

**СЛАВЯНСКИЙ МИР:**  
**НАУКА, КУЛЬТУРА, ОБРАЗОВАНИЕ**

Материалы студенческой научно-практической  
конференции

*Москва, Российский государственный  
университет им. А.Н. Косыгина, 26 октября 2018 г.*

*Электронное издание*

УДК 008  
ББК Т3(49=СЛ)0-7  
С47

**Славянский мир: наука, культура, образование.** Материалы студенческой научно-практической конференции (Москва, Российский государственный университет им. А.Н. Косыгина, 26 октября 2018 г.) / Сост. иеромонах Онисим (Бамблевский), М.В. Юдин; ред. А.А. Шевцова, Е.А. Омельченко [Электронное издание]. – М.: РГУ им. А.Н. Косыгина (Технологии. Дизайн. Искусство), 2018. 92 с.

В сборник вошли доклады, сделанные на секционных заседаниях студенческой научно-практической конференции «Славянский мир: наука, культура, образование», прошедшей в Российском государственном университете им. А.Н. Косыгина (г. Москва) 26 октября 2018 г. в рамках Международной Ассамблеи представителей студенчества славянских стран по инициативе Федерального агентства по делам молодежи.

Составители – **иеромонах Онисим (Бамблевский)**, председатель Отдела религиозного образования Московской городской епархии; помощник ректора Российского государственного университета имени А.Н. Косыгина; **М.В. Юдин**, директор Института славянской культуры Российского государственного университета имени А.Н. Косыгина.

Редакторы – **А.А. Шевцова**, д-р истор. наук, профессор кафедры культурологии Московского педагогического государственного университета; **Е.А. Омельченко**, канд. истор. наук, директор Центра историко-культурных исследований религии и межцивилизационных отношений Института социально-гуманитарного образования Московского педагогического государственного университета.

ISBN 978–5–87055–722–9

УДК 008  
ББК Т3(49=СЛ)0-7

© Авторы (текст), 2018

© РГУ им. А.Н. Косыгина (Технологии. Дизайн. Искусство), 2018

## СОДЕРЖАНИЕ

<b>От издателей</b> . . . . .	<b>4</b>
<b>Андрей Корнилов</b> / О концепте «патриотизм» в поэзии Юлиуша Словацкого . . . . .	<b>5</b>
<b>Алина Швец</b> / Из истории Чешской Силезии .	<b>20</b>
<b>Наталья Войшко</b> / Особенности чешских волшебных сказок на примере сказки «Златовласка» . . . . .	<b>24</b>
<b>Яна Оленева</b> / Символическое изображение Земли и Пустыни в иконографии «Собора Пресвятой Богородицы»	<b>29</b>
<b>Екатерина Наумова</b> / Творчество С.М. Прокудина-Горского как отражение образа дореволюционной России	<b>36</b>
<b>Виктория Володина</b> / Ростовская финифть и усольская эмаль: из истории промыслов . . . . .	<b>50</b>
<b>Мария Минц</b> / Трансформация стилистических особенностей творчества М.А. Врубеля и А.Т. Зверева через призму психопатологии . . . . .	<b>59</b>
<b>Виктория Сухорукова</b> / Процесс реактуализации этнической идентичности в эпоху глобализации (на примере донского казачества) . . . . .	<b>68</b>
<b>Валерия Воробьева</b> / Музейные практики в современном социокультурном пространстве на примере музея- резиденции «Арткоммуналка» (Коломна). . . . .	<b>80</b>

## ОТ ИЗДАТЕЛЕЙ

26 октября 2018 года в Российском государственном университете им. Косыгина (Москва) в рамках «Международной Ассамблеи представителей студенчества славянских стран» прошла научно-практическая конференция «Славянский мир: наука, культура, образование». Заказчиком проекта выступило Федеральное агентство по делам молодежи (Росмолодежь). Партнерами при подготовке и реализации проекта стали Институт социально-гуманитарного образования Московского педагогического государственного университета и Отдел религиозного образования Московской городской епархии.

В научно-практической конференции в очной и заочной форме участвовали студенты российских и зарубежных вузов, преимущественно из славянских стран, ученые, эксперты, преподаватели: всего более 200 человек. Среди стран-участниц были представлены Сербия, Болгария, Чехия, Польша, Беларусь; заочное участие в научно-практической конференции приняли представители Донецкой народной республики (Украина) и Словакии. Интерес к участию проявили молодые люди из регионов Российской Федерации: Калининградской, Нижегородской, Тверской и Брянской областей.

Очная часть конференции «Славянский мир: наука, образование, культура» была спланирована в формате тематических дискуссий. Что такое «славянский мир»? Что объединяет культуры, в основе которых славянские корни? Как формируется культурная и этническая идентичность? Актуально ли в современном мире приобщать детей и молодежь к традиционному наследию? Что такое «культурный код» и как его сохранять в глобальном мире? Как формировать и поддерживать мотивацию молодежи к изучению национального историко-культурного опыта? Эти и другие вопросы легли в основу обсуждений и споров. В завершение очной части конференции студенты приняли участие в творческой мастерской по созданию визуального образа «славянского мира».

В настоящий электронный сборник вошли наиболее интересные материалы выступлений и презентаций участников.

## О КОНЦЕПТЕ «ПАТРИОТИЗМ» В ПОЭЗИИ ЮЛИУША СЛОВАЦКОГО

**Корнилов А.А.,**

аспирант кафедры культурологии,  
Институт социально-гуманитарного образования,  
Московский педагогический  
государственный университет;  
г. Москва, Россия,  
akornilov.00@bk.ru

**Аннотация:** статья посвящена исследованию концепта «патриотизм» в произведениях Юлиуша Словацкого на материале поэтических переводов для русскоязычных читателей. Предметом исследования стали смысловые аспекты художественной реализации концепта «патриотизм» в его сочинениях в переводе на русский язык поэтами и переводчиками XIX–XX вв. Задачи статьи: 1) представить картину исторической ситуации в Польше конца XVIII – начала XX вв.; 2) дать обзор творчества Юлиуша Словацкого; 3) изучить теоретическую базу современных лингвокультурных исследований в России; 4) определить и структурировать основное содержание данного концепта в творчестве Юлиуша Словацкого. Цель – выявить специфику художественного воплощения и проявления концепта «патриотизм» в польской лингвокультуре XIX века на основе сочинений поэта.

**Ключевые слова:** поэзия; творчество Юлиуша Словацкого; свобода; воля; родной край; отчизна; патриотизм; концепт; лингвокультурный анализ; лексема; Юлиуш Словацкий.

Конец XVIII века был тяжким периодом для Польши, она как самостоятельное государство перестала существовать. В результате внутреннего кризиса и внешнего вмешательства ее территории были поделены между соседними государствами.

Первый раздел территории польско-литовского государства Речи Посполитой между Российской империей, Австрийской империей и Прусским королевством произошел в 1772 году. До этого, в феврале 1772 г. в Санкт-Петербурге между Пруссией и Россией в лице Фридриха II и Екатерины II было заключено тайное соглашение. Из-за условий польско-прусского договора 1790 г. следующие два раздела Речи Посполитой оказались неизбежными. Второй раздел произошел 23 января 1793 г. В 1794 г. поражение восстания Тадеуша Костюшко, направленное против уничтожения страны, стало поводом для ее полной ликвидации. 24 октября 1795 г. государства, участвующие в разделе, получили новые границы. Разделы Польши стали причиной возникновения национально-освободительного движения, они дали мощный всплеск патриотизма во всех сферах жизни польского общества.

Последующие 1795–1918 гг. – сложный, важный и противоречивый период в истории Польши, который начался с третьего раздела Царства Польского в 1795 г. и закончился восстановлением независимого польского государства в 1918 г. История земель, находившихся под властью Австрии, Пруссии и России, развивалась по-разному. Различны и связывающие их политические, экономические, социальные и культурные события.

После разделов Варшава потеряла статус главного культурного центра страны, однако польские аристократы в Пулавах продолжали оказывать культурное влияние на всю территорию бывшей Польши. Княгиня Изабелла Чарторыйская основала там музей национальных реликвий – храм Сибиллы и Готический домик – и подала пример тем, кто стремился сохранить памятники польской истории и культуры.

В 1800 г. в Варшаве, захваченной Пруссией, было создано Общество друзей наук – своего рода академия наук и искусств. Общество придавало особое значение польскому языку и истории, проявляло интерес к другим дисциплинам, стремилось популяризировать обучение и сформировать интеллектуальные и художественные направления в стране. Под его началом и благодаря усилиям близких к нему людей появились новые выдающиеся работы. Деятельность Общества друзей наук имела огромное значение в первые годы после разделов, разрушивших

польскую систему образования, для ее возрождения – для реформирования и появления новых школ и других образовательных учреждений, восстановления Виленского, Ягеллонского университетов, создания Александровского университета в 1816 г. в Варшаве, которая вновь стала образовательным и культурным центром Польши.

Эпоха Просвещения в Польше закончилась при Станиславе Августе Понятовском в связи с ее разделами. В начале XIX столетия польское искусство находился под сильным влиянием неоклассицизма. 1822–1830 гг. были временем утверждения романтизма в польской литературе. 1822 г. стал поворотным моментом благодаря публикации первого тома баллад и романсов Адама Мицкевича. Его кредо выражено в стихотворении «Романтизм». Также огромную роль в его формировании сыграл западноевропейский и русский романтизм. В 1832–1846 гг. романтизм, выражающий стремление к освобождению и возрождению страны и ставший знаменем нескольких национальных восстаний, был ведущим литературным направлением в Польше.

Польский романтизм проявил черты, которые предопределили его долговременное и сильное влияние на польское сознание. Как выразился политический деятель, публицист, литературный и музыкальный критик, пианист, участник польского восстания Мауриций Мохнацкий в своем эссе о польской литературе (1830), одной из главных задач романтизма было пробуждение национального сознания. Разделенная польская нация оказалась особенно к этому восприимчивой.

В конце XVIII – начале XIX вв. на литературном небосклоне бывшей Речи Посполитой горело множество звезд. Три самые яркие звезды, три гиганта польского романтизма – это Юлиуш Словацкий, Адам Мицкевич и Зигмунт Красинский.

Немногие поэты знамениты в своей стране, но в то же время остаются малоизвестными в других, как Юлиуш Словацкий – блистательный, чарующий, колоритный, изысканно-тонкий.

Юлиуш Словацкий – великий польский поэт, драматург и философ эпохи Романтизма. Он родился в августе 1809 г. в городе Кременце Волынской губернии Российской империи

(ныне – Тернопольская обл., Украина) в семье профессора Виленского университета. Как отмечено в издании Н.В. Гербея 1871 г., он *«был одарен огненным и в высшей степени подвижным воображением, способным создать идеалы, и едким остроумием, никого и ничего не щадившим, с которым он осмеивал все идеалы и кумиры, все произведения собственной фантазии, а наконец и самого себя»* [3].

Ранние стихотворения Юлиуша Словацкого, его поэмы, романтические произведения исторической и восточной направленности овеяны пессимизмом и меланхолией. В это время он пишет две свои первые драмы: «Миндовг, король литовский» (1831) и «Мария Стюарт» (1830) (последняя до сих пор идет на сцене), а также «Гуго» (1829), повесть из времен тевтонских войн, и повесть в стихах «Ян Белецкий» (1830).

29 ноября 1830 г. в Варшаве, столице Царства Польского, которое было территорией Российской Империи, поляки начали восстание. Юлиуш Словацкий некоторое время был наблюдателем событий и написал несколько патриотических стихов, в том числе поэму «Ода к свободе» (1831), которая считалась гимном восстания.

В конце года Ю. Словацкий покинул Варшаву, отправившись в Дрезден, Париж и Лондон. В Лондоне он пробыл несколько недель и видел там Кина в роли Ричарда III. В сентябре 1831 г., уже после восстания, он вернулся во Францию и жил в Париже, где собралось много польских эмигрантов. Благодаря отцовскому наследству, он не бедствовал, как некоторые его соотечественники. В Париже Ю. Словацкий часто посещал оперу и театры. Его письма матери об эмигрантской жизни в Париже, считаются шедевром польской прозы.

В 1832 г. издается двухтомник своих сочинений «Стихотворения» («Poezji»). Первый том содержал стихи, второй – драматические произведения, но он имел успех небольшой. В 1833 г. Ю. Словацкий создал поэтические повести «Ламбро, греческий повстанец» и «Дума про Вацлава Жевуского». В 1833 г. он уехал в Женеву. Там была написана лирико-философская поэма «Время размышлений» (1833). Тогда же был издан третий том «Стихотворений». В Женеве был написаны его замечательные пьесы. Пьеса об Уильяме Уоллесе была утеряна. Однако «Кордиан» (1834),



«Балладина» (1834; опубликована в 1839-м) и «Горштыньский» (1835) до сих пор часто исполняются на польской сцене.

Драма «Кордиан» повествует о подготовке убийства будущего Российского императора Николая I, приехавшего в Царство Польское на коронацию. Драма «Горштыньский», опубликованная уже после смерти Юлиуша Словацкого, рассказывает о восстании Тадеуша Костюшко и Барской Конфедерации. Драма «Балладина» создана, когда Юлиушу Словацкому было 25 лет, однако она была представлена на сцене только в 1862 г. Замечательная лирическая поэма «В Швейцарии» была написана в 1835–1836 годах и опубликована в 1839-м.

В 1834 г. Юлиуш Словацкий знакомится с Анджеем Товьяньским, мессианские воззрения и мистицизм которого оказали влияние и на Адама Мицкевича. В 1836 г. Ю. Словацкий уезжает в Рим, где знакомится с графом Зигмунтом Красинским. Он путешествует по Греции и Египту, Палестине и Сирии, приезжает в Иерусалим. В это время он создает «Рассказ Пяста Дантишека герба Лелива о путешествии в Ад» (1839) и «Отец зачумленных в Эль-Арише» (1839).

Неоконченная поэма «Путешествие из Неаполя по святым местам» (1836–1839) – значительное произведение, представляющее восточную культуру, которое сохранилось не полностью. Музыкальная поэма «Гробница Агамемнона» стала поэтическим изучением понятия совести.

В это время Ю. Словацкий встречает Иоанну Боброву, эмигрантку, которая раньше любила его друга графа Красинского, однако она и Ю. Словацкий стали хорошими друзьями. Под влиянием отношений с ней он написал реалистичную сатирическую драму «Фантазии» (1841; 1845–1846).

Несколько недель Ю. Словацкий провел в монастыре в Ливане, а затем посетил Италию. В 1838 г. он вернулся в Париж, где создал свои знаменитейшие произведения и стал публиковать свои работы: поэма в прозе о польских изгнанниках в Сибири «Ангелли» (1838), «Балладину» и «Гробницу Агамемнона». Он также закончил драму «Мазепа» (1839), которую ранее сжег. Это очень жестокое драматическое произведение. Его до сих пор ча-

сто исполняют на сцене. Пьеса «Лилла Венеда» (1839) повествует о древнем конфликте между племенами лехитов и венедов. Тогда же Ю. Словацкий ответил на некоторые стихи Зигмунта Красинского – «Ответ на «Псалмы будущего» (1845).

Политическое и духовное воскрешение Польши всегда оставалось темой произведений Ю. Словацкого. В его лирике звучат патриотические мотивы – «Гимн» («Грустно мне, Боже») (1836, опубликован в 1839), «Мое завещание» (1839–1840), и другие, они посвящены разгрому Ноябрьского восстания в 1831 г., судьбам польских эмигрантов. В начале 40-х гг. он написал истинный шедевр, высочайшее художественное достижение романтизма и, безусловно, знаменитейшую из поэм «Беневский» (1840–1841; не окончена, опубликована в 1841-м).

В поздних драмах даже при наличии мистико-религиозного элемента имеются присущие Ю. Словацкому патриотические стремления и интерес к социальным конфликтам – «Ксендз Марек» (1843) и «Серебряный сон Соломеи» (1844). Эпопея «Король-Дух» (не окончена) отражает философско-исторические взгляды Ю. Словацкого.

В 1846 г. в Польше вновь вспыхнуло восстание. Ю. Словацкий, несмотря на то, что был болен туберкулезом, отправился в прусскую Польшу, в Познань, чтобы увидеть это, и сделал сравнение с битвой при Фермопилах. Затем он поехал во Вроцлав, чтобы в последний раз встретиться с матерью, с которой не виделся до этого более двенадцати лет. Юлиуш Словацкий вернулся во Францию. 4 апреля 1849 г. он умер в Париже. Ему было тридцать девять лет.

В 1927 г. его прах был перевезен с Монмартрского кладбища в Краков и захоронен в соборе Святых Станислава и Вацлава – усыпальнице польских королей – в Вавельском замке рядом с гробницей Адама Мицкевича. В Кракове также сейчас расположен театр, названный в его честь.

Полное собрание сочинений Ю. Словацкого в 16 томах было издано в Париже, а затем в Лейпциге, в «Библиотеке польских писателей» в 4 томах в 1862 г. В России долгое время произведения Юлиуша Словацкого издавались крайне мало. Но со вре-

менем переводов появлялось все больше, особенно на рубеже XIX–XX вв., и русские читатели смогли в полной мере ощутить силу поэтической мысли и мятежной души поэта, а также ознакомиться с духовным складом, историей, культурой и бытом польского народа. Его произведения переводили П.А. Козлов, В.Я. Брюсов, К.Д. Бальмонт, А.А. Ахматова, Б.Л. Пастернак, Л.Н. Мартынов и многие другие.

Перевод – это репрезентация оригинала средствами иного языка, и именно через русскую переводческую рецепцию в статье была предпринята попытка исследовать концепт «патриотизм» на основе произведений гениального поэта и певца свободы своей родины Ю. Словацкого.

Многомерный концепт «патриотизм» всегда был наиболее востребован как искусством, так и общественно-политической практикой. Его важность и мировоззренческая ценность безусловна для всех социумов во всех странах.

В России сложилось несколько концептологических школ – Московская, Волгоградская, Воронежская, Краснодарская, Кемеровская и др. Хотя существуют различия в понимании того, что такое концепт, а также в методах и приемах его изучения, *«представители этих школ едины в признании того, что концепт является основной единицей сознания, он имеет овеществление языковыми средствами»* [5, с. 5–6]. Ю.С. Степанов считает, что *«вся культура понимается как совокупность концептов и отношений между ними, а концепт – это основная ячейка культуры в ментальном мире человека»* [10, с. 31]. В данной статье анализ концепта проведен, исходя из его понимания, представленного Ю.С. Степановым, поскольку она выполнена в русле лингвокультурологических исследований.

Ю.С. Степанов утверждает, «что человек пронизан для культуры. Более того – он пронизан культурой. И если уж представлять себе это состояние в виде какого-либо образа, то не следует воображать себе культуру в виде воздуха, который пронизывает все поры нашего тела, – нет, это «пронизывание» более определенное и структурированное: оно осуществляется в виде ментальных образований – концептов» [10, с. 31].

*«В отличие от понятий в собственном смысле термина, — пишет Ю.С. Степанов, — концепты не только мыслятся, они переживаются. Они — предмет эмоций, симпатий и антипатий, а иногда и столкновений. Концепт — основная ячейка культуры в ментальном мире человека. У концепта сложная структура. С одной стороны, к ней принадлежит все, что принадлежит строению понятия; с другой стороны, в структуру концепта входит все то, что делает его фактом культуры — исходная форма (этимология); сжатая до основных признаков содержания история; современные ассоциации; оценки и т. д.» [10, с. 73].*

Для исследования концепта «патриотизм» в творчестве Ю. Словацкого необходимо рассматривать несколько концептов — концепт «свобода», концепт «воля», «родина», «родной край», «отечество», «отчизна», так как все они в совокупности являются границами концепта «патриотизм». По С.Г. Воркачеву, *«центральная категория идеи патриотизма — ментальное образование, стоящее за лексемами «родина», «отечество» и «отчизна» — это, безусловно, концепт, причем концепт лингвокультурный» [2, с. 19–27].*

Синонимический ряд, передающий в современном русском и польском языках понятие родной страны — «отчизна», «отечество», «родина», «край родной» «родная земля», «колыбель»; «ojczyzna», «kraj», «kraj ojczysty», «rodzinne strony», «ojczysta ziemia», «rodzina» (имеет значение «семья», «kolebka» (колыбель), «ojcowizna» (вотчина) и т. д.

