russian Folk Song Art, Federal State Budget Educational Institution of Higher Education «Saint Petersburg State University of Culture», SPIN-код: 7247-4212, galexei@mail.ru,

Горлова Наталья Ивановна, доктор исторических наук, профессор кафедры гостиничного и туристического менеджмента, ФГБОУ ВО «Российский экономический университет им. Г. В. Плеханова»

Gorlova Natalya Ivanovna, Holder of an Advanced Doctorate in Historical Sciences, Professor at the Department of Hotel and Tourism Management, Federal State Budget Educational Institution of Higher Education "Russian University of Economics named after G. V. Plekhanov", SPIN-код: 4782-6386, gorlovanat@yandex.ru

Грищенко Антон Борисович, преподаватель кафедры народно-инструментальной музыки, учреждение образования «Белорусский государственный университет культуры и искусств»

Grishchenko Anton Borisovich, Lecturer of the Department of Folk instrumental music, Educational Establishment «The Belarusian State University of Culture and Arts», SPIN-код: 9706-0640, antgrish93@gmail.com

Дмитриева Анна Галибовна, аспирант кафедры музеологии и культурного наследия, ФГБОУ ВО «Санкт-Петербургский государственный институт культуры», хранитель музейных предметов отдела фондов ФГБУК «Всероссийский музей А. С. Пушкина»

Dmitrieva Anna Galibovna, Postgraduate at the Department of Museology and Cultural Heritage, Federal State Budget Educational Institution of Higher Education "Saint Petersburg State University of Culture", Custodian of Museum Objects, Federal State Budget Institution of Culture "National Pushkin Museum", SPIN-код: 6912-7377, dmitrieva.a@museumpushkin.ru

Епаринова Екатерина Сергеевна, кандидат филологических наук, доцент кафедры романо-германской филологии, аспирант, ГАОУ ВО «Ленинградского государственного университета им. А. С. Пушкина»

Eparinova Ekaterina Sergeevna, Ph.D. of Philological Sciences, Associate Professor at the Department of Romano-Germanic Philology, Postgraduate of the Department of Theory and History of Art, State Autonomous Higher Education Institution "Pushkin Leningrad State University", SPIN-код: 5463-4241, katya.eparinova@mail.ru

Еременко Евгений Дмитриевич, кандидат культурологии, доцент кафедры драматургии и киноведения, ФГБОУ ВО «Санкт-Петербургский государственный институт кино и телевидения»

Yeremenko Yevgeny Dmitrievich, Ph.D. of Culturology, Federal State Budget Educational Institution of Higher Education "Saint Petersburg State Institute of Cinema and Television", SPIN-код: 8914-7523, eder57@yandex.ru

Иконникова Екатерина Юрьевна, преподаватель кафедры медиалогии и литературы, ФГБОУ ВО «Санкт-Петербургский государственный институт культуры»

Ikonnikova Ekaterina Yurievna, Lecturer at the Department of Media Studies and Literature, Federal State Budget Educational Institution of Higher Education "Saint Petersburg State University of Culture", SPIN-код: 3197-6481, eyikon@mail.ru

Кадикова Ирина Фанисовна, заведующая Лабораторией физико-химических исследований, ФГБНИУ «Государственный научно-исследовательский институт реставрации»

Kadikova Irina Fanisovna, Head of the Laboratory of Physicochemical Research, Federal State Budget Research Institution "The State Research Institute for Restoration", SPIN-код: 4739-8030, kadikovaif@gosniir.ru

Кимеева Татьяна Ивановна, доктор культурологии, доцент, профессор кафедры музейного дела, ФГБОУ ВО «Кемеровский государственный институт культуры»

Kimeeva Tatyana Ivanovna, Holder of an Advanced Doctorate in Culturology, Associate Professor, Associate Professor of Department of Museum Sciences, Federal State Budget Educational Institution of Higher Education "Kemerovo State University of Culture", tat-kimeeva@mail.ru, SPIN-код: 2012-9850, tat-kimeeva@mail.ru

Короткова Ольга Анатольевна, кандидат культурологии, заведующий сектором истории Главного штаба, ФГБУК «Государственный Эрмитаж»

Korotkov Olga Anatol'yevna, Ph.D. of Culturology, Head of the History Section of the General Staff, Federal State Budget Institution of Culture "State Hermitage", SPIN-код: 7971-7191, olgaankoro@gmail.com

Лунёва Ирина Васильевна, аспирант кафедры культурологии, философии культуры и эстетики, ФГБОУ ВО «Санкт-Петербургский государственный университет», специалист по экспозиционно-выставочной деятельности, СПб ГБУК «Музей-институт семьи Рерихов»

