



РОССИЙСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ПЕДАГОГИЧЕСКИЙ УНИВЕРСИТЕТ им. А. М. ГЕРЦЕНА
HERZEN STATE PEDAGOGICAL UNIVERSITY of RUSSIA

ISSN 2687-1262

**ЖУРНАЛ ИНТЕГРАТИВНЫХ
ИССЛЕДОВАНИЙ КУЛЬТУРЫ**

JOURNAL OF INTEGRATIVE CULTURAL STUDIES

T. 6 № 2 2024

VOL. 6 No. 2 2024



1797

Российский государственный педагогический
университет им. А. И. Герцена
Herzen State Pedagogical University of Russia

ISSN 2687-1262 (online)
iik-journal.ru
<https://doi.org/10.33910/2687-1262-2024-6-2>
2024. Том 6, № 2
2024. Vol. 6, no. 2

Журнал интегративных исследований культуры Journal of Integrative Cultural Studies

Свидетельство о регистрации СМИ [ЭЛ № ФС 77 - 74249](#),
выдано Роскомнадзором 09.11.2018
Рецензируемое научное издание
Журнал открытого доступа
Учрежден в 2018 году
Выходит 2 раза в год
16+

Mass Media Registration Certificate [EL No. FS 77 - 74249](#),
issued by Roskomnadzor on 9 November 2018
Peer-reviewed journal
Open Access
Published since 2018
2 issues per year
16+

Издательство РГПУ им. А. И. Герцена
191186, г. Санкт-Петербург, наб. реки Мойки, д. 48
E-mail: izdat@herzen.spb.ru
Телефон: +7 (812) 312-17-41

Publishing house of Herzen State Pedagogical
University of Russia
48 Moika Emb., Saint Petersburg 191186, Russia
E-mail: izdat@herzen.spb.ru
Phone: +7 (812) 312-17-41

Объем 8,66 Мб
Подписано к использованию 30.08.2024

Published at 30.08.2024

При использовании любых фрагментов ссылка
на «Журнал интегративных исследований культуры»
и на авторов материала обязательна.

The contents of this journal may not be used in any way
without a reference to the “Journal of Integrative Cultural
Studies” and the author(s) of the material in question.

Редактор *Н. А. Синеникольская*
Редактор английского текста *М. В. Городиский*
Корректор *М. А. Куракина*
Оформление обложки *О. В. Рудневой*
Верстка *Д. В. Романовой*



Санкт-Петербург, 2024
© Российский государственный педагогический
университет им. А. И. Герцена, 2024

Редакционная коллегия

Главный редактор

И. И. Докучаев (Санкт-Петербург, Россия)

Зам. главного редактора

А. Л. Вольский (Санкт-Петербург, Россия)

Зам. главного редактора

О. А. Янутш (Санкт-Петербург, Россия)

Ответственный редактор

Е. С. Корвацкая (Санкт-Петербург, Россия)

А. В. Венкова (Санкт-Петербург, Россия)

А.-К. И. Забулионите (Санкт-Петербург, Россия)

Д. Йонкус (Каунас, Литва)

И. В. Леонов (Санкт-Петербург, Россия)

Л. Н. Летягин (Санкт-Петербург, Россия)

Л. А. Меньшиков (Санкт-Петербург, Россия)

Н. Г. Михновец (Санкт-Петербург, Россия)

Л. В. Никифорова (Санкт-Петербург, Россия)

Л. А. Прыткова (Бишкек, Кыргызстан)

С. А. Савицкий (Санкт-Петербург, Россия)

О. С. Сапанжа (Санкт-Петербург, Россия)

Д. М. Соболев (Хайфа, Израиль)

К. Фейгельсон (Париж, Франция)

Редакционный совет

Председатель ред. совета

Х. Бирус (Бремен, ФРГ)

И. М. Быховская (Москва, Россия)

А. А. Воскресенский (Санкт-Петербург, Россия)

А. А. Грякалов (Санкт-Петербург, Россия)

Ж. Долгурсүрэн (Улан-Батор, Монголия)

Г. В. Драч (Ростов-на-Дону, Россия)

О. В. Евдокимова (Санкт-Петербург, Россия)

Е. Ю. Ендольцева (Москва, Россия)

А. И. Жеребин (Санкт-Петербург, Россия)

В. К. Кантор (Москва, Россия)

И. В. Кондаков (Москва, Россия)

Я. Марзие (Тегеран, Иран)

А. А. Павильч (Минск, Республика Беларусь)

И. Б. Романенко (Санкт-Петербург, Россия)

Х. Рудлофф (Фрайбург, Германия)

Л. Рязанова-Кларк (Эдинбург, Великобритания)

И. П. Смирнов (Германия)

Н. А. Хренов (Москва, Россия)

И. О. Шайтанов (Москва, Россия)

Editorial Board

Editor-in-chief

Ilya I. Dokuchaev (St Petersburg, Russia)

Deputy Editor-in-chief

Alexei L. Volsky (St Petersburg, Russia)