Понятие «родина» подробно исследуется в работах многих ученых, в том числе А. Вежбицкой, С.Г. Воркачева, И. Сандомирской, В.Н. Телия, С.Г. Тер-Минасовой. Согласно этимологическому словарю русского языка М. Фасмера, «родина определяется как «отечество», польск. rodzina» [11]. Концепты «свобода» и «воля» так же, как и концепт «патриотизм», — ключевые концепты культуры. Важно отметить, что при переводе с польского языка используются оба эти русских концепта, что создает некоторые трудности, поскольку в польском они различны. Представляют ли они собой единый концепт в русском языке, спорно. А.Г. Лисицын считает, что концепты «свобода» и «воля» — *«разные стороны одного культурно-языкового феномена» [7, с. 259].*

*«Если в европейских языках соответствующие этим словам понятия практически не пересекаются, то в русском языке на протяжении всей его*

истории они находились в постоянном взаимодействии, то сближаясь, то отдаляясь друг от друга», – полагает Н.Д. Арутюнова [1, с. 73].

О.С. Егорова и О.А. Кириллова считают, что «в русской языковой картине мира концепт «воля» является ближайшим смежным концептом «свободы», а взаимоотношения «свободы» и «воли» образуют различные семантические признаки, которые и отражают национальную специфику данных концептов» [4, с. 161–167]. С.Г. Воркачев отмечает, что «патриотизм – сложное семантическое образование гиперонимического типа, включающее в себя концепты и «антиконцепты» – *родину и чужбину, «свое» и «чужое»*» [2].

По мнению Цицерона, «только одно отечество заключает в себе то, что дорого всем» [2].

Поэтический перевод – это вид перевода художественного текста, призванный воссоздать форму и содержание подлинника в их единстве, передать дух произведения, его идею, психологические, национальные и временные факторы, мелодию звучания, ритм, сохранить точность. Далеко не каждый переводчик способен на это, нужен природный дар. Поэтический перевод свободнее художественного.

Таблица 1.

Репрезентативные текстовые фрагменты поэзии Ю. Словацкого

Фрагменты текста	Значение
«В краю родном ребенку наказали Молиться обо мне в слезах сердечных; И оттого, что я вернусь едва ли Из странствий вечных, И ничему молитва не поможет, – Мне грустно, Боже!»	<i>Тоска по Родине и ждущих там любимых людях</i>
«Внизу печаль и ночь — все дремлет в тишине. А там, над Польшей, день уже зажегся в небе. Крестьянин ладит плуг и молится о хлебе, И с ним и за него молюсь я в вышине»	<i>Жизнь в Польше продолжается несмотря ни на что, все идет своим чередом</i>

<p>«Глухая ночь! томительная ночь! Так бодрствуйте! Вот-вот вскричит петух, И вечной тьмы умчится черный дух...»</p>	<p><i>Крик петуха и уход черного духа олицетворяет приход светлого будущего и веру в него</i></p>
<p>«Он с грустью им «прости» сказал — И с милой <b>родиной</b> расстался: Как дож, он с морем обвенчался, Как Тасс — и плавал, и страдал»</p>	<p><i>Расставание с Родиной дается тяжело</i></p>
<p>«И верить я готов, как пахарь на Литве, Что вспашет небеса молитвой ангел тот, А из его зерна дух праведный взойдет»</p>	<p><i>Вера и молитва приносят праведные плоды</i></p>
<p>«Друзья, надел земли мне дайте в Польше, Хотя б клочок, коль много запросил! И друга дайте, одного — не больше, Чтоб духом был <b>свободен</b>, полой сил, И вместе с ним — две равных половицы — Мы явим людям образ двудеиный»</p>	<p><i>Жизнь на Родине и верный друг — это все, что человеку нужно</i></p>
<p>«Когда молюсь я, лежа, как распяты, За человека, за родимый край, Я слышу: скачут рыцари — о, братья! — Мне видится смятенье вражьих стай»</p>	<p><i>Молитва за Родину и ее людей прино- сит плоды</i></p>
<p>«Скажу верней — душа на склоне дней, Как ласточка, покинет землю эту. Так помоги же ласточке моей Возрадоваться <b>вольности</b> и свету»</p>	<p><i>Душа после смерти обретает свободу и радость</i></p>
<p>«О дьявольский, холодный звездный свет! Меня твоя сражает укоризна. В беспамятстве твержу какой-то бред, Мне чудится, что в пламени <b>отчизна</b>. Разбрасываю тысячи огней, Но это пламя лишь в груди моей»</p>	<p><i>Боль души и страх за Родину</i></p>
<p>«Что я мечтал свершить, безумец дерзновенный! Народам путь открыть замыслил я, гордец!»</p>	<p><i>Уподобление себя богу, гордыня наказуема</i></p>
<p>«О, небо! этот меч не раз Сверкал в тяжелый битвы час, Поля <b>родные</b> защищая»</p>	<p><i>Родину нужно постоянно защищать, и защищать с оружием в руках</i></p>
<p>«Пусть Зося у меня стихов не просит; Едва она на <b>родину</b> вернется, Любой цветок прочтет канцону Зосе, Звезда любая песней отзовется, Внемли цветам, согретым знойным летом, И звездам, — это лучшие поэты»</p>	<p><i>На Родине все мило, все радует сердце</i></p>

«О, привези мне наших звезд сиянье, Верни мне запахи цветов <b>родимых</b> . Ожить, помолодеть душою мне бы! Вернись ко мне из Польши, будто с неба»	<i>Воспоминания о Родине оживляют душу</i>
«Он долг <b>отчизне</b> отдал в дни восстанья, А холм и крест над ним — дар подаянья»	<i>Люди помнят и ценят, если кто-то отдает жизнь за Родину</i>
«Пусть вспыхнет солнце и над <b>нашим краем</b> , Пусть все увидят, как мы умираем!»	<i>Призыв к борьбе ценою жизни и с радостью за родной край</i>
«В заключение — живите, служите народу, Не теряйте надежды, чтоб ночь побороть»	<i>Призыв служить Родине и ее народу до победы, несмотря ни на что</i>
«И как раз глубина моего сумасбродства, От которой таких навидался я бед, Скоро даст вам почувствовать ваше сирот- ство И забросит в грядущее издали свет»	<i>Поступки неординарных людей приносят свои плоды — дают появле- ние надежды на светлое будущее</i>
«Здесь завершение дней своих приму, И дух мой в бездну отлетит, как птица. О господи, так помоги ему Повыше <b>вольным</b> жаворонком взвиться»	<i>Вольный дух — свободный после смерти</i>
«Пирамиды, заклинаю, Где священной скорби чаши, Чтобы слезы, слезы наши По <b>утерянному краю</b> Слиться и слиться сердцем, кровью С материнского любовью?»	<i>Скорбь по своей погибшей родине — разделенной Польше</i>
«Можно ль целую <b>Державу</b> , На кресте, в величье славы, Принести...»	<i>Сравнение судьбы великой страны с распятым богам — Христом</i>
« <b>Польша встанет</b> , — я воскресну. — Нет! Терпи! Бросайся в сечи! В бой иди! Народ твой вечен! Мы лишь мертвых погребаем, А для Духа урн не знаем»	<i>Призыв всегда бороться за свою рас- терзанную страну</i>
«Внимая голосу <b>свободы</b> , Глядя на неба звездный рой, Я забывал тоску невзгоды, Мирился с горькой нищетой»	<i>Свобода превыше всего — невзгод и нищеты</i>
«А мой отец?» — «Покинь, забудь отца! Пускай он шлет тебе свои проклятья! Пускай клянут <b>отчество</b> и братья! Чего дрожать? Проклятье — звук пустой. Есть <b>чудный край</b> : беги туда со мной!»	<i>Проклятья людей ничего не значат</i>

<p>«Там ты найдешь роскошные палаты, В садах тенистых волны ароматов... Друзей найдешь... там ярче солнца свет... Там все, там все – одной <b>отчизны</b> нет!»</p>	<p><i>В чужом прекрасном краю будет все, кроме Родины</i></p>
<p>«Буду рад напоминаясь, Что есть <b>родина</b> и ляхи, Неустройство, грусть, метанья, Мой Евстахий»</p>	<p><i>Родину нужно помнить всегда</i></p>
<p>«Он хочет жизнь в нее вдохнуть Дыханьем пламенным: из плена <b>Освободил</b> младую грудь, Целует страстно очи милой, Зовет ее, но зов унылый Не слышен ей: пред ним она Лежит, как статуя, бледна»</p>	<p>В значении <i>«фастегнул платье»</i></p>
<p>«И когда-нибудь, плача над былой судьбою Моей <b>родины</b> бедной, признают потомки: Плащ души моей честно был заслужен мною И величием предков освещал потемки...»</p>	<p><i>Заслуги перед Родиной рано или поздно будут оценены</i></p>
<p>«Но молю: пусть не гаснет у живых надежда, Пусть никто из вас факел возжигать не бро- сит, Если нужно, пусть саван станет вам одеж- дой, Вы же – данью, что Бог с нас за <b>отчизну</b> просит!»</p>	<p><i>Желание не терять надежду, не прекращать бороться и отдавать жизнь за Родину</i></p>
<p>«О Боже! Пусть летит <b>вольным</b> и веселым Дух-Жаворонок мой, оставивший года, – Пусть ласточка-душа несется горним долом, Пусть глазки ласточки смеются, как всегда!»</p>	<p><i>Перемещаться без ограничений и пределов, куда пожелает душа</i></p>
<p>«О, небо! этот меч не раз Сверкал в тяжелый битвы час, Поля <b>родные</b> защищая»</p>	<p>В значении <i>«там, где родился»</i></p>
<p>«Ужели мне сиять, Когда встанут страдальческие тени, Когда, поправ сыновнюю любовь К земле <b>родной</b>, я лью святую кровь И слышу лишь проклятия и стоны?»</p>	<p>В значении <i>«там, где родился»</i></p>
<p>«Я знаю, тяжело в тиши страдать от боли, Как будто бы от ран нет в сердце и следа; Идти — и ангелов уже не встретить боле, И с сердцем потерять <b>отчизну</b> навсегда!»</p>	<p><i>Потеря Родины сопоставима с физической болью</i></p>



<p>«Мое никак не кончится скитанье,      Все дальше гонит рок неотвратимый...      О, привези мне наших звезд сиянье,      Верни мне запахи цветов <b>родимых</b>.      Ожить, помолодеть душою мне бы!      Вернись ко мне из Польши, будто с неба.</p>	<p>В значении «<i>природа тех мест, где родился</i>»</p>
<p>«Вдруг вижу едет в отдаленьи      В одежде белой бедуин.      И беззаботный, и веселый,      Он песню <b>родины</b> поет;      Верблюд, под ношею тяжелой,      Качаясь, медленно идет;      Дрожа я всадника догнал:      «Хаджи, Господь тебя послал!»</p>	<p>В значении «<i>национальные</i>»</p>
<p>«Я согрешил... прости меня;      Здесь душно мне; здесь давят цепи...      Отдай мне быстрого коня,      Отдай мне ширь <b>родимой</b> степи!..»</p>	<p>В значении «<i>свой, близкий по духу и привычкам; там, где родился</i>»</p>

Таким образом, смысловое поле концепта «патриотизм» в произведениях Ю. Словацкого структурируется в соответствии с разговорно-бытовым, личностно-ориентированным, философским, метафизическим, общественно-политическим, историческим и этноспецифическим аспектами. Под аспектами имеются в виду отдельные концептуальные области в структуре рассматриваемого концепта, которые соотносятся с соответствующими фрагментами поэтических произведений Ю. Словацкого исключительно в переводе на русский язык.

Концепт «патриотизм» – базовый мировоззренческий многоуровневый концепт принадлежит к самым разным сферам польской жизни XIX века, и практически все эти сферы отражены в творчестве поэта. Он имеет сложную структуру, представленную фреймами и слотами.

Концепт «патриотизм» в творчестве Ю. Словацкого имеет ядерное представление – «любовь к родине». Это основное концептуальное значение слова «патриотизм». Этот концепт приобретает в творчестве Ю. Словацкого общественно-политический смысл, лозунговое значение, которое позднее идеологизируется. В результате идеологизации резко возрастает эмоциональное зна-

чение этого концепта. Концепт «патриотизм» в творчестве Ю. Словацкого является многомерным смысловым образованием, имеющим понятийную, образную и ценностную стороны.

Анализ текстов художественных произведений позволил реконструировать понятийную (смысловую), ценностную и образную составляющие концепта «патриотизм». В смысловой составляющей отражены основные значения концепта по текстам, выделены специфические понимания свободы Родины. Противопоставление ее свободы рабству является особенностью концептосферы Юлиуша Словацкого.

Изучение концепта «патриотизм» в творчестве Ю. Словацкого с точки зрения отражения в нем польской ментальности и миропонимания дает возможность глубже понять национальный характер польского народа, а также увидеть собственную картину мира поэта.

### ***Литература:***

1. *Арутюнова Н.Д.* Воля и свобода. Логический анализ языка. М.: Индрик, 2003. С. 73–99.

2. *Воркачев С.Г.* Идея патриотизма в русской лингвокультуре. Монография. Волгоград: Парадигма, 2008.

3. *Гербель Н.В.* /под ред./ Поэзия славян. Польские поэты. Сборник лучших поэтических произведений славянских народов в переводах русских писателей. СПб., 1871.

4. *Егорова О.С., Кириллова О.А.* «Свобода» и «воля» как ключевые концепты русской культуры // Ярославский педагогический вестник. Гуманитарные науки: научный журнал. 2012. № 4. С. 161–167.

5. *Карасик В.И., Стернина И.А.* Антология концептов / Под ред. В.И. Карасика, И.А. Стернина. М.: Гнозис, 2007. С. 5–6.

6. Краткий словарь когнитивных терминов / Под общ. ред. Е.С. Кубряковой. М.: Филол. ф-т МГУ им. М.В. Ломоносова, 1997. 245 с.

7. *Лисицын А.Г.* Анализ концепта «свобода – воля – вольность» в русском языке: дис... канд. филол. наук (10.02.01). М.: МПГУ, 1996. 259 с.

8. *Словацкий Ю.* Произведения в переводах разных авторов.

9. *Стариценок В.Д.* Большой лингвистический словарь.

10. *Степанов Ю.С.* Константы: словарь русской культуры. 3-е изд. М.: Академический Проспект, 2004. 990 с.

11. *Фасмер М.* Этимологический словарь русского языка: в 4 т. СПб., 1996. 576 с.



## ИЗ ИСТОРИИ ЧЕШСКОЙ СИЛЕЗИИ

**Швец А.С.,**  
студентка III курса  
направления подготовки «Культурология»,  
Институт славянской культуры,  
Российский государственный  
Университет им. А.Н. Косыгина,  
г. Москва, Россия,  
kresnita@mail.ru

**Аннотация:** автор предлагает вниманию читателей краткий исторический очерк о Чешской Силезии – землях на северо-востоке Чешской Республике, включая этимологию топонима.

**Ключевые слова:** Чешская Силезия; история Силезии; районы Силезии; история Чехии; историко-культурное наследие славянского мира; многонациональный регион.

Прежде чем приступить к изучению истории Силезии, нужно разобраться в этимологии этого топонима. По одной из версий, Силезия получила свое название от реки Слеза (Sleza), нынешней Логге (Lohe), притока Одера. Но словацкий историк второй половины XIX века Франтишек Сасинец полагал, что топоним имеет протославянское происхождение, а Силезия (Slezsko), Шлезвиг (Slesvik) и Слятина (Sljatina) образованы от одной и той же морфемы «Сля», означающей «стоячая вода».

Таким образом, Силезия имеет три названия, так как разделена и принадлежит к трем суверенным государствам: Польше, Чехии и Германии. Далее мне хотелось бы кратко очертить вехи истории Чешской Силезии, это земли на северо-востоке Чешской Республики, которые граничат с Польшей и Словакией.

В связи с тем, что на территории всей Силезии сталкивались интересы «германцев» (Германии и Австрии) и «славян»

(Польша и Чехия), эта земля в разное время принадлежала то тем, то другим. Так, до 1918 г. территория нынешней Чешской Силезии входила в состав Австро-Венгерской империи и носила название Австрийская Силезия, до этого территория долгое время было в составе Польши.

В античные времена римский историк Тацит и эллинский географ Птолемей, описывая жителей этих мест, назвали их германцами, хотя здесь жили и славяне – луги, и вандалы – селинги, позднее названные лужичанами и сленжанами. В эпоху великого переселения народов они настолько смешались, что невозможно говорить о численном превосходстве одного над другим [4].

В конце IX в. значительная часть этих земель вошла в состав Великоморавской державы. Когда она пала под ударами венгров, в X в. Силезию поделали Польша и Чехия, но к концу века она уже вся принадлежала Польше. Из Познани, в которой герцог Мечислав I основал епископство в 968 г., христианство постепенно распространилось в Силезию.

Польские правители династии Пястов всячески поощряли миграцию германских переселенцев в Силезию для развития торговли, сельского хозяйства и культуры. Однако быстрый рост немецкого населения привел к осложнению и без того непростой этноконфессиональной ситуации [1, с. 135].

В 1241 г. Силезию разграбили монголы, и опустошенные территории распались на несколько герцогств. Практически каждый город стал центром отдельного княжества. В 1327 г. чешский король Иоганн Люксембургский, он же Ян Слепой (1296–1346), подчинил себе все герцогства Силезии, а в 1335 г. вынудил польского короля Казимира Великого отречься от прав на его часть Силезии. Сын Яна Слепого, Карл IV Люксембургский (1316–1378) в 1346 г. стал германским королем, и регион вошел уже в состав Германской империи [3].

Во второй половине XVIII в. территория Чешской Силезии начала приобретать свое нынешнее очертание. К тому времени значительная часть края с чешским населением входила в состав Австрии. Современная Чешская Силезия – это часть Силезии, которую прусский король Фридрих II Великий, во время Войны за австрийское наследство, оставил Австрии в 1742 г.

К началу XX в. Австрийская Силезия стала в значительной степени германоязычной территорией, но с большой долей славянского населения. После окончания Первой мировой войны Лиге наций пришлось решать вопрос с Силезией, где события принимали очень острый характер. По Сен-Жерменскому мирному договору 1919 г. Австрийская Силезия отошла к новому государству Чехословакия. Однако в 1938 г. фюрер Германии Адольф Гитлер после аннексии Австрии потребовал «вернуть» Чешскую Силезию, и по Мюнхенским соглашениям регион «временно» вошел в состав Судетской области.

На Крымской конференции 1945 г. одним из главных стал вопрос о дальнейшей судьбе Силезии. Его решили с «хирургической» точностью: большая часть отошла Польше, Чешская Силезия осталась в Чехословакии, а совсем малая территория была передана Восточной Германии [4]. Все этническое немецкое население Чехии, включая Судетских немцев – около 3 млн человек, – было депортировано в Германию и Австрию, как и немцы из Польши и Кенигсберга (ныне – Калининградская область РФ).

В настоящее время Чешская Силезия – один из промышленных центров республики, так как еще в XVIII в. здесь были найдены крупные залежи угля, а затем были построены знаменитые и сегодня металлургические заводы «Нова-Гута» и «Витковице». Активно развивается туризм, благодаря природному ландшафту и памятникам культуры.

В результате многовековых и многогранных связей народа Чешской Силезии с Чешской Республикой в материальной и духовной культуре народов края сложилось много общего.