Lunyova Irina Vasilevna, Postgraduate at the Department of Cultural Studies, Philosophy of Culture and Aesthetics, Federal State Budget Educational Institution of Higher Education "Saint Petersburg State University", Exhibition Director, Saint Petersburg State Budget Institution of Culture "Museum-Institute of Roerich family", iren.lunyowa@yandex.ru

Михеева Галина Васильевна, доктор педагогических наук, профессор, заслуженный работник культуры РФ, ФГБУ «Российская национальная библиотека»

Mikheeva Galina Vasil'evna, Holder of an Advanced Doctorate in Pedagogic Sciences, Full Professor, Honored Figure in Culture of Russian Federation, Federal State Budget Institution "National Library of Russia", SPIN-код: 1659-2852, mikheeva@nlr.ru

Мозолевская Ирена Алексеевна, аспирант, сектор актуальных проблем художественной культуры, ФГБНИУ «Российский институт истории искусств»

Mozolevskaya Irena Alekseevna, Postgraduate, Sector of current issues in art culture, Federal State Budget Research Institution "Russian Institute for the History of the Arts", SPIN-код: 6778-7411, irenamozolevskaya@gmail.com

Морева Ольга Викторовна, кандидат исторических наук, старший научный сотрудник лаборатории книговедения, ФГБУН Государственная публичная научно-техническая библиотека Сибирского отделения Российской академии наук

Moreva Ol'ga Viktorovna, Ph.D. of Historical Sciences, Senior Research Officer of Book Science Laboratory, Federal State Budget Science Institution State Public Scientific and Technical Library of the Siberian Branch of the Russian Academy of Sciences, SPIN-код: 5140-8914, moreva.o.v@yandex.ru

Мутьев Виктор Алексеевич, кандидат педагогических наук, проректор по научной и творческой работе, доцент кафедры медиалогии и литературы, ФГБОУ ВО «Санкт-Петербургский государственный институт культуры»

Mutev Viktor Alekseevich, Ph.D. of Pedagogic Sciences, Vice Rector for Research and Creative Activities, Associate Professor of the Department of Mediialogy and Literature, Federal State Budget Educational Institution of Higher Education «Saint Petersburg State University of Culture», SPIN-код: 1371-5339, victor.mutev@gmail.com

Мухин Андрей Сергеевич, доктор философских наук, профессор, ФГБОУ ВО «Санкт-Петербургский государственный институт культуры»

Mukhin Andrei Sergeevich, Doctor in philosophy, Full professor, Federal State Budget Educational Institution of Higher Education "Saint Petersburg State University of Culture", SPIN-код: 4081-2201, nebelwerfer@inbox.ru

Овчинникова Ольга Анатольевна, кандидат философских наук, Почетный работник сферы образования Российской Федерации, директор Научной библиотеки им. Б. Б. Черпахиной, доцент кафедры социально-гуманитарных дисциплин, ФГБОУ ВО «Уральский государственный юридический университет им. В. Ф. Яковлева»

Ovchinnikova Ol'ga Anatolevna, Ph.D. of Philosophical Sciences, Honorary Educator of the Russian Federation, Director of the Scientific Library named after B. B. Cherepakhin, Associate Professor at the Department of Social Sciences and Humanities, Federal State Budget Educational Institution of Higher Education "Ural State Law University named after V. F. Yakovleva", SPIN-код: 9898-8464, olga-2011_11@mail.ru

Перфильева Ирина Юрьевна, доктор искусствоведения, доцент, главный научный сотрудник отдела художественных проблем дизайна, декоративного и народного искусства Научно-исследовательского института теории и истории изобразительных искусств, ФГБУ «Российская академия художеств», заслуженный деятель искусств Российской Федерации

Perfileleva Irina Yurevna, Holder of an Advanced Doctorate in Art Criticism, Associate Professor, Chief Researcher of the Department of Artistic Problems of Design, Decorative and Folk Art of the Research Institute of Theory and History of Fine Arts, Federal State Budget Institution "Russian Academy of Arts", Honored Art Worker of the Russian Federation, SPIN-код: 1241-2159, perfileleva-irina@yandex.ru,

Правдин Клим Геннадьевич, кандидат культурологии, хранитель музейных предметов, СПб ГБУК «Государственный мемориальный музей А.В. Суворова»

Pravdin Klim Gennad'yevich, Ph.D. of Culturology, Curator of museum objects, Saint Petersburg State Budget Institution of Culture "State memorial museum of Alexander Suvorov", SPIN-код: 1701-3904, kliment_prawdin@mail.ru

Прошкова Зоя Вячеславовна, кандидат социологических наук, старший научный сотрудник, Социологический институт РАН — филиал Федерального государственного бюджетного учреждения науки Федерального научно-исследовательского социологического центра Российской академии наук.