В любых реформах важно учитывать исторический опыт и ретроспективу этнической культуры в разные периоды развития общества в конкретном регионе страны. Чтобы возродить традиции предков, вернуть народ Чешской Силезии к его истокам, необходимо целенаправленно сохранять, поддерживать и развивать культурное наследие.

*Литература:*

1. История культур славянских народов. В 3-х т. Т. I: Древность и Средневековье. Отв. ред. Г.П. Мельников. М.: ГАСК, 2003. 488 с: ил.

2. Чешская Силезия. Поделенная и возвращенная // Атлас. Весь мир в твоих руках. 2017. №371.

3. Чешская Силезия – Чехия – Планета Земля // Планета Земля: историческая география. URL: <http://geosfera.org/evropa/chexiya/2658-cheshskaya-sileziya.html> (дата обращения 04.12.2018)

4. Шевченко О.К. «Границы Ялты» социокультурный срез Силезии, присоединенной к Польше в 1945 г. // «Ялтинская система» и современный мировой порядок: проблемы глобальной и региональной безопасности / Материалы межд. научн. конф., прошедшей в Ялте в 2010. – Симферополь, 2010. Крымская конференция. URL: [http://krim-konference.at.ua/load/teksty/stati\\_tezisy\\_zametki/shevchenko\\_o\\_k\\_simferopol\\_granicy\\_jalty\\_v\\_novejshej\\_istorii\\_polshi\\_ehtnokulturnye\\_problemy\\_formirovaniya\\_zapadnoj\\_granicy\\_polshi/10-1-0-2](http://krim-konference.at.ua/load/teksty/stati_tezisy_zametki/shevchenko_o_k_simferopol_granicy_jalty_v_novejshej_istorii_polshi_ehtnokulturnye_problemy_formirovaniya_zapadnoj_granicy_polshi/10-1-0-2) (дата обращения 04.12.2018)



## ОСОБЕННОСТИ ЧЕШСКИХ ВОЛШЕБНЫХ СКАЗОК НА ПРИМЕРЕ СКАЗКИ «ЗЛАТОВЛАСКА»

**Войшко Н.В.,**

студентка III курса  
направления подготовки «Культурология»,  
Институт славянской культуры,  
Российский государственный  
Университет им. А.Н. Косыгина,  
г. Москва, Россия,  
natalybabe26@mail.ru

**Аннотация:** в фокусе внимания автора – сюжетные особенности чешской волшебной сказки «Златовласка» (автор – Карел-Яромир Эрбен), имеющие как фольклорную, так и историческую основу. Автор привлекает методологию В.Я. Проппа для анализа сюжетной канвы «Златовласки» и соотносит появление фольклорных мотивов в творчестве чешских литераторов с феноменом национального возрождения, расцветом чешской культуры и самосознания.

**Ключевые слова:** фольклор; чешская волшебная сказка; Карел-Яромир Эрбен; историко-культурное наследие; национальное возрождение; чешская культура; чешская литература; нематериальное наследие Чехии.

XIX век ознаменовался подъемом чешской культуры и самосознания. Этот период полностью изменил положение чешского языка. Начинается эпоха национального возрождения, в основе которого лежали, конечно, язык и культура.

В эти годы создаются различные научные и культурные общества. В 1830–1831 гг. при Национальном музее в Праге Франтишек Палацкий основывает «Матицу чешскую» (Matice česká) –



чешское национальное культурно-просветительное общество. Собирается и издается фольклор, памятники письменности и т. п.

Национальному возрождению способствовала промышленная революция, шло бурное экономическое развитие чешских земель, превратившее Богемию в один из важнейших экономических регионов империи Габсбургов. В 1825 г. была открыта первая конно-железная дорога Ческе-Будеёвице – Линц (České Budějovice – Linz). Это повлекло приток населения в города. Возникла чешская буржуазия – средний класс. Начинается рост национального самосознания и объединение чехов [5].

В июне 1848 г. в Праге под руководством Яна Палаки состоялся Славянский конгресс (Slovanský sjezd). На конгресс съехались представители славянских народов, проживавших в Австрийской империи (чехи, словаки, русины, хорваты), а также гости из других стран (поляки, сербы, черногорцы), в том числе русские эмигранты. Основной целью конгресса была попытка оказать сопротивление германскому национализму в славянских землях. Этот съезд стал своего рода катализатором Пражского восстания 1848 года [3].

Отличительной чертой общественно-культурной жизни Чехии в условиях революционной ситуации 1840-х гг. был ее острополитический характер. Этому способствовали провозглашение – свободы печати, возросший художественный опыт деятелей чешской культуры, да и сама атмосфера Весны народов.

В этой среде возникает интерес к прошлому чешского народа: народным песням, а также литературным сказкам, имеющим фольклорную основу.

Чешскому историко-культурному наследию посвящено не так много отечественных исследований. Среди них можно выделить работы Г.П. Мельникова [1; 2], который занимается пристальным изучением чешской культуры.

Рассмотрим подробнее одну из чешских сказок с фольклорной основой. Это сказка «Златовласка», написанная Карелом-Яромиром Эрбеном (1811–1870), известным чешским поэтом и историком. Впервые «Златовласка» была опубликована в 1865 г.

Карел-Яромир Эрбен пережил ряд событий, которые могли повлиять на его увлечение фольклорными мотивами, народными сказками, волшебства которых он был лишен в детстве. В семье сапожника из Милетины было девять детей, из которых выжили всего двое – старший Франтишек и Карел.

С годами интерес Карела к сказкам поддержала жена, Барбара Мечиржева. Вместе супруги сочиняли стихи и периодически отправлялись в фольклорные экспедиции по Богемии.

История Златовласки повествует об одной дальней стране, в которой правит жестокий и жадный король, о его слуге Иржке, оказавшимся смекалистым юношей, случайно попробовавшим заколдованное блюдо и научившимся понимать язык животных [7]. В основе сюжета лежит идея о приключениях героя – умного и смелого юноши из народа, отправившегося на поиски возлюбленной. Иржик отправляется на поиски волшебной девы по имени Златовласка, невесты для короля. В пути ему помогают и животные, и люди, а красавица, оценив его смелость и ум, влюбляется в него.

Эта сказка – яркий пример развития национального самосознания, усиливающегося интереса к своей истории, культуре, фольклору. Подобные сюжеты мы можем найти и в русской фольклорной традиции, которую В.Я. Пропп детально охарактеризовал в своем классическом труде «Морфология «волшебной» сказки». В «Златовласке» можно найти множество «постоянных» и «переменных величин» волшебной сказки. Так, *имя героини*, в частности, может указывать на:

1. степень родства, семейное положение (*Солнцева сестра, сестра Змеиная*);
2. социальный статус (*Настасья-королевна, Марья-царевна*);
3. духовное богатство (*Василиса Премудрая, Елена Премудрая*);
4. отдельные личностные качества (*Несмеяна-царевна*);
5. внешний облик, в том числе на выдающуюся красоту (*Варвара-краса, длинная коса; Василиса Прекрасная* и т. д.) [4]. Именно прекрасные золотые волосы служат отличительной чертой облика Златовласки.

Типология волшебных сказок Проппа вполне применима и к чешским сказкам, основанным на славянской фольклорной традиции. Чтобы в этом убедиться, можно проанализировать еще одну категорию, выделенную исследователем. В «Златовласке» есть очень интересный разряд действующих лиц – помощники. Помощники, по Проппу, бывают: 1) тотемические (корова, медведь и т. д.); 2) антропоморфные. Эти помощники помогают герою выполнить трудную задачу, есть так же у них своя особенность – это договорные помощники [4]. В «Златовласке» Иржику помогают справляться с заданиями Муравьи, Золотая рыбка, Воронята и Муха.

Яркое свидетельство феномена национального возрождения и роста национального самосознания чехов XIX века – присутствие в сказке сюжета провозглашения народом Иржика королем. Иржик, выходец из простого народа, становится добрым и справедливым правителем.

Этот мотив стал своего рода литературным преломлением событий чешской истории. Так, первый чешский летописец Козьма Пражский, писавший в начале XII века, почерпнул сведения об основании Чешского государства из народных преданий. По его свидетельствам, первым князем чехов был Крок. Дочь и наследница его, Либуше, вышла замуж за Пржемысла, простого пахаря. Эти события относятся ко второй половине VIII века.

Дальнейшее развитие мотив сказки «Златовласка» получит в XX веке, когда будет заимствован кинематографом.

#### *Литература:*

1. История культур славянских народов. В 3-х тт. Т. II: От барокко к модерну / Отв. ред. Г.П. Мельников. М.: ГАСК, 2005. С. 423–467.

2. Мельников Г.П. Культура зарубежных славянских народов. М.: Интерпракс, 1994.

3. *Рокина Г.* Словаки и Пражский съезд 1848 г. // Панславизм. URL: <http://ec-dejavu.ru/p-2/Panslavism-2.html> (дата обращения 02.10.2018)

4. *Протт В.Я.* Морфология «волшебной» сказки. Л.: Akademia, 1928. 151 с.

5. История Чехии. URL: <http://refy.ru/37/167325-istoriya-chehii.html> (дата обращения 02.12.2018).

6. Encyklopedie Česko: Historie České republiky. URL: <http://www.czinfo.org/historie> (дата обращения 02.10.2018)

7. *Erben, Karel Jaromír.* Zlatovláska a jiné české pohádky. Praha: Euromedia Group k.s., 2015. S. 61–76.



**СИМВОЛИЧЕСКОЕ ИЗОБРАЖЕНИЕ ЗЕМЛИ  
И ПУСТЫНИ В ИКОНОГРАФИИ  
«СОБОРА ПРЕСВЯТОЙ БОГОМАТЕРИ»**

**Оленева Я.А.,**  
студентка III курса  
кафедра общего  
и славянского искусствознания,  
Российский государственный  
Университет им. А.Н. Косыгина,  
г. Москва, Россия

**Аннотация:** иконография «Собора Пресвятой Богородицы» начала формироваться относительно поздно – в конце XIII в. на Балканах. В XIV в. сюжет «Собора Пресвятой Богородицы» появляется в русской традиции, где и получает особое развитие. Автор исследует историю возникновения и развития символических изображений Земли и Пустыни в иконографии «Собора Пресвятой Богоматери» в русской иконописи иконах XIV–XVIII вв., описывает и анализирует их атрибуты.

**Ключевые слова:** символические изображения; иконография Собора Пресвятой Богоматери; Земля; Пустыня; русская иконопись; символизм иконы; древнерусская живопись; историко-культурное наследие России.

Первые иконы «Собора Пресвятой Богоматери» появляются в древнерусском искусстве в XIV веке. Основу их иконографии, веком ранее начавшей складываться на Балканах, определяет содержание Рождественской стихир.

*Рождественская стихира* – это благодарственное песнопение, входящее в состав вечерних служб, проводимых на Рождество Христово в канун Собора Богородицы, а ее содержание – благодарение Богородице, приносимое всеми Божьими тварями.

Идея прославления находит свое воплощение в иконографической схеме гимна. Центр композиции составляет Богородица, изображенная на фоне горок в сиянии славы. На руках она держит младенца-Христа.

Далее каждой строфе стихире соответствует определенный зрительный образ. Перед глазами предстают следующие строки: *«Что тебе принесем Христе, яко явился еси на земли, яко человек нас ради; кажедо бо от тебе бывших тварей благодарение тебе приносят: ангели пение, небеса звезду, волви дары, пастырие чудо, земля – вертеп, пустыня – ясли, мы же – Матерь и Деву [стих. на «Госп. воззв.»].*

С двух сторон к Богородице подходят пастухи и волхвы с дарами. В верхней части иконы поют хвалу ангелы. Чуть ниже волхвов и пастухов нередко появляются изображения Земли и Пустыни, представленные символическими фигурами, как правило, женскими.

**Дары. Земля** изображается с вертепом – пещерой – в руках. Византийские художники взяли за основу иконографии предание, согласно которому местом рождения Иисуса Христа была пещера. Канонические тексты не говорят о пещере прямо, только Лука косвенно указывает на нее, сообщая, что Богородица *«положила Его в ясли, потому что не было им места в гостинице»* (Лк. 2:7). В западной традиции местом рождения Христа часто называют дворец царя Соломона. Предание это восходит к христианской древности, и впервые упоминается во II в. Иустином Мучеником, который говорит о том, что Мария родила Иисуса Христа в пещере. Это же предание повторяется в протоевангелии Иакова, в Евангелии псевдо-Матфея, в истории Иосифа-плотника. И вот, чтобы предоставить Спасителю убежище, Земля приносит в дар пещеру.

**Пустыня** держит в руках ясли, в которые был положен младенец-Христос. Все памятники письменности, начиная с Евангелия от Луки, подразумевают под ними обыкновенные ясли,

а не колыбель, и в памятниках византийских и русских ясли имеют форму ящика. Именно этот вид яслей сохраняется в иконографии «Собора Пресвятой Богородицы».

Сама иконография «Собора Пресвятой Богородицы» начала формироваться относительно поздно – в конце XIII в. на Балканах. Самая ранняя известная фреска с изображением Собора Пресвятой Богородицы находится в церкви Богородицы Перилевты в Охриде, также известной как церковь Святого Климента, и датируется 1295 г. Значения *Земли* и *Пустыни* здесь уравниваются, что подчеркивается их симметричным расположением. Но одновременно это расположение указывает и на их полярность – они находятся на значительном расстоянии друг от друга. Не зря же в ветхозаветных текстах постоянно звучит противопоставление плодородной Земли и сухой бесплодной Пустыни. В иконном поле они словно символизируют жизнь и тление, уход старого и приход молодого. Пещера в таком толковании может символизировать убежище, спасительную утробу. «*Восклицайте, глубины земли*» [Ис. 44:23], «*да раскроется Земля*» и «*произрастает правда*» [Ис. 45:8], а значение яслей будет несколько умалено.

Совсем иное толкование можно предложить, если обратиться к новозаветному учению, где в мотиве Пустыни слышится как идеал отшельничества, так и идеал самопожертвования. М.А. Реформаторская предполагает, что в этом случае в самом даре Пустыни (яслях) можно усмотреть «аллюзию на гроб Господен или жертвенный престол» [3, с. 200].

В XIV в. сюжет «Собора Пресвятой Богородицы» появляется в русской традиции, где и получает особое развитие.

*Иконографическая схема* здесь содержит в себе два разных композиционных мотива: первый, рассказ о чуде Рождественской ночи, тяготеет к повествовательности и предполагает движение, а второй, предстояние, напротив, требует полной отрешенности от времени и движения. Как правило, в произведениях иконописи преобладает тот или иной принцип, однако в «Соборе Богоматери» они нередко бывают соединены практически на равных правах. Значение имеет вселенский характер радости.

Самой древней из русских иллюстраций Рождественской стихирьы считается псковская икона (XIV в., Государственная Третьяковская галерея, Москва, Россия, Инв. 14906) [4, с. 190–191]. Это первый иконописный памятник на этот сюжет.

*Земля* и *Пустыня* здесь — две полуобнаженные женщины с распущенными волосами. Изображенная слева Пустыня, одетая в красное, преподносит Богоматери и Христу ясли (надпись: «*пустыня ясли даетъ*»). Очертания красных яслей почти полностью сливаются с красным же тронem. Изображенная справа Земля, облаченная в зеленые одежды, одной рукой протягивает Богоматери вертеп, а в другой держит процветшую ветвь (надпись: «*земля верт[еп] принесоша*»). Очертания пещеры повторяют в уменьшенном масштабе гору основной композиции, а ветвь навевает воспоминания о пальмовой ветви из «Входа в Иерусалим».

Цвет кожи у обеих символических фигур темный, что объясняется использованием обычной для псковских земель коричневато-зеленоватой санкири.

Ростово-Суздальская икона (XV в., Дом-музей П.А. Корина, Москва, Россия) [1, с. 38–39]. На традиционном для ростово-суздальской иконы белом фоне обе символические фигуры выделяются весьма отчетливо. Ни одна из них не стоит на земле: обращаясь к Богоматери, они словно парят в наполненном светом пространстве. *Земля* жестом указывает на пещеру, словно предлагая принять ее в дар, а *Пустыня* протягивает к трону руку, держа на кончиках пальцев деревянные ясли. Фигуры вновь предстают облаченными в красные и сине-зеленые одежды, но на этот раз их цветовое соотношение меняется: Земля одета в красное, а Пустыня — в зеленое. Одевание Пустыни сливается с цветом ее кожи.

На иконе из Великого Устюга XVI век (Государственный музей палехского искусства, Палех, Россия, Инв. 122) [5, с. 20] в золотисто-желтых горках темнеют две пещеры, в глубине которых теряются изображения *Земли* и *Пустыни*. Намеченные контурами, они представляют собой две коленопреклоненные фигуры, протягивающие Богородице и младенцу свои дары. Изображения вновь снабжены пояснительными подписями.



К XVII в. в иконографии «Собора Пресвятой Богородицы» происходят некоторые изменения, что можно увидеть на костромской иконе XVII в. (Костромской историко-архитектурный музей-заповедник, Кострома, Россия, Инв. КМЗ КОК 22079/20) [6, с. 513]. Псалмопевцы и цари перемещаются из нижней части иконы в среднюю, а изображения *Земли* и *Пустыни*, напротив, опускаются чуть ниже. Здесь *Земля* и *Пустыня* больше не протягивают Богородице свои дары, они изображены сидящими в пол-оборота к предстоящему и держат вертеп, обозначенный камнем, и ясли перед собой. Акценты словно смещаются, и важным становится не момент приношения даров, а сам факт того, что эти дары были принесены.

На Ярославской иконе конца XVII в. (Государственный Русский музей, Санкт-Петербург, Россия, Инв. ДРЖ 2890) [4, с. 49] *Земля* и *Пустыня* вновь переносятся в нижнюю часть доски. Полупрозрачные они сливаются с цветом горки, в углублениях которой они изображены. Между ними стоят одетые в праздничные и яркие одежды представители рода человеческого, а сверху иконы, на фоне звездного неба, поют такие же нематериальные, бесплотные ангелы. *Земля* держит в руках изогнутую желтоватого оттенка ветвь, а *Пустыня* – ясли. Оба изображения вновь подписаны.

В «Соборе Богородицы» конца XVII в. из Успенской деревянной церкви села Варзуга (Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург, Россия, Инв. ЭРИ-474) [7, с. 91] можно наблюдать еще одно изменение в изображении *Земли* и *Пустыни*. Обе фигуры предстают расходящимися в разные стороны от центра иконы и, соответственно, от Богородицы. Написанная красными красками *Пустыня* поднимает ногу, словно иконописец изобразил ее в момент бега, однако корпус и голова ее повернуты не к краю, а к центру иконы. В правой руке *Пустыня* держит ясли, левой оживленно жестикулирует. Одежда *Земли* написана светлыми красками, и только пояс, ворот и манжеты одежды – красные. Позади нее темнеет вход в пещеру, а сама она запечатлена в движении. Однако корпус вновь оказывается обращен к центру иконы.

Разделенные представителями рода человеческого *Земля* и *Пустыня* словно ведут между собой диалог. Можно предположить, что дары уже были преподнесены и сыграли свою роль.

На поволжской иконе конца XVII в. (Центральный музей древнерусской культуры и искусства им. Андрея Рублева, Москва, Россия, Инв. КП 3044) *Земля* и *Пустыня* вновь появляются в нижней части доски, а подписи вынесены на широкие поля иконы.

Иконография «Собора Богородицы» продолжает развиваться и в XVIII в. Сообразно новым веяниям нарастает повествовательный элемент, значительно увеличивается число действующих лиц, и сюжет не сразу поддается истолкованию.

Среди примеров усложненной иконографии можно назвать икону из Обонежья первой половины XVIII в. (Архангельский музей изобразительных искусств, Архангельск, Россия, Инв. 1614-ДРЖ). Благодарение Богородице возносят теперь не только те, кто были упомянуты в Рождественской стихире, но и девы-мироносицы, благородный разбойник, птицы и многие другие. Добавляются символические изображения моря и реки Иордан, окрашенные в синий цвет.

Зеленовато-коричневатое изображение Пустыни с яслями в руках находится чуть ниже мандорлы Богородицы и гораздо сильнее приближено к центру иконы, чем обычно. Символического изображения Земли нет, зато наполовину скрывшаяся за мандорлой темнеет пещера, на которой написано «земля – вертеп». Такое иконографическое решение едва ли объяснимо с точки зрения истории образов – исчезает не *Пустыня*, а *Земля*, более положительный образ.

Таким образом, можно заключить, что в памятниках XVIII в. иконография продолжает расширяться. Теперь в нее входят олицетворения моря и ветров, приносящих родившемуся послушание и повиновение, олицетворения стран света и другие изображения [6, с. 88–89]. Дары приносятся разные, в соответствии со способностями славящих, но все они «напоены одним Духом» [I Кор. 12:4, 13].

Более поздние иконы в той или иной степени представляют собой повторение уже существующих изводов. Часть из них тяготеет к повествовательности, часть – к созерцательности, но главным при этом остается содержание, составленной той

или знаковой системой. Земля и небо, весь зримый и незримый мир, призываются к прославлению родившегося Спасителя.

*Литература:*

1. *Антонова В.П.* Древнерусское искусство в собрании Павла Корина. М.: Искусство, 1966. 187 с.

2. *Антонова В.П., Мнева Н.Е.* Каталог древнерусской живописи XI – начала XVIII вв. М.: Искусство, 1963. Т. 1. 394 с.

3. Древнерусское искусство. Исследования и атрибуции: сб. статей [Т. 18]. СПб.: ГРМ, 1997. 484 с.

4. Древнерусское искусство: Новые атрибуции: сб. статей. СПб.: ГРМ, 1994. 96 с.

5. Иконопись Палеха из собрания Государственного музея палехского искусства. М.: Прогресс, 1994. 151 с.

6. Костромская икона XIII–XIX веков. М.: Гранд-Холдинг, 2004. 513 с.

7. *Косцова А.С.* Сто икон из фондов Эрмитажа: Живопись Русского Севера XIV–XVIII вв. Л.: Искусство, 1982. 104 с.

8. *Покровский Н.П.* Евангелие в памятниках иконографии, преимущественно византийских и русских. СПб.: Прогресс-Традиция, 2001. 564 с.



**ТВОРЧЕСТВО С.М. ПРОКУДИНА-ГОРСКОГО  
КАК ОТРАЖЕНИЕ ОБРАЗА  
ДОРЕВОЛЮЦИОННОЙ РОССИИ**

**Наумова Е.А.,**  
студентка III курса  
кафедры культурологии,  
Институт социально-гуманитарного образования,  
Московский педагогический  
государственный университет;  
г. Москва, Россия,  
dear.kate3@yandex.ru

**Аннотация:** статья посвящена исследованию творческого пути прославленного фотографа, ученого-химика и изобретателя С.М. Прокудина-Горского, сохранению и осмыслению его обширного наследия в наши дни.

**Ключевые слова:** С.М. Прокудин-Горский; цветная фотография в России; историко-культурное наследие России; российская фотолегионеры; фотографическая экспедиция; фотография как исторический источник.

***Творческий путь и наследие фотографа и изобретателя. Технология создания цветных фотоизображений***

Обращаясь к изучению творческого пути и наследия Сергея Михайловича Прокудина-Горского, нельзя упустить из вида его изобретения, в корне изменившие принципы создания фотоизображений. Сергей Михайлович Прокудин-Горский – пионер цветной фотографии в России, наследие которого составляет более 2000 цветных негативов. Работы мастера представляют огром-

ную художественную и документально-историческую ценность, поскольку отражают образ страны до революции, демонстрируют этнографическую картину Российской империи, памятники архитектуры и искусства, а также географические условия, образы городов и сел, природных памятников.

Сергей Михайлович был не только фотографом, но и химиком (вероятно, учеником Д.И. Менделеева), изобретателем, издателем, педагогом и общественным деятелем, членом Императорского Русского географического, Императорского Русского технического (ИРТО) и Русского фотографического обществ.

Родился Сергей Михайлович 18(30) августа 1863 г. в родовом имении Прокудинных-Горских Фуникова Гора в Покровском уезде Владимирской губернии [2, с. 6]. Принадлежит к одному из старейших дворянских родов России – Прокудинных-Горских, который предположительно был основан татарским князем Мурзой Мусой, выехавшим из Золотой орды со своими сыновьями. После крещения Мурза Муса получил имя Петр. После участия в 1380 г. в сражении на Куликовом поле, Дмитрий Донской, оценив храбрость воина, отдал ему в жены княжну династии Рюриковичей Марию, и наделил «вотчиной, Гора называемой» [4]. Внук Петра Горского Прокопий Алферьевич был прозван Прокудой. Таково происхождение родового имени.

О детстве Сергея известно немногое. 20 августа (1 сентября) 1863 г. он был крещен в ближайшей к имению церкви Архангела Михаила Архангельского погоста. Начальное образование, скорее всего, было домашним. Затем, до 1886 г., Сергей учился в Александровском лицее Санкт-Петербурга, однако весь курс не окончил. После оставления лицея с октября 1886 по ноябрь 1888 г. прослушал курс лекций на физико-математическом факультете Санкт-Петербургского университета. В сентябре 1888 г. становится слушателем Императорской Военно-медицинской академии, которую также не окончил. Прокудин-Горский был талантливым и разносторонним человеком, интересовавшимся всем – от занятий живописью при Академии художеств до игры скрипке. В мае 1890 г., по желанию отца направить сына по своим стопам, Сергей Михайлович был определен на службу в Демидовский дом приз-

рения трудящихся, в качестве его действительного члена, где прослужил более десяти лет.

Дальнейшую судьбу ученого определяет его свадьба с Анной Александровной Лавровой (1870–1937), дочерью металловеда Александра Степановича Лаврова (1836–1904), который был директором Товарищества Гатчинских колокольных, медеплавильных и сталелитейных заводов. Прокудин-Горский входит в состав правления предприятием и переезжает в Гатчину, где у него рождаются дети Дмитрий (1892), Екатерина (1893) и Михаил (1895).

Через события определяется научные интересы ученого. Сергей Михайлович становится членом первого химико-технологического отдела Императорского Русского Технического Общества, где в 1896 г. выступает с докладом «О современном состоянии литейного дела в России».

Постепенно у Прокудина-Горского возрастает интерес к фотографии. В 1898 г. он становится членом фотографического отдела ИРГО и выступает на заседании отдела с сообщением «О фотографировании падающих звезд (Звездных дождей)», публикует первые из серии своих работ по техническим аспектам фотографии: «О печатании с негативов» и «О фотографировании ручными фотоаппаратами» [4].

Интерес к ортохроматизму у будущего мастера фотографии, возможно, возникает в процессе участия в V фотографической выставке, организованной фотографическим отделом ИРГО в том же году, поскольку многих фотографов и искусствоведов волнует проблема отображения всех тонов картин художников XVII–XVIII вв. на черно-белом снимке.

Возрастающий интерес к фотографии побуждает С.М. Прокудина-Горского открыть в Петербурге 2 августа 1901 г. «фотоцинкографическую и фототехническую мастерскую». Чтобы обрести мастерство в деле, в 1902 г. ученый отправляется в фотомеханическую школу в Шарлоттенбурге (Германия) под руководством доктора Адольфа Мите, специалиста по цветоделению.

Стоит произвести небольшой экскурс в историю цветного изображения. Еще в 1861 г. английский физик Джеймс Клерк Максвелл впервые пытается запечатлеть тартановую ленту, при-

меня метод цветных фильтров. Однако, достоверно передать цвета удалось лишь спустя 40 лет, в результате работы европейских ученых, и в том числе С.М. Прокудина-Горского.

Разработанная Адольфом Митте система позволяет Сергею Михайловичу делать первые диапозитивы, и впоследствии создать более совершенную эмульсию, улучшающую цветопередачу. Германские фирмы «Гёри» и «Бермполь» передают фотографу оборудование для цветной съемки и демонстрации изображений. Свои первые работы мастер показывает с помощью проекции на большом экране. Публика восторженно отзывалась о работе Прокудина-Горского.

Документальные сведения позволяют предположить, что первые цветные съемки в Российской империи датируются сентябрем-октябрем 1903 г. Прокудин-Горский запечатлевает Карельский перешеек, Сайменский канал и Сайменское озеро. К 1904 г. фотограф отправляется в Дагестанские горы, снимая села и ущелья. Свою первую значительную поездку по стране Сергей Михайлович совершает с апреля по сентябрь 1905 г. Тогда ему удалось создать около 400 цветных фотографий Кавказа, Крыма и Украины, в том числе 38 видов Киева.

Следующий год можно назвать особенно плодотворным, поскольку Прокудин-Горский путешествовал по Европе, участвуя в научных конгрессах и фотовыставках в Риме, Милане, Париже и Берлине. На Международной выставке в Антверпене изобретатель получает золотую медаль, а в Ницце фото клуб награждает его за «Лучшую работу» в области цветной фотографии.

Стоит отметить один из значимых этапов творчества Прокудина-Горского — поездка в 1906–1907 гг. в Туркестан. Фотографу предстояло совместно с Русским Географическим обществом запечатлеть солнечное затмение, однако из-за облачности осуществить задуманное не удалось, и вместо этого было сделано множество снимков Самарканда и Бухары.

Знаменитый портрет Льва Николаевича Толстого, а также целую серию снимков (15 работ) Сергей Михайлович создает в 1908 г. в Ясной Поляне. В своих записях Прокудин-Горский отметил, что Толстой *«особенно живо интересовался всеми новейшими от-*

*крытиями в различных областях, а равно и вопросом передачи изображения в истинных цветах» [7].*

Впоследствии Сергей Михайлович выступал в Императорском Русском техническом обществе, Петербургском фотографическом обществе и в других учреждениях города с лекциями о своих достижениях в области фотографии. Его новый проект сохранения культуры и истории России в фотографиях заинтересовал Николая II. Получив аудиенцию и поддержку императора, Прокудин-Горский отправляется по всей стране для создания в течение десяти лет 10 000 снимков.

Для осуществления проекта император выделяет необходимые средства: в том числе личный железнодорожный вагон, автомобиль, пароход и моторную лодку. Царская канцелярия выдала необходимые документы для беспрепятственного посещения отдельных районов империи, однако съемки велись за счет самого фотографа, и постепенно истощались. Так о своей работе говорил сам автор: *«Делать снимки приходилось в самых различных и часто очень трудных условиях, а затем вечером надо было снимки проявить в лаборатории вагона, и иногда работа затягивалась до поздней ночи, особенно если погода была неблагоприятна и нужно было выяснить, не окажется ли необходимым повторить съемку при другом освещении прежде, чем уехать в следующий намеченный пункт. Затем с негативов там же в пути делались копии и вносились в альбомы» [2, с. 20].*

С 1910 по 1916 г. Прокудин-Горский смог запечатлеть значительную часть российской империи. Это снимки городов, селений, монастырей, храмов, бытовых сцен и жителей отдельных областей. Последняя фотоэкспедиция была осуществлена в 1916 г., были сделаны фотографии Мурманской железной дороги и Соловецких островов.

После Октябрьской революции Сергей Михайлович вошел в состав оргкомитета Высшего института фотографии и фототехники. В марте 1918 г. он демонстрировал свои снимки в Зимнем дворце для широкой публики в рамках «Вечеров цветной фотографии», организованных по инициативе Внешкольного отдела Наркомпроса РСФСР [4]. Однако, гражданская война не позволила Сергею Михайловичу вернуться на родину из командировки в Норвегию. В 1919 г. фотограф отправляется в Англию, где ра-



ботает над созданием цветного кино. С 1921 г. и до самой смерти в 1944 г. Прокудин-Горский жил во Франции, куда в 1923–25 гг. из России смогли выехать члены его семьи. Скончался Сергей Михайлович 27 сентября 1944 г. в «Русском доме» на окраине Парижа, вскоре после освобождения города союзниками. Его могила находится на русском кладбище в Сент-Женевьев-де-Буа.

Поскольку новый процесс создания цветных изображений уже не раз упоминался, следует подробнее рассмотреть принципы работы, которыми руководствовался С.М. Прокудин-Горский.

Напомним, Джеймс Максвелл еще в 1855 г. разработал теорию цветоделения, многие ученые изучали подобные процессы в течение десятилетий, поэтому нельзя утверждать, что цветная фотография была создана одним ученым. Процесс съемки происходил в несколько этапов, и включал в себя применение трех цветных фильтров (красного, зеленого и синего). Фотограф делал снимок через каждый фильтр, и в результате получалось три черно-белых негатива. Последние, при помощи метода аддитивного смешения цветов, то есть непосредственного синтеза цвета в результате сложения излучающих объектов, проецировались на большой экран и создавали впечатление целостного фотоснимка. Однако сложность в работе была обусловлена невозможностью получения зеленой и красной составляющих изображения из-за узкого диапазона естественной спектральной чувствительности фотоматериалов, регистрирующих только сине-фиолетовое излучение. В 1873 г. немецкий физик Герман Фогель открыл оптическую сенсibilизацию к длинноволновой части видимого спектра (ортохром), то есть расширение зоны спектральной чувствительности фотоэмульсии. Но лишь в 1905 г. немецкий ученый-химик Бенно Гомолка получил красный сенсibilизатор пинацианол, что способствовало выпуску первых панхроматических фотопластинок Рэттенон и Уэйнрайтом год спустя [6].

До этого момента фотографы своими силами пытались сенсibilизировать фотопластинку к красному цвету, и это получалось не всегда удачно, в частности на коротких выдержках. Весомый вклад в данный процесс внес именно Сергей Михайлович Прокудин-Горский, разработав совершенную на тот момент фотоэмульсию. запатентованный мастером состав повышал равно-

мерность светочувствительности бромосеребряной пластины ко всему видимому спектру, исключая удлинение выдержки за красным светофильтром [6].

Следует сказать несколько слов о камере, которую применял в работе Сергей Михайлович. Проходя обучение в фотохимической школе Шарлоттенбурга, Прокудин-Горский присутствовал на демонстрации фотоснимков своего учителя, Адольфа Митте. Кадры были сделаны на камеру собственной разработки в мастерских Вильгельма Бермполья. Именно аппарат Мите-Бермполья был использован во многих съемках мастера. Он представлял собой деревянный корпус со специальной кассетой, где размещалась фотопластинка формата 8×24 см и три светофильтра.

Кассета свободно двигалась по вертикальным направляющим, фиксируясь с помощью замка в трех положениях, соответствующих разным экспозициям при цветоделении. После первой экспозиции замок освобождался пневматическим приводом с грушей, и кассета под собственной тяжестью автоматически сдвигалась вниз на треть высоты. В результате в кадровое окно вдвигалась неэкспонированная часть фотопластинки, расположенная за следующим светофильтром. После второй экспозиции кассета тем же способом сдвигалась еще ниже. Привод замка кассеты и фотозатвора был общим, снижая риск сдвига фотоаппарата между экспозициями [9, с. 287]. При помощи контактного способа, то есть получения изображения путем экспонирования отпечатка сквозь прижатый вплотную негатив, получался тройной диапозитив, который впоследствии просматривался через проекционный «Хромоскоп», диапроектор с тремя объективами, изобретенный Луи дю Ороном в 1868 г. [10, с. 27].

Технология Прокудина-Горского уникальна. Каждая фотопластинка является ценным произведением искусства. Вот что автор говорил о целях своей работы: *«Единственный способ показать и доказать русской молодежи, уже забывающей или вообще не видевшей своей Родины, всю мощь, все значение, все величие России и этим пробудить столь нужное национальное сознание, — это показать ее красоты и богатства на экране такими, какими они действительно и являлись в натуре, то есть в истинных цветах»* [1].

Рассмотрим наиболее известные работы мастера.

Этнографические снимки представлены поэтическими, живописными образами крестьянского труда на фоне природы, главным образом в северных губерниях (ныне это Вологодская область). «Обед на покосе», снятый в июле 1909 г. на берегу Шексны близ Череповца без сомнения можно назвать фотокартиной. Мы видим обед крестьян после тяжелой работы. Снимок отличается выстроенной композицией и сюжетом, отчетливо прорисованы цветные сарафаны крестьянок, представлено многообразие оттенков голубого неба. Именно эта фотография долгие годы стояла в кабинете Прокудина-Горского в годы эмиграции.

Пожалуй, одна из самых известных работ мастера – «Крестьянские девушки», 1909 г. Снимок сделан также в деревне Топорня на берегу Шексны. Данная работа заслуживает внимания, поскольку впечатляет не только своей композицией, но и необычайно яркими цветами. На фоне часовни стоят три крестьянки в праздничных сарафанах, держащие в руках тарелки с черникой и малиной. Нарядная девушка с бусами в центре кадра притягивает взгляд. Непревзойденная работа мастера позволяет рассмотреть бордовые узоры на лиловом сарафане.

Подводя небольшой итог, следует отметить два существенных вклада Прокудина-Горского в процесс создания цветных фотоизображений: уменьшения выдержки (по своему методу Прокудину-Горскому удалось сделать возможной экспозицию за секунду) и разработке технологии тиражирования снимка на открытках [8]. Ученый лично представлял свою методику на международных конгрессах по прикладной. Важным является также новый фотохимический процесс, позволивший снимкам лучше сохраняться, передавая мельчайшие детали и яркие цвета.

Далее рассмотрим современное состояние коллекции и ее влияние на фотографию в целом.

### ***Открытый исследовательский проект «Наследие С.М. Прокудина-Горского»***

Исследованием творческого наследия мастера цветной фотографии занимались многие ученые. Начиная с 1970 г., когда вышла статья российского культуролога С.П. Гараниной

«Л.Н. Толстой на цветном фото», была опубликована целая серия ее работ, посвященных биографии и творчеству Прокудина-Горского, выходили и архивные документы. Итогом исследований стал альбом-монография «Российская империя Прокудина-Горского. 1905–1916» [2].

Поскольку полностью коллекция мастера хранится в Библиотеке Конгресса США, зарубежные исследователи уделяют внимание вопросам реставрации и сохранения наследия фотографа. Роберт Олсхаус (Robert H. Allshouse) составил первую биографию ученого для альбома-монографии «Фотографии для царя: Пионер цветной фотографии Сергей Михайлович Прокудин-Горский, уполномоченный царем Николаем II» (NY, Doubleday, 1980). Современный американский историк русской архитектуры, фотограф, краевед Вологодской области Уильям Крафт Брумфилд (William Craft Brumfield) в 1986 г. организовал первую выставку фотографий из коллекции С.М. Прокудина-Горского в Библиотеке Конгресса США [14]. С этого времени Брумфилд активно изучает наследие Прокудина-Горского. Он подготовил несколько публикаций о русском фотографе и изобретателе для сайта Russia Beyond [13].

В 2008 г. на краеведческом сайте «Храмы России» был создан Открытый общественный проект «Наследие С.М. Прокудина-Горского». Проект нацелен на создание максимально полной базы всех фотографий Прокудина-Горского; исправление ошибок атрибуции; поиск пропавшей части коллекции; составление географического каталога и карты фотографий; обмен опытом в реставрации снимков и популяризация творчества великого ученого и фотографа [5].

На сайте представлены основные тематические разделы:

1. *Географический каталог фотографий Прокудина-Горского* (позволяет сформировать целостную картину произведенных съемок. Фотографии размещаются на карте России и позволяют представить масштаб работ);

2. *Хронология событий жизни и творчества Прокудина-Горского* (участники проекта на основе архивных источников составляют

хронологию жизни и творчества мастера фотографии, производить необходимые дополнения и пояснения);

3. *Идентификация фотографий Прокудина-Горского* (некоторые снимки имеют неточные подписи, или подписи вовсе отсутствуют. После вывоза коллекции часть данных о работах фотографа была утеряна; составляется единый список исправленных ошибок, изменения в подписях к снимкам были так же размещены на сайте Библиотеки Конгресса США). По результатам списков выявлено 528 идентифицированных фотографий, 78 работ требуют идентификации, сделано 375 уточнений к авторским названиям [5].