Proshkova Zoya Vyacheslavovna, Ph.D. of Sociological Sciences, Senior Research Officer, The Sociological Institute of the RAS – Branch of the Federal Center of Theoretical and Applied Sociology of the Russian Academy of Sciences, SPIN-код: 4484-6796, eder57@yandex.ru

Романов Никита Александрович, кандидат культурологии, преподаватель кафедры рекламы и связей с общественностью, Институт бизнес-коммуникации, ФГБОУ ВО «Санкт-Петербургский государственный университет промышленных технологий и дизайна»

Romanov Nikita Aleksandrovich, Ph.D. of Culturology, Lecturer, Institute of Business Communications, Federal State Budget Educational Institution of Higher Education "Saint Petersburg State University of Industrial Technologies and Design", SPIN-код РИНЦ: 2843-2385, romanov_na@bk.ru

Салимов Алексей Маратович, доктор искусствоведения, член-корреспондент Российской академии архитектуры и строительных наук, профессор, ФГБОУ ВО «Национальный Исследовательский Московский государственный строительный университет»

Salimov Alexey Maratovich, Holder of an Advanced Doctorate in Art Criticism, Corresponding Member of the Russian Academy of Architecture and Construction Sciences, Professor, Federal State Budget Educational Institution of Higher Education "Moscow State University of Civil Engineering", SPIN-код: 8485-6209, sampochta@mail.ru

Салимова Марина Анатольевна, реставратор, историк архитектуры, научный сотрудник ООО «Научно-реставрационное объединение»

Salimova Marina Anatolevna, Restorer, Historian of Architecture, Scientific Co-Worker of LLC "Scientific and Restoration Association", sampochta@mail.ru

Сведения об авторах
Information about authors

Сорокин Алексей Евгеньевич, старший научный сотрудник, МАУК «Новокузнецкий краеведческий музей»
Sorokin Aleksey Evgenievich, Senior Researcher, Municipal autonomous Cultural Institution "Novokuznetsk Museum of Local History", SPIN-код: 8888-4652, al.soc.sorokin@gmail.com

Суворов Николай Николаевич, доктор философских наук, профессор, ФГБОУ ВО «Санкт-Петербургский государственный институт культуры»

Suvorov Nikolai Nikolaevich, Holder of an Advanced Doctorate in Philosophical Sciences, Full Professor, Federal State Budget Educational Institution of Higher Education "Saint Petersburg State University of Culture", SPIN-код: 6082-3814, suvorovnik@mail.ru

Тургаев Александр Сергеевич, доктор исторических наук, профессор, заслуженный работник высшей школы РФ, ректор, ФГБОУ ВО «Санкт-Петербургский государственный институт культуры»

Turgaev Alexander Sergeevich, Holder of an Advanced Doctorate in Historical Sciences, Full Professor, Rector, Federal State Budget Educational Institution of Higher Education «Saint Petersburg State University of Culture», SPIN-код: 1689-4431, rector@spbgik.ru

Федосов Роман Денисович, младший научный сотрудник, Институт научной информации по общественным наукам Российской академии наук

Fedosov Roman Denisovich, Research Assistant, Institute of Scientific Information for Social Sciences of the Russian Academy of Sciences, SPIN-код: 7008-0205, roman.fedosov2018@yandex.ru

Хаунин Владимир Григорьевич, доцент кафедры кинофотоискусства, ФГБОУ ВО «Санкт-Петербургский государственный институт культуры»

Haunin Vladimir Grigorievich, Associate professor of the Department of Film Photography, Federal State Budget Educational Institution of Higher Education "Saint Petersburg State University of Culture", SPIN-код: 6255-0035, haunin@yandex.ru

Царева Вера Анатольевна, заведующий сектором экскурсионно-просветительской работы, ФГБУК «Всероссийского музея А. С. Пушкина», соискатель кафедры музеологии и культурного наследия, ФГБОУ ВО «Санкт-Петербургский государственный институт культуры»

Tsareva Vera Anatol'yevna, Head of the Sector of Excursion and Educational Work, Federal State Budget Institution of Culture "The National Pushkin Museum", Candidate of the Department of Museology and Cultural Heritage, Federal State Budget Educational Institution of Higher Education "Saint Petersburg State University of Culture", veranat@list.ru

Ю Лилинь, аспирант кафедры искусствоведения, ФГБОУ ВО «Санкт-Петербургский государственный институт культуры»

You Lilin, Postgraduate of the Department of Art History, Federal State Budget Educational Institution of Higher Education "Saint Petersburg State University of Culture", Youlilin97@gmail.com

Ян Вэньлу, аспирант кафедры искусствоведения, ФГБОУ ВО «Санкт-Петербургский государственный институт культуры»

Yang Wenlu, Postgraduate of the Department of Art History, Federal State Budget Educational Institution of Higher Education "Saint Petersburg State University of Culture", 243435227@qq.com