4. *100 лет спустя*: фото-сравнения по снимкам Прокудина-Горского (специальная рубрика сайта позволяет на основе фотографий Прокудина-Горского и современных фоторабот анализировать состояние памятников архитектуры и искусства, храмов, монастырей).

На данный момент проект активно занимается реставрацией снимков. Участники проекта (С. Амелин, М. Бобров, Вальтер Франкхаузер (WalterStudio), В. Емелин, Ю. Катанов, Ю. Красильников, А. Кузьмин, А. Ларионов, В. Податов, О. Поляков, С. Прохоров, И. Пузанова, В. Ратников, С. Свердлов, Е. Филиппова, К. Ходаковский, В. Ходаковский, Р. Шаповалов) предлагают свои варианты отреставрированных снимков, на форуме сайта атрибутируют работы без подписей.

Особенно интересен раздел фотосравнений, поскольку фотографии Прокудина-Горского позволяют создать целостный образ Российской империи, а так же произвести реставрацию и восстановление утраченных архитектурных объектов. Наиболее масштабный проект фотосравнений *«Прокудин-Горский и 100 лет спустя»* организовал Уильям Брумфилд. Его фотоработы демонстрируют современное состояние памятников архитектуры. Рассмотрим подробнее некоторые публикации ученого, созданные для сайта «Russia Beyond the Headlines».

В статье «Solovetsky Transfiguration Monastery: From Prokudin-Gorsky to the present» [11] Брумфилд рассказывает историю создания Прокудиным-Горским двадцати изображений Соловецкого монастыря, входящего в состав архипелага в юго-

западной части Белого моря. В 1916 г. С.М. Прокудин-Горский на поезде доехал до беломорского порта Кемь, затем преодолел расстояние около 30 км на лодке по Белому морю, до Соловецких островов. Большая часть сделанных мастером фотоснимков сохранилась, однако кадр главного ансамбля существует только в черно-белом изображении в альбоме контактных гравюр.

Соловецкий монастырь – одно из наиболее значимых мест на духовной карте Русского Севера. Первое известное русское поселение архипелага датируется 1429 годом, когда преподобный Зосима объединил свои силы с неграмотным отшельником Германом, посетившим Соловецкий Остров. На следующий год на остров прибыл другой монах — Савватий и основал монастырь, посвященный преображению Спасителя. Первоначально монастырь принадлежал русскому городу-государству Новгороду, но после порабощения Новгорода Москвой в 1478 г. Московские князья обрели этот стратегический форпост. В середине XVI в. под руководством Филиппа (Федора Колычева) происходит расцвет монастыря, идет масштабное строительство.

Фотографии Прокудина-Горского демонстрируют живописные виды ансамбля до революции и гражданской войны. Некоторые архитектурные элементы были перестроены со временем, однако снимки позволяют восстановить облик того времени. Уильям Брумфилд побывал здесь в 1998–1999 гг.

Попытки восстановить Преображенский монастырь начались еще в 1960-х гг.

После завершения крупных реставрационных проектов, строительные леса были сняты (в 1923 г. произошел пожар). В 1990 г. монастырь возобновил свою первоначальную функцию, а в 1992 г. Патриарх Алексий II вновь освятил мощи основателей монастыря. В том же году Соловецкие острова были включены в список Всемирного наследия ЮНЕСКО.

Если в предыдущей статье судьба памятника, запечатленного на снимке Прокудина-Горского, определена и в целом монастырь в результате реставраций приобрел первоначальный вид, то уникальные церкви деревни Палтога Русского Севера разрушаются без реставрации.

Уильям Брумфилд в статье «The vanishing treasures of the Russian North: The village of Paltoga» [12] сообщает, что в 1909 г. Прокудин-Горскому было поручено Министерством транспорта сфотографировать Мариинский Водный путь на Северо-Западе России.

Важным компонентом Мариинского водного пути был канал, соединявший реку Вытегру, впадающую в Онежское озеро, и реку Ковжу, впадающую на юг в Белое озеро. Прокудин-Горский фотографировал не только сам город (большая часть которого была перестроена в советское время), но и село Палтогу, в восьми километрах к западу от Вытегры.

На момент съемки в деревне были две церкви: деревянная Богоявленская Церковь, построенная на возвышении в 1733 г., и Церковь иконы Божией Матери Знамение (Знаменье), построенная из побеленного кирпича в 1810 г. В 2006 г. У. Брумфилд снял руины на месте церквей.

Таким образом, изучение наследия С.М. Прокудина-Горского позволяет не только понять, какой была дореволюционная Россия, но и способствует восстановлению архитектурных памятников того времени посредством анализа фотосравнений.

#### *Литература:*

1. *Гаранина С.П.* Прокудин-Горский Сергей Михайлович // Sarkel. История и археология поселения Саркел-Белая Вежа. URL: [http://sarkel.ru/istoriya/prokudin-gorskij\\_serzej\\_mihajlovich\\_svetlana\\_garanina/](http://sarkel.ru/istoriya/prokudin-gorskij_serzej_mihajlovich_svetlana_garanina/) (дата обращения 19.05.2018)

2. *Гаранина С.П.* Российская империя Прокудина-Горского. 1905–1916. М.: Красивая страна, 2006. 251 с.

3. *Гаранина С.П.* Сергей Михайлович Прокудин-Горский. URL: <http://www.prokudin-gorsky.ru/download/Prokudin-Gorsky%20Biography.pdf> (дата обращения 30.10.2018)

4. Краткая биография С.М. Прокудина-Горского // Международный научный проект «Наследие С.М. Прокудина-Горского». URL: <http://www.prokudin-gorsky.org/rightpages.php?fname=bio> (дата обращения 30.10.2018)

5. Прокудин-Горский. Названия снимков: идентификация и уточнения // Открытый исследовательский проект «Наследие С. М. Прокудина-Горского». URL: <http://prokudin-gorskiy.ru/mistakes.php> (дата обращения 05.05.2018)

6. *Редько А.В.* Основы черно-белых и цветных фотопроцессов. М.: Искусство, 1990. 256 с.

7. Российская империя в цвете // Псковские Печоры. 14.05.2011. URL: <http://pechori.ru/rarity/rossijskaya-imperiya-v-cvete/> (дата обращения 30.10.2018)

8. Творческий путь фотографа и журналиста С.М. Прокудина-Горского // Pandia. URL: <http://pandia.ru/824264/> (дата обращения 03.05.2018)

9. *Фогель Э.* Карманный справочник по фотографии. 14-е изд. М.: Гизлегпром, 1933. 368 с.

10. *Хант Р.В.Г.* Цветовоспроизведение / Пер. с англ. А.Е. Шадрина. 6-е изд. СПб., 2009. 887 с.

11. *Brumfield W.* Solovetsky Transfiguration Monastery: From Prokudin-Gorsky to the present // Russia Beyond. 17.03.2017. URL: [https://www.rbth.com/special\\_projects/discovering\\_russia\\_1/2017/03/17/solovetsky-transfiguration-monastery-from-prokudin-gorsky-to-the-present\\_721751](https://www.rbth.com/special_projects/discovering_russia_1/2017/03/17/solovetsky-transfiguration-monastery-from-prokudin-gorsky-to-the-present_721751) (дата обращения 06.05.2018)

12. *Brumfield W.* The vanishing treasures of the Russian North: The village of Paltoga // Russia Beyond. 26.01.2018. URL: <https://www.rbth.com/travel/327392-russias-northern-heritage-paltoga> (дата обращения 06.05.2018)

13. Discovering Russia, Russia Beyond the Headlines. Articles by William Brumfield, photographer, historian of Russian architecture, and Professor of Slavic studies at Tulane University // Russia Beyond. URL: <https://www.rbth.com/special-discovering-russia> (дата обращения 05.05.2018)



14. The Prokudin-Gorskii Photographic Record Recreated: The Empire That Was Russia // Library of Congress. URL: <https://www.loc.gov/exhibits/empire/credits.html> (дата обращения 05.05.2018)



## РОСТОВСКАЯ ФИНИФТЬ И УСОЛЬСКАЯ ЭМАЛЬ: ИЗ ИСТОРИИ ПРОМЫСЛОВ

**Володина В.Р.,**

студентка IV курса кафедры культурологии,  
Институт социально-гуманитарного образования,  
Московский педагогический  
государственный университет;  
г. Москва, Россия,  
volodina.vika95@mail.ru

**Аннотация:** с XVIII в. и до наших дней Ростов Великий – центр эмальерного искусства в России. В статье автор прослеживает вехи истории ростовской финифти и усольской эмали, подчеркивает особенности этих народных художественных промыслов как одного из феноменов историко-культурного наследия Российской Федерации.

**Ключевые слова:** народные художественные промыслы; декоративно-прикладное искусство России; Ростов Великий; Великий Устюг; Сольвычегодск; Вологда; эмалевая роспись; культурное наследие России; ростовская финифть; усольская эмаль; перегородчатая эмаль; филигрань; скань; ростовские эмальеры; русское барокко; современная финифть.

Народные промыслы являются органической частью отечественного культурного наследия и одновременно представляют собой одну из составляющих экономики нашей страны. Россия относится к числу немногих стран, сумевших сохранить исторические традиции и стилевые особенности народных художественных промыслов. Изделия этих промыслов, возрожденные

и сохраненные приемы высокохудожественных производств, мастерство российских ремесленников – гордость России.

### *Ростовская финифть*

Центры народных промыслов Центральной России включают в себя известные города и села. Обратим наше внимание на Вологду и Ростов. В XVIII веке в Ростове зародилось такое ремесло, как финифть.

Единого мнения относительно происхождения слова «финифть» не существует. Одни исследователи считают, что оно происходит от греческого «*фингитис*», что означает «*светлый, блестящий камень*», другие же полагают, что оно произошло от византийского слова «*химипетт*», в свою очередь ведущего начало от греческого глагола, означающего «*лить, плавить*».

Специалистов художественных ремесел и эмальеров («*мастеров огненного письма*») из Константинополя в X в. привезла на Русь княгиня Ольга [2].

С XVIII в. и до наших дней Ростов Великий – центр эмальерного искусства в России. Ростовская финифть (или художественная эмаль) дополняется филигранью. Элементами филигрانی являются скань – скрученная металлическая нить, и зернь – напаянные в завитках узора шарики. Это древний вид ювелирного искусства, он упоминается в Библии. Есть предположение, что филигрань на Руси стала известна раньше X в., от армянских ювелиров. Они, в свою очередь, переняли это искусство у мастеров Ближнего Востока.

Сохранились сведения о существовании в XVIII в. мастерской финифти при Ростовском архиерейском дворе и отдельных мастерах, работавших по заказам монастырей и церковью города. Основателем ростовской мастерской миниатюрной живописи «финифти», по некоторым источникам, является митрополит Арсений Моцеевич. Финифтяные миниатюры украшали предметы церковного обихода и одяния священников: митры, потиры, оклады Евангелий, на престольные кресты.

Широкие культурные связи между различными русскими землями не только способствовали дальнейшему развитию общенациональной художественной традиции, но и содействовали интенсивному творческому росту местных мастеров. В 1770-х гг. в Ростове был организован цех иконописцев, куда входили мастера финифти. В эту пору закладываются стилистические основы местной художественной школы, проявившиеся в первых датированных и подписных произведениях расписной эмали конца XVIII столетия.

Отличительной чертой искусства ростовских мастеров является умение так заливать фон эмалью, что сквозь нее заметны были лишь золоченые контуры сканого рисунка.

В первой трети XIX в. в русском церковном зодчестве сохранялись барочные формы, и финифть была проявлением позднебарокко. Как всякое живое явление народного искусства, она впитывала и отражала близкие, соответствующие ей по содержанию и форме проявления искусства. В XIX в. на финифть влиял классицизм, позже – академизм, маньеризм. С появлением в ней портрета были восприняты светские идеи, и понятия о лице и лике в иконе начинали взаимодействовать [1, с. 168–169]. В начале XX в. в ростовской финифти проявляются васнецовская выразительность образов и общие линии развития русской церковной живописи рубежа XIX–XX вв.

На рубеже XIX–XX вв. одним из проявлений государственной политики национального возрождения было создание Комитета попечительства о русской иконописи. В 1898 г. был открыт Ремесленный класс рисования, резьбы по дереву и иконописи по финифти, а после 1911 г. – Учебно-показательная финифтяная школа (УПФШ), одной из целей создания которой, помимо обучения, было снабжение кустарей дешевым сырьем. В 1931 г. УПФШ закрылась. В 1937–1941 гг. работала профессионально-техническая школа для подготовки художников по финифти, которая после войны свою деятельность не возобновила. Далее школа открылась в Федоскино [7; 8, с. 18].

Финифть, как часть национального художественного пространства, переживая вынужденный семидесятилетний период отступления от своего первоначального призвания, продолжает

развиваться в XX в. в «светских» жанрах – историческом, пейзаже, портрете, и особенно активно – в цветочной росписи.

Искусство ростовских эмальеров расцвело. Но ему нужна была общественная и государственная поддержка. И в наши дни задача сохранения национального своеобразия локального промысла остается проблемой общественного и государственного значения. Нас не может не волновать, продолжит ли финифть выражать национальное своеобразие, не превратится ли она в простое подражание известным в мировом искусстве живописным полотнам, не изменит ли она своей сущностной основе? Финифть как явление культуры представляет не только коммерческую ценность, это в первую очередь высокопрофессиональное искусство народно-художественного промысла, в котором живет, несмотря на наше нестабильное время, то трепетное и чистое, что именуется душой и мечтой народа. *«Сохранение духовных ценностей – цель и основа хозяйственной организации промысла <...> Только эта цель может дать нужную хозяйственную организацию народного художественного промысла с соответствующим ей экономическим развитием»*, – это высказывание М.А. Некрасовой [9, с. 58–59] в полной мере касается финифтяного промысла.

Заслуга XX века в том, что финифть, как народно-художественный промысел, не только сохранилась, но и обогатилась художественно-ремесленным опытом, что обусловило быстрый и вдохновенный переход к иконе. Ростовские живописцы-эмальеры могут свободно творить в различных жанрах и обладают высоким профессиональным мастерством, а многие – глубоким жизненным, религиозным опытом, что способствует более глубокому постижению смысла иконы [10, с. 236].

Советский период жизни России сформировал новую идеологию, иные формы выражения в искусстве. В 1960-е гг. расширился ассортимент выпускаемой продукции, финифтяные миниатюры стали изготавливаться в сочетании со сканью.

Финифть сразу с момента ее появления была ориентирована на высокое искусство миниатюры. Она с самого начала была в числе искусства элитарного. Однако, уровень ее элитарности менялся на протяжении исторического развития.

Вторая половина и особенно последняя четверть XX в. свидетельствуют: финифть становится иным, чем прежде, но по-прежнему уникальным явлением искусства. *«Сложившиеся традиции, богатейшее наследие, осевшее в запасниках музеев и частных коллекциях, а также своеобразная уникальная среда, сами стали формировать из художника «вообще» (космополита) мастера ростовской миниатюры со всеми особенностями его творческих принципов»* [9].

Вполне отчетливо проявившийся в 1990-х гг. интерес мастеров финифти к иконописным началам, на мой взгляд, доказывает то, что финифть вновь обрела свои естественные корни.

В конце XX в. художники – мастера иконописи попробовали отразить «все стилевые изменения культовой живописи на эмали прошлого и настоящего». В начале XXI века они приходят к выводу, что надо писать либо в канонической, либо в академической традиции.

#### *Усольская эмаль*

В XVII в. в городе Сольвычегодске появилось направление вологодской (усольской) финифти – традиционной росписи по белой эмали. Потом подобной финифтью стали заниматься в Вологде.

Усольская эмаль в свою очередь оказала сильное влияние на развитие эмальерного искусства других центров, в частности Московского. Расцвет усольских эмалей был непродолжителен. Уже в начале XVIII в., когда город теряет свое экономическое значение, вызванное реформами Петра Первого и расширением географических границ страны, начинается угасание многих ремесел, в том числе и эмальерного.

Возрождение древнего эмальерного промысла началось с конца 1960-х гг. В 1970-х гг. века группа вологодских художников-ювелиров изучила и возродила древнее мастерство. На Вологодском заводе опытных и художественных изделий существовал экспериментальный цех, мастера которого занимались разработкой ювелирных изделий и сувениров с эмальями [9].

В связи с политикой государства, направленной на возрождение местных художественных промыслов, в Великом Устюге на Кузинском заводе механических изделий Министерства оборонной промышленности был открыт цех сувенирных изделий и художественных промыслов, который просуществовал до 1985 г. В цехе наладили производство эмалевых изделий (ювелирных украшений), но мастера на первых порах работали в традициях ростовской финифти и одновременно занимались изучением местных особенностей эмали по скани.

Когда же в Вологде были построены новые корпуса завода Опытных и художественных изделий (ОХИ, позднее ВОХИЗ), было решено именно на этом предприятии восстановить древнюю технологию перегородчатых и живописных эмалей. Для этой цели была приглашена группа художников-эмальеров, работавших в Великом Устюге, разработан ассортимент изделий с перегородчатыми эмалями. Работая в традиционном русле, художники много экспериментировали, создавали созвучные времени и эпохе предметы, расширяли технологии. Наряду с традиционными орнаментами перегородчатых эмалей и живописных «усольских» появились произведения с потечными эмалями, в которых цветные эмали сплавляются друг с другом в причудливом рисунке, металлическая медная основа изделия начинает золотиться, мерцать и гореть сквозь тонкие эмалевые слои, оттенки и придавая глубину и яркость самим эмалям [3].

Самобытные черты сольвычегодской школы финифти особенно наглядно проявились в художественных приемах росписи, основу их декоративного решения составляют графические средства художественной выразительности. Орнаменты выполнялись методом тонкой цветной штриховки. По белоснежному фону грунтовой эмали, словно по бумаге, мастера наносили черной или красновато-коричневой краской предварительный рисунок: очертания разнообразных цветов, стеблей и листьев, а также сюжетные изображения. Исследователи отмечают, что *«Растительный рисунок настолько динамичен, что возникает ощущение движения стеблей, листьев, трав, раскрывающихся бутонов. «эта работа, по-видимому, производилась без специальной разметки, поскольку в свободных, динамичных мазках наброска часто отсутствует симметрия, а в отдельных деталях линии прерывисты и даже не завершены»* [4, с. 154].

Наиболее распространенные изображения в усольских эмалевых росписях прежде всего связаны с традиционными образами северного фольклора и древнейшей славянской мифологии. Среди них любимые народные и легендарные персонажи – огнекрылая птица Сирин, грациозная лебедушка, олень Золотые Рога, царь зверей – лев и другие.

Наряду с орнаментальными мотивами традиционных видов народного искусства, одним из истоков декора в произведениях усольской финифти послужило и художественное оформление зарубежных и отечественных рукописных книг: различных грамот, месяцесловов, евангелий и светских сочинений XVI–XVII вв.

Развитие библейской и жанровой тематики в искусстве усольской финифти нашло свое отражение в небывалом расширении круга сюжетов с использованием неизвестных ранее светских мотивов. Мастера-эмальеры, в частности, представители сольвычегодской школы, в последней четверти XVII в. оказались в авангарде освоения не только художественных приемов, но и тематики, ставшей характерной для приближающейся новой эпохи русского искусства.

Именно в усольской эмалевой миниатюре тогда начинают развиваться жанровая живопись и портрет. На изделиях северных мастеров встречаются сцены охоты, портретные поясные и нагрудные изображения, сюжеты из городской и сельской жизни, например, изображения девиц, смотрящихся в зеркало или подносящих кавалеру ларец, а также различные назидательные сцены, сопровождавшиеся соответствующими поучительными надписями о воздержании от хмельного питья или о помощи страждущим. Примером может служить надпись на одной из чаш (Музеи Московского Кремля): *«Горе тем человекам здесь живущим, о себе и душах своих не радящих, а при своем животе церкви Божией не дают и нищих не милуют, нага не оденут и больна не посетят»* [5, с. 42].

Несмотря на то, что среди сюжетных изображений на усольских изделиях преобладают библейские мотивы: «Лот с дочерьми», «Суд Соломона», «Иосиф Прекрасный и жена Пентефия» и другие, их художественное воплощение по своей сути не имеет религиозного характера. В библейской тематике художников привлекали, главным образом, те сюжеты, которые имели



морально-этическое или бытовое содержание. Именно поэтому они обращались в своих произведениях к притчам, легендам и историям, которые раскрывали широкие возможности для реалистических изображений.

Большинство библейских ветхозаветных и новозаветных сюжетов, воспроизводившихся в усольской эмалевой миниатюре, были до той поры мало распространены в русской живописи. Заимствованные из латинских религиозных источников с иллюстрациями, исполненных в характерных для конца XVI – начала XVII в. маньеристической и раннебарочной манерах, они были далеки от привычной для русского мастера иконографии изображения. В.И. Вахрина отмечает, что художники рассматривали подобные рисунки, несмотря на присущий им дидактический характер, скорее как занимательные бытовые картинки. Но эти иллюстрации, гравюры и другие произведения послеренессансной поры содействовали внедрению классических профессиональных методов и зарождению бытового жанра в русском изобразительном искусстве [6, с. 9].

Своим знакомством с различными иностранными и отечественными изданиями художники Сольвычегодска были обязаны, прежде всего, Строгановым, владевшим крупнейшей по тем временам библиотекой. В это книжное собрание входили, кроме образцов московской и киевской печати, многочисленные западноевропейские издания, а также множество польско-литовских книг с гравюрами. Обращение к произведениям западноевропейской графики и использование опыта местных зодчих и иконописцев значительно расширили круг средств пластической выразительности и художественных образов сольвычегодской эмали.

В России есть два центра зарождения финифтяного промысла: Ростов Великий и Сольвычегодск (позднее – Вологда). Расцвет искусства живописной миниатюры на эмали относится к XVIII в. Финифть в XIX–XX вв. искала свою «нишу». Спустя века, точкой опоры снова становятся национальные и локальные исторические корни. Следуя традициям, выработанным мастерами прошлого, современные художники с успехом продолжают работать в цветочном, пейзажном, историческом, иконописном, портретном и других жанрах.

*Литература:*

1. *Агафонова Т.А.* Современная ростовская финифть // Творческие проблемы современных народных художественных промыслов / Ред.-сост. И. Богуславская. Л.: Художник РСФСР, 1981. С. 164–180.
2. *Алленов М.М., Евангулова О.С., Лифшиц Л.П.* Русское искусство X – начала XX века. М.: Искусство, 1989. 480 с.
3. *Бакушинский А.В.* Исследования и статьи. Избранные искусствоведческие труды. М.: Советский художник, 1981. 352 с.
4. *Борисова В.П.* Ростовская финифть: история и современное состояние // Народное искусство России в современной культуре. XX–XXI вв. / Авт.-сост. М.А. Некрасова. М.: Коллекция М, 2003. С. 151–164.
5. *Борисова Е.П.* Уникальный древний промысел нуждается в поддержке государства // Мир музея. 1994. №4. С. 42.
6. *Вахрина В.П.* Цветы ростовской финифти // Художник. 1989. №3. С. 9.
7. *Верещагина И., Гнутова С.* Русская эмаль XVII – начала XX века. Из собрания музея имени Андрея Рублева. М.: Панорама, 1994. 304 с.
8. *Масленицын С.П.* Проблемы ростовской финифти // Искусство. 1976. №11. С. 18.
9. *Некрасова М.А.* Народное искусство России в современной культуре. XX–XXI век. М.: Российская Академия художеств, 2003.
10. *Тарасов О.Ю.* Икона и благочестие. Очерки икононого дела в императорской России. М.: Прогресс – Традиция, 1995. 496 с.



**ТРАНСФОРМАЦИЯ СТИЛИСТИЧЕСКИХ  
ОСОБЕННОСТЕЙ ТВОРЧЕСТВА  
М.А. ВРУБЕЛЯ И А.Т. ЗВЕРЕВА  
ЧЕРЕЗ ПРИЗМУ ПСИХОПАТОЛОГИИ**

**Миц М.Г.,**  
студентка III курса,  
Российский государственный  
Университет им. А.Н. Косыгина,  
г. Москва, Россия,  
echocrona@icloud.com

**Аннотация:** в статье предпринята попытка проследить конкретные изменения в художественном стиле М.А. Врубеля и А.Т. Зверева в связи с проявлением у них психопатологий, выявить взаимосвязь творческого процесса и достоверно зафиксированных проявлений психических расстройств. Особенное внимание в работе уделено воспоминаниям художников и клиническим исследованиям психиатров.

**Ключевые слова:** психология творчества; психопатология и одаренность; русское искусство XX века; Врубель Михаил Александрович; Зверев Анатолий Тимофеевич; культурное наследие; художественный образ.

Создание произведения искусства – процесс, сопровождающийся множеством факторов, один из которых – психология художественного творчества. Эта довольно обширная тема затрагивает сразу несколько научных отраслей, в числе которых искусствоведение и психология.

Цель данного исследования – попытка проследить взаимосвязь особенностей стиля русских художников конца XIX – начала XX веков и их психопатологий, о которых есть достоверные сведения, на примере творчества М.А. Врубеля и А.Т. Зверева. Актуальность темы обусловлена минимальным обращением к сфере психических отклонений в рамках анализа произведений искусства. Для установления возможных изменений в стиле художников были использованы хронологический метод и метод сравнительного анализа. Основными источниками исследования послужили клинические исследования психиатров (К. Ясперс, Г.В. Сегалин), а также воспоминания художников и их современников. В работу включен иллюстративный материал.

Художественные образы напрямую зависят от общего восприятия мира автором, от его воображения и эмоционального состояния, а непосредственное написание картины еще и от физической возможности. Творческий процесс зачастую связан с некими вспышками и озарением, но они находятся в контексте уже существующего психического состояния художника. Отклонения, с психиатрической точки зрения, могут и не носить перманентный характер, однако самоощущение художников и ощущение своего творчества категорически меняются.

Именно об этом писал Винсент ван Гог: *«Это – болезнь, которая не пройдет уже никогда, и значит, по-настоящему здоровым никогда уже не бывает»* [5, с. 158].

Шизофрения – наиболее распространенное психическое заболевание. У разных людей это заболевание может протекать по-разному, порой симптоматика сходна. У людей, страдающих шизофренией, наблюдаются бред и галлюцинации, а также когнитивные нарушения, которые разрушают связь человека с реальным миром. Для художественного воображения это может играть двоякую роль: с одной стороны, образы становятся ярче, и их легче воссоздать на полотне, с другой стороны, видения и галлюцинации могут преследовать художника постоянно, что приводит к появлению маниакальной зависимости от них.

Существует популярное мнение, что зачастую изобразительное искусство, вышедшее за рамки натурализма, говорит об отклонениях в психике автора. Подобное суждение подразу-

мевает полный отказ от понимания господствующего художественного стиля в определенный период и стиля самого художника. Чтобы максимально объективно оценить воздействие психического аспекта на то или иное произведение искусства, необходимо рассмотреть произведения, предшествующим этому состоянию и провести сравнительный анализ.

Позднее творчество Михаила Александровича Врубеля (1856–1910) было тесно связано с расстройством личности. Исследователи считают, что предпосылки к этому наблюдались и в более раннем возрасте: родственники художника страдали от психопатологий и сам художник был в детстве ослабленным и эмоционально подавленным ребенком. Первые проявления болезни у Врубеля начались в 1900–1901 гг. Об этом пишет сестра жены Екатерина Ивановна Ге: *«Все близкие и знакомые замечали, что с Михаилом Александровичем происходит что-то неладное, но и сомневались постоянно все-таки, так как в речах его никогда не было бессмыслицы, он узнавал всех, все помнил»* [2, с. 204].

В 1902 г. Врубель был помещен в психиатрическую лечебницу, где ему был поставлен диагноз – прогрессивный паралич. После выписки в течение еще трех лет он периодически находился в других клиниках, где продолжал свое творчество. В это время он активно работает в жанре портрета. Автопортреты как ничто другое отображают внутреннее состояние художника. Автопортрет 1904 г. было бы логично сравнить с другим автопортретом, созданным в 1885 г., до болезни.

В портрете, датированном 1885 г. (*рис. 1*), можно увидеть существенный светотеневой контраст. Само лицо художник оставляет почти белым, лишь слегка намечая тенью объем. Фон изображен контрастно темным, что создает впечатление некоего свечения, исходящего изнутри изображаемого. Светотеневой контраст замечается и в прорисовке глаз. Зрачки неестественно большие, взгляд направлен вверх из-под надбровных дуг, из-за чего преобладает ощущение тревоги, и при этом решимости.

Портрет технически мало проработан, используются широкие штрихи и обобщение форм, делается упор на динамику и экспрессию.



*Рис. 1*



*Рис. 2*

В работе 1904 г. (*рис. 2*), напротив, четче проработаны детали. Присутствует и изменение во внешности художника, но это скорее результат большого промежутка времени, между которым создавались работы. Композиция и постановка самого портрета отличается от предшествующей, на ней автор изображает себя с ракурса, где изображенный смотрит на зрителя чуть сверху.

То, что на рисунке меньше светлых частей, придает образу угрюмое настроение, в то время как глаза подчеркнуты лишь светлыми дугами век. По тону зрачки мало отличаются от белков, поэтому в них можно увидеть некую безжизненность, что подтверждается спокойно опущенными и расслабленными губами, в то время, как на портрете 1885 г. видна линия губ, едва изгибающаяся в улыбке.

Разница в этих двух портретах очевидна. Состояние постоянной тревоги, в которой находился Врубель во время болезни, в совокупности с личными трагедиями, такими, как смерть сына, угнетала жизнеспособность художника, что отражается и на его автопортрете. Ко всему прочему, врачи отмечали преобладающую в течении болезни манию величия, отсюда и изменения ракурса в композиции. Но нельзя при этом сказать, что в состоя-

нии психического расстройства страдала техника художника, напротив – все черты изображены четко и детализировано.

Помимо автопортретов, у Михаила Александровича был четкий образ, который он воссоздавал на протяжении всего своего творческого пути. Это известный образ демона, отраженный в таких работах, как: «Демон сидящий» (1890), «Летающий Демон» (1899), и «Демон поверженный» (1901–1902). Его «демоническая» серия далеко не ограничивается тремя работами, однако в них четко можно проследить трансформацию стиля, связанную с ухудшением психологического состояния Врубеля.



*Рис. 3*



*Рис. 4*

Первое по хронологии создания полотно сразу выделяется из других большим обилием ярких цветов. Нельзя сказать, что художник ими пренебрегал, некоторые другие его работы можно считать в какой-то мере декоративными, но среди всей «демониады» Врубеля, «Демон сидящий» (рис. 3) отличается в первую очередь этим. Обратим внимание на саму фигуру персонажа. Он атлетически сложен, что нельзя сказать о фигуре Демона поверженного (рис. 4), истощенного до дистрофии.

Сидящий демон представлен задумчивым и печальным, он изображен среди пестрого пейзажа и гор, за которыми виднеется зарево. Он более человечен, чем демон с полотна 1901–1902 гг., образ которого явно отсылает зрителя к библейскому сюжету о падшем ангеле. Колористически и композиционно Михаил Врубель показывает на этих картинах два разных мира. Можно судить о том, что ко второму сюжету он пришел, находясь в аффективных состояниях, еще по той причине, что даже после экспонирования этой работы в музее, он постоянно продолжал ее править, находясь в выставочном зале. Некоторые психиатры связывают последнего из демонов Врубеля с таким серьезным расстройством, как онейроидное (грезоподобное) помрачение сознания, однако достоверных сведений об этом нет.

Таким образом, считается, что психическое расстройство Михаила Александровича Врубеля напрямую повлияло на его творчество. Подтверждением тому служат вполне явные изменения в стиле схожих работ разных периодов: от колористических решений до самих тем и сюжетов картины, однако, как сама болезнь, так и созданные в этот период картины не имеют однозначного взаимовлияния. Яркие вспышки сменялись совершенным подавлением воли, но общая тенденция к постепенному угасанию жизни, которая является последствием психопатологии художника явно прочитывается и в его работах.

Достоверных сведений и отчета клинических исследований, касающихся других русских художников XX в., не обнаружено. Но при этом существуют воспоминания современников о выдающемся представителе нонконформистского искусства Анатолии Тимофеевиче Звереве (1931–1986). В этих воспоминаниях современники описывают художника как человека, ведущего практически маргинальный образ жизни, который боялся по-



являться на людях и постоянно жил у того или иного знакомого. Касательно психической стабильности, мнения современников расходятся. Крупнейший коллекционер русского авангарда Георгий Костаки отмечал, что *«уже в 70–80-е годы, хотя и появляются иногда интересные вещи, но уже не то»* [1, с. 15]. Художник много пил, его работоспособность под конец жизни снижалась. К тому же, один из близких друзей Зверева упоминает, что тот посещал психлечебницу. *«Вот подлечится – и станет совершенно гениальным человеком. Не пить ему было, конечно, очень трудно, разве что при каких-то невероятных обстоятельствах»* [1, с. 10].

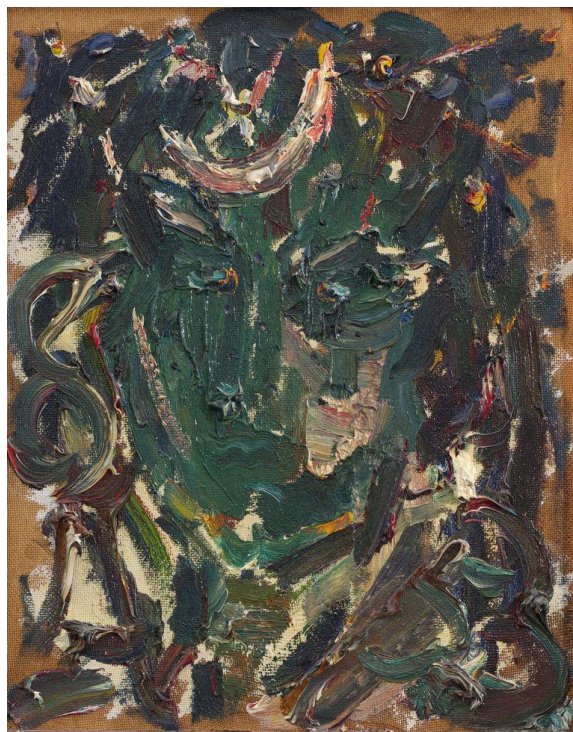
Михаил Кулаков описывает художника следующим образом: *«Зверев сохраняет образ личности и не деформируется при всех симптомах шизофрении? Зверев 58-го года и Зверев 75-го года – одно и то же лицо, одна душа, один ум. Правда, появился второй подбородок, живот и одышка. Не более. Физические разрушения. Не психические».* [1, с. 22].

Алексей Тимофеевич был одержим творчеством и оставил после себя множество картин. Можно обратиться к некоторым из последних его работ, написанный в период максимально вероятного прогрессирующего заболевания, в связи с неограниченным употреблением алкоголя. Картины «Дама с пуделем» и «Берендеева ночь» (рис. 5) написаны в 1980 г.

В более ранних работах Зверев во всем изобилии красок и цветных силуэтов точно прорабатывает характерные черты, где четко угадывается выражение лиц персонажей. В случае этих поздних двух работ, в особенности полотна «Берендеева ночь» контуры лица едва читаются среди всей композиции произведения, не говоря уже о портретных деталях. Вероятность того, что художник был не в состоянии воспроизвести определенные натуралистические черты у героев своих картин, в связи с аффективными расстройствами, весьма большая.

Подводя итог, отметим, что психические расстройства двух названных русских художников XX века, несомненно, влияли на их творчество. В первую очередь это непосредственно касается мироощущения, которое становится иным с проявлением психопатологий. Оно становится более пессимистическим, а художественные образы сопровождают этот новый взгляд на мир, как в случае с М.А. Врубелем. Меняется и отношение художника

к собственному творчеству, появляется одержимость идеями или наоборот, нежелание доводить начатое до логического завершения. Психические расстройства могут негативно сказываться на физическом состоянии, что в итоге приводит к полной или частичной неспособности воплотить свои творческие замыслы.



*Рис. 5*

*Литература:*

1. Анатолий Зверев в воспоминаниях современников. М.: Молодая гвардия, 2006.
2. Врубель. Переписка. Воспоминания о художнике / Сост. и коммент. Э.П. Гомберг-Вержбинской и Ю.Н. Подкопаевой. Л.; М.: Искусство, 1963.

3. *Лернер В., Каневский М., Вицтум Э.* Михаил Александрович Врубель: взаимосвязь психопатологии и творчества // Независимый психиатрический журнал. 2004. №1.

4. *Цубина М.И.* Болезнь и творчество Врубеля с психопатологической точки зрения. Клинический архив гениальности и одаренности (эвропатологии). Т. 1. Вып. 2. Свердловск, 1925.

5. Ясперс К. Стриндберг и Ван Гог. М.: Академический проект, 1999.



# ПРОЦЕСС РЕАКТУАЛИЗАЦИИ ЭТНИЧЕСКОЙ ИДЕНТИЧНОСТИ В ЭПОХУ ГЛОБАЛИЗАЦИИ (НА ПРИМЕРЕ ДОНСКОГО КАЗАЧЕСТВА)

**Сухорукова В.А.,**  
студентка IV курса  
кафедры культурологии,  
Институт социально-гуманитарного образования,  
Московский педагогический  
государственный университет;  
г. Москва, Россия,  
victoriy-9436@mail.ru

**Аннотация:** на материалах переписей населения и социологических опросов автор в своем исследовании обращается к сложной теме реактуализации этнической идентичности на примере донского казачества.

**Ключевые слова:** этническая идентичность; этноконфессиональная идентичность; казачество; донские казаки; конструирование идентичности; реактуализация этничности; русские; россияне; субэтнос; гражданская идентичность; этностереотип; этноним; возрождение казачества; этническое самосознание.

В последнее время все больше внимания уделяется проблеме определения, трансформации и распространения этнической культуры в рамках пространства, стремящегося не только к интеграции, но к возможной универсализации и стандартизации во многих сферах. Таким образом, возникает проблема понимания и конструирования группами своей этничности.

Также важным представляется вопрос о рассмотрении процесса реактуализации этнической идентичности на примере такой культурно-этнической общности как казачество.

Проблемами этнической идентичности в современном культурном пространстве занимаются такие специалисты как Л.М. Дробижева, В.А. Тишков, В.Ю. Хотинец, Ю.В. Мухлынкина, А.А. Сафонов. Они рассматривают проблемные поля социокультурных феноменов глобализации, актуализации этнических общностей, этничности и этнической идентичности, анализируют роль этнических групп в ситуациях социально-экономической и политической нестабильности.

Вопрос об этнической идентичности отдельных этнических групп является, в основном, сферой научных интересов региональных исследователей. Так, проблематикой самоидентификации казачества, современного развития казачьего субэтноса в целом, и донского в частности, занимаются историки-этнографы М.А. Рыблова, О.В. Рвачева. В своих работах они рассматривают этапы становления казачьего субэтноса, формы его самосознания, анализируют процесс формирования казачьего этнического самосознания и трансформации, которым оно подвергается сегодня в условиях глобализации.

В.А. Тишков выделял значимые аспекты, которые возникают при складывании самосознания.

Во-первых, существующие на основе историко-культурных различий группы представляют собой социальные конструкции, возникающие и существующие в результате действий со стороны людей и создаваемых ими институтов, например, со стороны государства. Суть этих общностей составляет разделяемое людьми представление о принадлежности к определенной группе общества или своей идентичности.

Во-вторых, границы общностей, образуемых на основе избранных культурных характеристик, и содержание идентичности являются изменяющимися понятиями, что делает существование этнической общности реальностью отношений, а не реальностью набора объективных признаков. В-третьих, конструируемая и основанная на индивидуальном выборе и групповом согласии при-

рода социально-культурных образований определяется их целями, среди которых важнейшую роль играют организация ответов на внешние вызовы через солидарность одинаковости, общий контроль над ресурсами и общественными образованиями [16].

Таким образом, этническая группа, порожденная процессом выстраивания этнической идентичности, будет также являться общностью на основе культурной самоидентификации по отношению к другим общностям, с которыми она находится в фундаментальных связях. Самоидентификация может осуществляться как через взаимоисключающую оппозицию, так и через осознаваемую отличительность [16].

Изучение этнического самосознания осложняет тот факт, что бывает трудно найти отличительные черты, характеризующие его элементы. Даже у одного народа оно может проявляться в разных формах. Л.М. Дробижева отмечала, что этническое самосознание складывается из представлений о характерных чертах своего народа – автостереотипах. Они формируются в сопоставлении с представлениями о других народах, гетеростереотипами. К признакам, по которым человек ассоциирует себя с этносом, относятся также представления о родной земле, об общности исторической судьбы [4].

Таким образом, люди имеют самые разные представления о своей этнической общности. В какой-то мере этническая общность – это сумма индивидов, каждый из которых воспроизводит этничность для самого себя. Так, например, среди русских существует много вариантов того, что для отдельных лиц означает быть русским: для одних – это язык и высокая культура, для других – православная религия и традиция соборности, для третьих – это любовь к ландшафту и русской зиме [16].

В психологии этническую идентичность рассматривают или как составную часть социальной идентичности, или же как ее разновидность. С точки зрения Э. Эриксона, представителя психодинамического направления в исследовании идентичности, этническую идентичность можно рассматривать как одну из значимых идентификаций. Она включается в развивающуюся конфигурацию психосоциальной идентичности в жизненном цикле [17]. Так, к признакам, выполняющим этнические функции,

относятся такие компоненты этнической реальности, как этноним, происхождение и историческое прошлое, общность территории, язык, религия, культура, экономика, представляющие элементы различных подсистем или сфер этнической культуры, а также этничность носителей в качестве психологических особенностей представителей этноса. Таким образом, этническое самосознание – это совокупность элементов, представленная в сознании человека, этнической реальности. В итоге формирования данной системы человек осознает себя в качестве представителя определенной этнической общности [18].

Особенностью определения самосознания жителей Российской Федерации является соотношение понятий «этнической идентичности» и «гражданской идентичности». В случае гражданской идентичности мы уточняем, что это идентичность, которая включает отождествление с гражданами страны, солидарность, ответственность и чувства, переживаемые людьми. Здесь присутствуют когнитивные, эмоциональные и регулятивные элементы – готовность к действию во имя этих представлений и переживаний. Этническую идентичность мы понимаем как представление о своем народе, его языке, культуре, территории, а также эмоциональное отношение к ним и при определенных условиях готовность действовать во имя этих представлений.

В 2004 г., согласно опросам, российская идентичность по масштабам уступала этнической идентичности. Сильную связь с гражданами России ощущали 31% респондентов. По результатам опроса, проведенного в октябре 2012 г. Центром Ю. Левады, свою «связь с Россией» чувствуют 85% опрошенных, при этом 62% ощущают эту связь «очень сильно». Идентичность, в которой есть элементы гражданской идентичности, по силе связи оказалась сильнее, чем региональная (62% и 56%). Если в 2004 г. идентификация со страной уступала идентификации людей по профессии, взглядам на жизнь и этничности, то к 2011–2012 гг. российская идентичность стала самой распространенной среди наиболее значимых идентичностей, а ощущение «сильной связи» с гражданами России выросло вдвое [5].

Таким образом, устойчивость показателей, характеризующих сильную связь с гражданами страны, которые почти не отли-

чались от возраста и уровня образования, ориентация на ценности государства, стабильный уровень доверия к власти свидетельствовали о формировании новой гражданской идентичности, особенно в 2014–2015 гг.

Этническая идентичность в этот период оставалась по-прежнему актуальной. При этом у русских ее интенсивность была чуть ниже, чем у представителей других этносов России.

Эмоциональная составляющая идентичности прослеживается при анализе ответов на вопрос: *«О каких из перечисленных групп Вы можете сказать «это – мы»? Определите степень близости к ним»*. Ощущение единства – чувство «мы» с людьми своего этноса переживают около 80% русских, столько же – россияне других этнических групп. Из их числа *«в значительной степени»* эту близость ощущали 25% русских и 39% людей других этнических групп.

Степень ощущения себя русским не зависит от возраста, образования, профессионального статуса. Чуть меньшая ассоциативность русских со своим этносом связана с характером этнической среды. Большинство русских живет в своей этнической среде, им не приходится постоянно сталкиваться с этническими особенностями окружающих, выделять себя. Итак, у русских этническая идентичность соединена с гражданской в большей степени, чем у людей других этносов в силу того, что они идентифицируют себя, прежде всего, по языку и культуре, а русский язык является не только их родным языком, но и государственным [6].

Часто основной причиной изменения представлений человека о своей идентичности в раках государственного образования связано с определенными политическими, экономическими и социальными преобразованиями [20]. Сегодня глобализация – несомненно, процесс, который несет в себе элементы культурного универсализма и партикуляризма. Усиление тенденций к однообразию одновременно порождает сопротивление и увеличение культурного, этнического и религиозного разнообразия [21].

Последние десятилетия, по мере углубления глобализации и кризиса национальных государств, этническая принадлежность не «сглаживается», не «ассимилируется» и не интегрируется в «гло-



бальную» среду [14]. Таким образом, по мере углубления глобализации современный этнос сохраняет свою идентичность [15].

Ретроспективный взгляд на историю российского казачества, в том числе, донского, позволяет сделать вывод о том, что на протяжении всего периода существования казачество испытало несколько трансформаций. Особенно сильной социокультурной перестройки казачество подверглось в советское время, когда его культура была подогнана под стандарты советской культуры, а сами казаки, как специфическое социокультурное сообщество, практически растворились в социуме «советский народ [12].

Начало процесса реактуализации этнической идентичности казаков можно отнести к концу 1980-х гг., когда в период «перестройки» началось массовое движение потомков донских казаков и лиц, причислявших себя к ним, за восстановление политической справедливости по отношению к казачеству и воссоздание исторических культурных традиций [7]. Данный процесс именуют «возрождением казачества».

Можно проследить несколько направлений реализации данного процесса. Первое – *государственное*, иллюстрирующее признание данного процесса на высшем – законодательном уровне: Закон РФ 1991 г. включил казаков в число репрессированных и подлежащих реабилитации народов [13]; Указ Президента РФ 1992 г. «О мерах по реализации Закона Российской Федерации «О реабилитации репрессированных народов» в отношении казачества», осудивший партийно-государственную политику репрессий, произвола и беззакония по отношению к казачеству [19]; Федеральный закон 2005 г. «О государственной службе российского казачества» закрепил положение, что *«несение государственной и иной службы является основной задачей членов казачьих обществ...»* [12].

Второе – *народно-бытовое, этнокультурное*, инициированное самими участниками движения за возрождение казачества.

Маркерами данного направления можно обозначить многие событийные показатели. Повсеместно с начала 1990-х гг. началось оформление казачьих организаций разного рода. Военизированные общества в первую очередь копировали образцы прошлого – шили форму казачьих войск, выбирали атаманов, выстраивали

военизированной иерархии. Однако, как отмечают исследователи, зачастую оно *«носило характер эклектичного, произвольного сочетания различных образцов прошлого»* [12]. Были утверждены герб, флаг, гимн донского казачества. Никого не смутило, что все эти символы этнополитической специфики были позаимствованы из разных исторических эпох (герб XVI в., гимн второй половины XIX в., флаг начала XX в.). Можно говорить, что это было попыткой обозначить себя как группу, обладающую признакам, которые ярко демонстрируют отличительный характер по отношению ко всему обществу, в том числе существующему уже в условиях массовой культуры.

Представляя собой, по сути, служилое сословие на протяжении своего существования, в конце XX – начале XXI вв. казачество по-другому стало воспринимать сами служилые функции – они расширяются за счет включения хозяйственной деятельности (в частности, производства и поставки сельскохозяйственной продукции на нужды государства и Вооруженных сил). О.В. Рвачева отмечает этот факт как прецедент в истории донского казачества [12]. С другой стороны, восстановление традиционных форм хозяйственной деятельности казачества, и в целом, включение их в рыночную экономику оказалось нереализуемой задачей.

При этом конструирование идентичности с опорой на культурную составляющую выглядит более реалистичным. В.А. Якимов отмечает это направление в качестве основного, по его мнению, «казачество «возрождалось» прежде всего, по пути восстановления некоторой части своих традиций и обычаев, элементов культуры» [19]. В 2000-е гг. появилось немало научных работ, использующих результаты социологических исследований. Так, например, в одной из своих статей А.А. Кузеванова и Ю.А. Метелицкая рассказывают о проведенном социологическом исследовании в 2016 г. [8]. Из опрошенных казаков Ростовской и Волгоградской областей 96% сообщили о высокой роли казачьего народного творчества в жизни представителей современного казачества. Фактически все они исполняют казачьи песни, частушки, предпочитают традиционные танцы, увлечены устным народным творчеством, развивают традиционные ремесла [8].

Следующим важным направлением развития идеи «возрождения» казачества стало воссоздание казачьего самоуправления, что являлось традиционной чертой казачьего общества.

В.А. Якимов указывал не только на исконно присущее казачеству ощущение себя носителями функции защитников российской государственности, но и на высокий уровень «возможностей самоорганизации казачества», на его социальную активность [19].

Казачье сообщество столкнулось с проблемой определения маркеров, по которым стоило относить к казакам: по происхождению, по критерию близости казачьего духа, и достаточно ли просто желания человека на вступление в казаки или же необходимы какие-то документальные доказательства сопричастности к данной возможной этнической группе.

В связи с этим интересно, как исследователи определяют дефиницию «идентичность». В.П. Водолацкий пишет, что «идентичность» в представлении идеологов казачьего возрождения понималась как *«средство мобилизации и консолидации казачества, и как идеологическая основа для предъявления определенных политических и социальных претензий»* [3]. А.В. Баранов определяет идентичность *«как устойчивое самосознание, в основе которого — чувство принадлежности к «своей» группе»* [2].

Обратимся к результатам Всероссийской переписи населения 2002 г. и 2010 г., чтобы проследить динамику количественных показателей — количество людей, определивших свою этническую (национальную) принадлежность как «казаки». Для иллюстрации данного аспекта остановимся на анализе показателей тех субъектов РФ, которые исконно входили в ареал проживания донских казаков — Волгоградской и Ростовской областей.

По переписи населения в 2002 г. казаками себя назвали 140 028 человек. Из них на территории Волгоградской и Ростовской областей проживает 108 140 человек (общее количество проживавших в этих субъектах — 7 103 236) [10]. По переписи населения 2010 г. казаками себя назвали 67 573 человека [11].

Среди населения, проживающего на территории в исторических границах Всевеликого войска Донского (Волгоградская и Ростовская области), к казакам себя отнесли 48 134 человека

(из числа 6 888 137 проживающих на территории данных областей). Интерес вызывает показатель количества людей, владеющих русским языком – 48 112 (22 человека, проживающие на данной территории, отнесли себя к казакам, но при этом указали, что не владеют русским языком) [9].

Так, можно констатировать снижение количественных показателей: в 2010 г. к казакам себя причислили 48% от показателя 2002 г. Соответственно, на территории Волгоградской и Ростовской областей показатель составил 44,5%.

Эти количественные показатели иллюстрируют процессы, происходящие в Российской Федерации. В условиях глобализации происходит процесс стирания межэтнических границ, выраженный в снижении уровня этнической идентичности донского казачества. Его всплеск, наблюдаемый в среде российского казачества в 1990-е гг., был обусловлен внутривнутриполитической ситуацией того периода – в связи с крушением старой и зарождением новой социально-политической системы.

В связи с этим вполне убедительным представляется мнение исследователя А.В. Баранова, считающего, что *«историческая идентичность становится актуальной во время системных кризисов, сопровождаемых утратой либо расколом базовых ценностей общества»* [2].

Таким образом, можно сделать вывод, что спецификой процесса реактуализации этнической идентичности российского казачества в конце XX в., в частности донского казачества, можно обозначить обращение представителей данного движения к воспроизведению архаичных форм организации донского казачьего сообщества XVI–XVII вв. Слабость данного движения проявилась в попытке возрождения традиционных форм хозяйствования казаков, которые сложно вписать в условия рыночной экономики. Именно поэтому А.В. Баранов в 2014 г., подводя итоги анализируемых процессов, писал, что *«восстановление традиционного казачества с его сословностью и профессиональной воинской службой, войсковым самоуправлением в постсоциалистической России маловероятно»* [2].

На мой взгляд, причины снижения количественных показателей кроются в том, что сегодня *«лидеры движения гораздо более раде-*

ют за фактическое закрепление статуса сословия», уходя в сторону от понятия этнической уникальности [13].

В настоящее время ситуация вокруг казачьего субэтноса выглядит следующим образом: единственным основанием, на котором основывается его этническая идентичность, служит культурная самоидентификация.

Казачи, несомненно, и вполне обоснованно, отделяют себя от русских, оперируя сохранением и передачей исконной и уникальной песенно-музыкальной традиции, традиционной обрядовой спецификой, лингвистическими особенностями (диалектической спецификой). Однако воздействие на казаков процесса глобализации в настоящее время следует рассматривать исключительно с точки зрения интегрированности казачьего субэтноса в русский народ.

#### *Литература:*

1. Арутюнова Е.М., Дробижьева Л.М., Козлов В.Е., Кузнецов И.М., Рыжова С.В., Титова Т.А., Фролова Е.В., Шегалькова Е.Ю., Эндрюшко А.А. Этничность и межнациональные отношения в социальном контексте // Институт социологии РАН. URL: [http://www.isras.ru/files/File/INAB/INAB\\_3\\_2017.pdf](http://www.isras.ru/files/File/INAB/INAB_3_2017.pdf) (дата обращения 02.10.2018)

2. Баранов А.В. Роль этнополитических мифов в конструировании идентичности казачества // История и современность. 2014. №1. Март. С. 69–86.

3. Водолацкий В.П. Развитие казачества в современном российском обществе (социальный опыт донского казачества). Автореферат ... д-ра социол. наук. Ростов-н/Д., 2011. 48 с.

4. Дробижьева Л.М. Национальное самосознание: база формирования и социально-культурные стимулы развития // Этнографическое обозрение. 1985. №5. С. 3–16.

5. *Дробижева А.М.* Российская идентичность: факторы интеграции и проблемы развития // Социологическая наука и социальная практика. 2013. №1. С. 74–84.

6. *Дробижева А.М., Рыжова С.В.* Гражданская и этническая идентичность и образ желаемого государства в России // Полис. Политические исследования. 2015. №5. С. 9–24.

7. *Кислицын С.А., Кислицына И.Г.* История Ростовской области (от Земли Войска Донского до наших дней). Ростов-н/Д, 2012. 346 с.

8. *Кузванова А.А., Метлицкая Ю.А.* Социокультурная идентификация современного российского казачества: завершен ли процесс? // Мониторинг общественного мнения. №4 (140). Июль-август 2017. С. 90–100.

9. Население по национальности и владению русским языком по субъектам Российской Федерации // Всероссийская перепись населения 2010. С. 73–74. Росстат. URL: [http://www.gks.ru/free\\_doc/new\\_site/perepis2010/croc/Documents/Vol4/pub-04-04.pdf](http://www.gks.ru/free_doc/new_site/perepis2010/croc/Documents/Vol4/pub-04-04.pdf) (дата обращения 23.10.2018)

10. Национальный состав и владение языками, гражданство. // Всероссийская перепись населения 2002 года. URL: <http://www.perepis2002.ru/index.html?id=17> (дата обращения 23.10.2018)

11. Национальный состав населения. // Всероссийская перепись населения 2010. С. 17. Росстат. URL: [http://www.gks.ru/free\\_doc/new\\_site/perepis2010/croc/Documents/Vol4/pub-04-01.pdf](http://www.gks.ru/free_doc/new_site/perepis2010/croc/Documents/Vol4/pub-04-01.pdf)

12. *Рвачева О.В.* Донское казачество XXI века. Конструирование социального феномена // Вестник Южного научного центра. Т. 5. 2009. №3. С. 89–95.

13. *Рыбцова М.А.* Казачья этничность в формировании региональной идентичности Волгоградской области // История края как поле конструирования региональной идентичности: материалы семинара, проведенного ВолГУ и Ин-том Кеннана Междунар. Науч. центра им. Вудро Вильсона 11 апр. 2008 г. Волгоград, 2008. С. 55–74.

14. Сафонов А.А. Этническая фрагментация наций в эпоху глобализации: социально-философские аспекты // Философская мысль. 2015. №6. С. 26–59.

15. Сафонов А.А., Орлов А.Д. Этнос и глобализация: этнокультурные механизмы распада современных наций. СПб., 2017. 335 с.

16. Тишков В.А. Конструирование этнической идентичности // Валерий Тишков – личный сайт. URL: <http://www.valerytishkov.ru/cntnt/publikacii3/lekcii2/lekcii/konstruiro.html> (дата обращения 10.11.2018)

17. Хотинцев В.Ю. Этническая идентичность и толерантность. Екатеринбург, 2002. 124 с.

18. Ясюченя Е.А. Становление этнического самосознания // Ползуновский вестник. 2006. №3. С. 266–269.

19. Якимов В.А. Российское казачество в общественно-политических процессах на постсоветском пространстве. Дис. ... канд. ист. наук. СПб., 2017. 250 с.

20. Стефаненко Т.Г. Этническая идентичность в ситуациях социальной нестабильности / Стефаненко Т.Г. Этнопсихология. М., 1999. 320 с.

21. Мухомыкина Ю.В. Этническая идентичность в эпоху глобализации // Научные ведомости. 2008. №8 (48). С. 233–244.



**МУЗЕЙНЫЕ ПРАКТИКИ В СОВРЕМЕННОМ  
СОЦИОКУЛЬТУРНОМ ПРОСТРАНСТВЕ  
НА ПРИМЕРЕ МУЗЕЯ  
«АРТКОММУНАЛКА» (КОЛОМНА)**

**Воробьева В.Д.,**  
студентка III курса  
кафедры культурологии,  
Институт социально-гуманитарного образования,  
Московский педагогический  
государственный университет;  
г. Москва, Россия,  
vorobevaleria25@yandex.ru

**Аннотация:** потенциал музея как социокультурного института раскрывается через современные музейные практики – прикладные действия, необходимые музею для осуществления своего функционирования в обществе и для общества. Автор предпринимает попытку анализа современных музейных практик на примере музея-резиденции «Арткоммуналка» (Коломна).

**Ключевые слова:** музей; Коломна; музей-резиденция «Арткоммуналка»; развитие территории; локальный музей; социокультурная институция; интерактивность; музейные практики; музейный посетитель; музей советской повседневности; арт-резиденция.

Формирование музея как социокультурного института завершилось к концу XIX в. Это стало возможным с нарастающей тенденцией демократизации общества, воплотившейся в XX веке. *«Просветительство и распространение знаний в народе являлось одним*



*из главных идеалов общественного движения, и музей стал рассматриваться в качестве средства для реализации этого идеала» [11, с. 85].*

Развитие музея на протяжении долгого времени меняло не только сам музей, но и отношение к нему посетителя. Реакция общественности, в свою очередь, зависела от историко-культурной парадигмы. Наиболее ярко прослеживается динамика от модернизма, где главенствовала элитарность, до постмодернизма, ориентированного на массовую коммуникацию, а музей в этой культурной ситуации становится важным инструментом демократизации культуры. Консервативный подход в осуществлении музейной деятельности постепенно нивелируется, в связи с тем, что музей становится более доступным и открытым для абсолютно всех посетителей.

Отечественные и зарубежные музеи за продолжительное время изменили свою политику в отношении посетителей. Вся музейная деятельность сейчас ориентируется не на абстрактную аудиторию, а на вполне конкретного посетителя. Как показывает практика, это разумно и эффективно. *«Коммуникационный подход по определению является антропоцентристским, он ставит во главу угла человека, поэтому акценты в деятельности музеев сместились с внутренней работы в сторону взаимодействия с посетителем. Коммуникация превратилась в главную цель работы музеев, что само по себе оценивается как позитивное достижение» [13, с. 36].*

Понимание музея как социокультурной институции указывает одновременно на *«взаимодействие музея с обществом и культурой»* и *«совокупность функций, в которых реализует себя содержание и характер музейной деятельности»* [3, с. 36]. А.М. Разгон писал, что *«музей – исторически обусловленный многофункциональный институт социальной информации, предназначенный для сохранения культурно-исторических и естественнонаучных ценностей, накопления и распространения информации посредством музейных методов»* [8, с. 18].

Общепринятым термином в международной музейной практике принято считать определение (с учетом правок), составленное Международным советом музеев (ИКОМ): *«Музей является постоянным некоммерческим учреждением, служащим делу общества и его развития, доступным широкой публике, занимающимся приобретением, хранением, исследованием, популяризацией и экспонированием материально-*

*го и нематериального наследия человечества и его окружения в целях образования, изучения, а также для удовлетворения духовных потребностей» [5].*

Музееведение перенимает идею передачи социального и исторического опыта поколений [9].

Потенциал музея как социокультурного института раскрывается через современные музейные практики – прикладные действия, необходимые музею для осуществления своего функционирования в обществе и для общества. В этом смысле музей должен стать тем местом, где можно найти ответы на актуальные вопросы сегодняшнего дня [4, с. 399].

Наиболее четкую динамику развития коммуникационной среды музея и общества можно проследить на локальных / региональных музеях. Они стали формой культурной деятельности, научной и общественной, которая максимально отвечает требованиям времени. В рамках парадигмы взаимодействия важно, что *«в музейной герменевтике развивается культура участия, взаимодействие посетителя и музейной среды строится на методе свободных ассоциаций – медиации» [7, с. 123].* Связь посетителя и музея происходит через музейную экспозицию. В музейном пространстве каждый человек интерпретирует представленную информацию индивидуально, тем самым делая музей площадкой свободного осмысления пространственно-художественного содержания.

Согласно определению ИКОМ, основная задача образовательного процесса – *«актуализация знаний, происходящих из музея и направленных на развитие и удовлетворение культурных потребностей человека» [5, с. 66].* Музей предоставляет «возможность получения образования через развлечение, превращая посещение музея в одну из форм досуга» [13, с. 36].

Посетитель музея в современных реалиях представляет собой культурного потребителя, который ориентирован не только на получение информации, но и на получение удовольствия.

Для достижения этой цели музеи используют, помимо динамичных музейных практик, культурно-символические элементы: «гений места», историю города, прочно устоявшиеся мифы и легенды, и многое другое, что будет актуально и востребовано туристами. В контексте культурной и исторической динамики, музей

не только совершенствовался и менялся, но и оставался верным предшественником традициям. Он вобрал в себя мощный потенциал, помогающий развивать собственные практики.

На сегодняшний день музей, как один из наиболее демократичных институтов, способен совмещать в себе и образование, и развлечение, доступные всем слоям общества.

С 1980-х гг. можно говорить о том, что решающее значение для эффективности организации приобретает ее способность взаимодействовать с внешними агентами, выстраивать политику по отношению к общественным тенденциям. Предметная среда музеев с ее особой атмосферой является одновременно пространством, условием и поводом для коммуникации.

Одна из последних тенденций заключается в стремлении зафиксировать и репрезентовать как можно больше сфер жизнедеятельности человека. Музей как институт помогает в самоопределении через призму предметного мира. Но вместе с этим, отбирая существующую реальность, в собственном многообразии сохраняя её ценностное значение для общества, музей не только аккумулирует историческое и эстетическое наследие, но и отражает картину мира определенного исторического периода.

Приоритетная деятельность музея всегда сводилась к собиранию и изучению артефактов. С течением времени набор функций в реализации музейной деятельности расширялся.

*«Музей включился в решение стоящей перед обществом сверхзадачи, заключающейся в высвобождении положительных общественных энергий путем создания благоприятных для этого условий»* [6, с. 13]. Такой показатель объясняется во многом высокой заинтересованностью публики в тематике экспозиции, в той истории, которую транслирует музей. Историко-культурный досуг, чаще всего связан с увлечениями или профессиональной, учебной деятельностью посетителей. Здесь музей играет самую главную роль в современных реалиях, предлагая различные формы времяпрепровождения. Учитывая все предпочтения людей, музей модернизируется вместе с социокультурной средой, предлагая новые виды коммуникации.

Выполняя одну из своих функций аккумуляции старинных артефактов, музей может отставать в собственном развитии. Это

отставание способны преодолеть современные культурные практики. Непрерывная трансляция ценностей должна существовать в условиях взаимодействия музея и общества в одной исторической и социокультурной среде. *«Музей превращается из системы, интегрирующей в культурно-историческую среду, в систему, ее формирующую, он переходит от пассивного отражения действительности к активному воздействию на нее»* [2, с. 22].

Особенно этот аспект важен в работе «локального» музея, ориентированного на жителей конкретного региона, области, района и т. д. Коллекция таких музеев не носит безусловного репрезентативного характера, а особенности его деятельности определяются, в первую очередь, направлениями коммуникационного взаимодействия. Это, однако, не означает, что подобный музей не может выступить «новатором» в какой-либо сфере. К. Хадсон утверждает, что именно небольшие музеи часто являются «авторами» нововведений, пионерами существенных изменений и усовершенствований, принимаемых затем во всем музейном мире в историко-культурном континууме [12, с. 33]. Музеи, находящиеся в небольших городах и поселениях, обращенные к местному сообществу и концептуально близкие экомузеям, создаются в основном так, что-либо дополняют, либо встраиваются в историко-культурный ландшафт города.

Музейные практики на протяжении десяти лет качественно изменились в отношении своих посетителей. Поменялось и отношение посетителей к деятельности музея. Снижается актуальность схемы «музей—человек», где это одностороннее культурно-образовательное воздействие на посетителей, исходившее исключительно от музея. Многообразие культурных форм обусловило удаление музейных практик от одностороннего взаимодействия в пользу взаимной коммуникации, в результате которой возникает некий культурный продукт. Он возникает в процессе музейности, или старании зафиксировать жизнедеятельность какой-то конкретной личности, или целого исторического периода в детальном многообразии. Подобный феномен можно наблюдать в динамично развивающейся Коломне в музее «Арткоммуналка. Ерофеев и другие» (г. Коломна). Фиксируя какую-либо область культуры, музей аккумулирует информационно-предметное содержание своего собрания.

Основной базой исследования стал музей «Арткоммуналка» (Московская обл., Коломна, ул. Октябрьской революции, д. 205). «Арткоммуналка» – творческая лаборатория, в создании которой непосредственно участвовали художники и литераторы для реализации собственных идеи в пространстве города в соединении с социокультурной средой. Авторы проекта музея «Арткоммуналка» – Наталья Никитина, Елена Дмитриева, Евгений Стрельцов, Игорь Сорокин, Анфим Ханьков. Игорь Сорокин создал концепцию о создании арт-резиденции в городе.

Музей должен был стать площадкой, продвигающая культурный имидж Коломны через современные формы, сохраняя наследие города, аккумулируя все творческие идеи в одном месте, сохраняя при этом городской исторический ландшафт. 1 декабря 2011 г. в Коломне появляется музей и арт-резиденция одновременно. Данный социокультурный институт совмещает в себе концепт музея и площадки, где развиваются культурные инициативы.

Тематика музея – история советского быта 1960-х гг. Это во многом обуславливает интерес местных жителей к собственному прошлому, а музей, как транслятор, помогает в этом. Но взаимодействие – система двусторонних связей, в результате которых изменения с одной стороны непременно влекут к переменам в другой. Музейный посетитель в классическом понимании перестает быть исключительным потребителем искусства, теперь он активно участвует в музейной деятельности. Интерактивность обуславливает сам принцип креативности, позволяющий сделать каждого посетителя музея сопричастным творческим процессам.

Такой вид коммуникации, во-первых, осуществляется через пополнение артефактами коллекции музея «Арткоммуналки» самими посетителями, в данном случае, местным сообществом.

Во-вторых, концепция музея не ограничивается исключительным хранением материальных памятников культуры, поэтому для реализации музейных программ и проектов необходимы и нематериальные объекты культуры, например, личные истории коломчан (проект «Коммунальная Одиссея»), ценные советы, благодаря которым удалось воссоздать коммунальный быт музея.

Концепт музея советского периода заключается в консолидации времени, места и его гения Венедикта Ерофеева, которые

стали предтечей названия и формата нового культурного объекта Коломны. Яркое название музея говорит само за себя. Жизнь Венедикта Ерофеева проходила в Коломне, именно там, где находится здание музея. «Арткоммуналка» как государственно-частный проект, схожий по функционалу с музеем, является еще и арт-резиденцией, что создает принципиально новую культурную форму, способную генерировать современное искусство по принципу работы с культурным ландшафтом города и его средой по новому синергичному методу.

Музей выходит к городскому пространству благодаря деятельности арт-резидентов, которые в свою очередь выводят концепт музея, как творческой лаборатории на ландшафт местности, реализуя собственные творческие идеи. Таким образом, «Арткоммуналка» развивает современное искусство, актуализируя собственный концепт и символическое содержание, ориентируясь на восприятие посетителей. Значит, сам музей не ограничивается пространством собственной экспозиции.

В аутентичной среде «Арткоммуналка» апеллирует к эмоционально-чувственной сфере музейной публики через яркие образы и события, представленной экспозиции. Так, экспозиция музея советского быта стала средством создания правильной атмосферы и театрализации шестидесятых. Поэтому все артефакты находятся не под стеклом и с личным номером, а в живом и непосредственном контакте с посетителем.

Помимо хранения материальных памятников культуры, имеющих в собрании музея «Арткоммуналка. Ерофеев и другие», данный музей успешно реализует творческие программы и проекты. Активность музея не остается незамеченной. Школьники с педагогами приходят на тематические экскурсии, используют полученные знания в научных и творческих проектах.

Музей-резиденция «Арткоммуналка» – яркий пример развития культурно-познавательного туризма, с насыщенной экскурсионной и событийной программой. Раскрывая историческое явление города Коломны с разных точек зрения, организаторы проекта обратили свое внимание на незаурядную личность Венедикта Ерофеева, ставшего позже «гением места». Учитывая, что музей является современной арт-резиденцией, могли возникнуть культур-

но-исторические проблемы восприятия данного места у посетителей. Но этого удалось избежать за счет трансформации синтеза духовных установок прошлого и современности.

В своей экскурсионной деятельности музей советского быта решает ряд важных вопросов, одновременно удовлетворяя досуговую и познавательную потребность посетителей, прибегая к костюмированно-театрализованному представлению, включая в работу профессиональных артистов. Создавая новые образы, усиливая интерес посетителей, организаторы не упустили момент – сохранения исторической подлинности музейного пространства и культурного ландшафта, определившего «гения места». Уникальность места обусловлена важным фактом, вещи, воссоздающие быт советского прошлого, были принесены коломчанами в дар музею. Предметно удалось восстановить хозяйственный быт жителей абстрактной коммуналки. Ядром экспозиции стали подлинные вещи эпохи 1960-х годов, которые приближают посетителя к реальному пространству информации, основанного на обеспечении смыслового и эмоционального резонанса.

Музей-резиденция «Арткоммуналка. Ерофеев и другие» предстает не только хранителем предметов истории повседневности, теперь он позиционирует себя как коммуникатор, где публика и посетители находятся в центре, что гораздо расширяет общественную роль музея в социокультурном пространстве города. «Арткоммуналка» место, где взаимодействие людей происходит не только на уровне посетителей и музейных сотрудников, но и самих местных жителей, которые используют данный социокультурный институт как площадку коммуникации друг с другом для реализации проектов. Местный культурный и исторический ландшафт города Коломны меняется благодаря деятельности арт-резиденции музея, именно поэтому он называется немного экстравагантно название «Арткоммуналка».

На сегодняшний день музей «Арткоммуналка» формирует не только свой собственный и неповторимый стиль, но и повышает туристическую привлекательность города Коломны. Аутентичная музейная коммуникация с посетителем, погружение в культурную среду в интерактивных программах, квестах, ролевых и аудио-спектаклях показывают, что музей открыт для нового, тем самым мотивируя посетителей к обмену идеями и даже культурно-

историческими артефактами. Любой может увековечить свое имя, пополнив коллекцию музея личной реликвией или фамильно-значимым предметом.

Собрание этого коломенского музея включает не только материальные памятники, но и личные истории и советы людей, которые помогают работе социокультурного института. Предоставляя ресурсы, партнеры (музей и посетители) в равной степени имеют к ним доступ. В данной ситуации музей «Арткоммуналка» служит центром распределения ресурсов. Продукт деятельности музейного кластера – создание и реализация культурных проектов. «Арткоммуналка» в культурно-историческом контексте становится объектом рефлексии для посетителей, а музейные объекты преобразуют весь художественный образ пространства экспозиции, вместе с этим выполняя роль декораций во время театрализации.

*«Весьма примечательно, что появившиеся за последние десять лет в России музеи, так или иначе эксплуатирующие советский пласт материальной культуры, частные»* [10, с. 26]. Музеефицированное прошлое в пространственно-предметном выражении вызывает декодирование знаков и смыслов у поколения, заставшего советский период. У молодого поколения возрожденная советская культура вызывает первичный интерес, и дает возможность имитации включенного наблюдения за бытом советских людей (особенно это помогают воплотить театрализованные экскурсии и квесты).

В музее «Арткоммуналка» коллекционирование артефактов, материальных и нематериальных, происходит благодаря посетителям музея, заинтересованным в его деятельности. Музеефикация «гения места» включает в себя личность Венедикта Ерофеева, чья фамилия вошла в название музея. Венедикт Васильевич Ерофеев учился в Коломенском педагогическом институте. Пристрастие к алкоголю привело к сложностям с обучением. Его известное произведение «Москва-Петушки» стало одним из проектов «Арткоммуналки», представленное посетителям как театральная постановка. Вторым важным аспектом стал советский период, определивший концепцию музея.

Коллекция музея в Коломне посвящена советскому периоду, все подаренные населением экспонаты находятся в контексте



культуры 1960-х гг. Артефакты задают смыслы, и музейный контекст создается вокруг предметов музейной коллекции.

Такая модель кругового осмысления экспозиции дает человеку полное ощущение сопричастности к советской истории, приобщая посетителя к культурному наследию прошлого, в том числе через образы коммунальной квартиры с ее неповторимы бытом и воссозданной атмосферой. Этот прием, или музейная практика работает на имидж музея. Заметим, что *«под музейфикацией мы понимаем стремление собрать, категоризовать, сохранить и продемонстрировать материальные и культурные артефакты поздней советской эпохи, а также желание выделить и охарактеризовать типичные черты той эпохи, воплощенные в устройстве повседневной жизни “простых советских людей»* [1, с. 99].

«Арткоммуналка» является вместе с этим и арт-резиденцией, что предполагает творческую работу художников, литераторов, режиссеров и других деятелей искусства. Продукт такой работы становится культурным памятником, располагающимся в социокультурном пространстве города. Артефакты резиденции носят материальный и нематериальный характер, включая стрит-арт, экспонаты в «Арткоммуналке», театрализованные представления и социокультурные проекты. Данные продукты не входят в реестр историко-культурного наследия, но они представляют особую ценность для местного населения, и являются неотъемлемой частью музейного пространства «Арткоммуналки». Эти объекты способны изменить визуальный облик города и репрезентовать его уникальность. Аксиологический потенциал таких объектов нуждается в актуализации как среди туристов, так и среди местных жителей: последние могут воспринимать родной город как нечто обыденное, не нуждающееся в рефлексии.

Таким образом, современные музейные практики – ключевой момент всей музейной деятельности. Применяя тот или иной метод работы с наследием и городским пространством, музей может влиять не только на собственный имидж, но и на все социокультурное пространство той местности, где непосредственно расположен. При этом та среда, с которой взаимодействует музей, будет активной коммуницировать с музейным институтом, образуя при этом четкую структуру.

Наш анализ музейных практик на примере музея-резиденции «Арткоммуналка. Ерофеев и другие» показал, что деятельность музея на сегодняшний день эффективна в реализации коммуникативной модели «музей–посетитель», а также в вовлечении музейных посетителей, включая местное сообщество, в развитие музея как социокультурного института.

*Литература:*

1. *Абрамов Р.Н.* Музеефикация советского. Историческая травма или ностальгия? // Человек. 2013. №5. С. 99–111.
2. *Воротникова Е.Ю.* Возможности специалиста по социокультурному сервису в музейно-экспозиционной деятельности // Сервисные технологии. Теория и практика: сб. науч. тр. Новосибирск: Изд-во НГТУ, 2011. №3.
3. *Воротникова Е.Ю.* Социокультурные аспекты музейного сервиса // Сервис в России и за рубежом. 2017. №4 (74). С. 35–43.
4. *Ильбейкина М.И.* Современные музейные практики: 2000–2012 гг. // Современные проблемы науки и образования. Электронный научный журнал. 2013. №1. URL: <https://www.science-education.ru/ru/article/view?id=8403> (дата обращения 03.11.2018)
5. Ключевые понятия музеологии / Сост. André Desvallées и François Mairesse / Пер. А.В. Урядниковой ICOM, 2012. URL: <http://icom-russia.com/upload/iblock/532/5323743f731b222714f20ba0205ec238.pdf> (дата обращения 03.11.2018)
6. *Комлев Ю.Э.* Музей как социально культурный центр региона // Аналитика культурологии. 2011. №20. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/muzey-kak-sotsialno-kulturnyy-tsentr-regiona-1> (дата обращения: 11.11.2018).
7. *Лермонтова Е.Н.* Феноменологический анализ музейной среды по материалам отечественных и зарубежных музеологов // Вестник Бурятского государственного университета. 2015. №14. С. 122–126.

8. Музееведение: музеи исторического профиля. М.: Высшая школа, 1988. 431 с.

9. *Тельчаров А.Д.* Музееведение. 2-е изд., испр. и доп. М.: Научный мир, 2011. 180 с.

10. *Тимофеев М.Ю.* Музеефикация СССР. // Лабиринт. 2014. №5. С. 94–100.

11. *Тимофеева А.С.* Трансформация образовательной функции музея: историческая ретроспектива (XVII – начало XX вв.) // Вопросы музеологии. 2010. №1 (1). С. 82–88.

12. *Хадсон К.* Влиятельные музеи. Новосибирск: Сибирский хронограф, 2001. 194 с.

13. *Чугунова А.В.* Музейная архитектура в контексте современной культуры // Вопросы музеологии. 2010. №1 (1). С. 34–43.

Научное издание

**СЛАВЯНСКИЙ МИР:  
НАУКА, КУЛЬТУРА, ОБРАЗОВАНИЕ**

Материалы студенческой научно-практической конференции

*Москва, Российский государственный университет  
им. А.Н. Косыгина (Технологии. Дизайн. Искусство),*

*26 октября 2018 г.*

*Электронное издание*

Сост. иеромонах Онисим (Бамблевский),  
ред. А.А. Шевцова, Е.А. Омельченко

Подписано к публикации 14.12.2018

Объем 3,9 п.л.