Deputy Editor-in-chief

Olga A. Yanutsh (St Petersburg, Russia)

Executive Editor

Elena S. Korvatskaya (St Petersburg, Russia)

Alina V. Venkova (St Petersburg, Russia)

Audra-Christina I. Zabulionite (St Petersburg, Russia)

Dalius Yonkus (Kaunas, Lithuania)

Ivan V. Leonov (St Petersburg, Russia)

Lev N. Letyagin (St Petersburg, Russia)

Leonid A. Menshikov (St Petersburg, Russia)

Nadezhda G. Mikhnovets (St Petersburg, Russia)

Larisa V. Nikiforova (St Petersburg, Russia)

Lyudmila A. Prytkova (Bishkek, Kyrgyzstan)

Stanislav A. Savitsky (St Petersburg, Russia)

Olga S. Sapanzha (St Petersburg, Russia)

Denis M. Sobolev (Haifa, Israel)

Christian Feigelson (Paris, France)

Editorial Council

Chairman of the Council

Hendrik Birus (Bremen, Germany)

Irina M. Bykhovskaya (Moscow, Russia)

Alexey A. Voskresensky (St Petersburg, Russia)

Alexey A. Gryakalov (St Petersburg, Russia)

Zhamyan Dolgorsuren (Ulan Bator, Mongolia)

Gennadiy V. Drach (Rostov-on-Don, Russia)

Olga V. Evdokimova (St Petersburg, Russia)

Ekaterina Yu. Endoltseva (Moscow, Russia)

Alexey I. Zherebin (St Petersburg, Russia)

Vladimir K. Kantor (Moscow, Russia)

Igor V. Kondakov (Moscow, Russia)

Marzieh Yahyapour (Tehran, Iran)

Alexandr A. Pavilch (Minsk, Belarus)

Inna B. Romanenko (St Petersburg, Russia)

Holger Rudloff (Freiburg, Germany)

Larissa Ryazanova-Clarke (Edinburgh, United Kingdom)

Igor P. Smirnov (Germany)

Nikolai A. Khrenov (Moscow, Russia)

Igor O. Shaytanov (Moscow, Russia)

СОДЕРЖАНИЕ

Вступительная статья редакции	85
Теория и история культуры, искусства. Художественная промышленность Ленинграда: исторические и современные практики в оптике интегративного подхода	87
<i>Подольская К. С.</i> Продукция ленинградских предприятий художественной промышленности 1950–1960-х годов в современном пространстве художественного рынка	87
<i>Малюгина Ю. Е.</i> Галантерейная промышленность и модная индустрия: периодический альбом Дома моделей и продукция ленинградских предприятий 1950–1960-х годов	95
<i>Степанова Д. Г.</i> Художественный язык ленинградского-петербургского гобелена как основа промышленного текстиля	105
Литературы народов мира	117
<i>Голованова А. К., Каминская Ю. В.</i> Пауль Целан. Поэтическое творчество в свете философии диалога	117
Русская литература и литературы народов Российской Федерации	130
<i>Уманская Ж. В.</i> Детская поэзия в книжных магазинах Московского региона	130
История философии	142
<i>Сидоров А. М.</i> Онтология и нигилизм в культуре постмодерна: герменевтика Дж. Ваттимо ...	142
Онтология и теория познания	148
<i>Шевченкова А. С.</i> Онтология чувственного опыта: искусство и перспектива общего доступа к реальности	148
Виды искусства	154
<i>Воропаева Т. А.</i> Ленинградские художники и их вклад в становление новгородского фарфорового искусства	154
<i>Губайдуллина А. Н.</i> Возможности фантастических пространств в <i>silent book</i> Свена Нурдквиста «Прогулка» (Hundpromenaden)	162

CONTENTS

Introductory article by the Editorial	85
Theory and History of Culture and Art. The art industry of Leningrad: Historical and modern practices in the optics of an integrative approach.....	87
<i>Podolskaya K. S.</i> Products of Leningrad art industry factories of the 1950–60s on the modern art market	87
<i>Malyugina Yu. E.</i> The leather accessories industry and the fashion industry: The periodical album of the House of Models and the products of Leningrad enterprises of the 1950–60s	95
<i>Stepanova D. G.</i> The artistic language of the Leningrad/Petersburg tapestry as the basis of industrial textiles	105
Literatures of the peoples of the world	117
<i>Golovanova A. K., Kaminskaja Yu. V.</i> Paul Celan: Poetic creativity in the light of the philosophy of dialogue	117
Russian literature and Literatures of the peoples of the Russian Federation	130
<i>Umanskaya Zh. V.</i> Children’s poetry in bookstores in the Moscow region	130
History of Philosophy	142
<i>Sidorov A. M.</i> Ontology and nihilism in postmodern culture: Hermeneutics of G. Vattimo	142
Ontology and Theory of Knowledge	148
<i>Shevchenkova A. S.</i> The ontology of sensory experience: The art and perspective of shared access to reality.....	148
Types of Art.....	154
<i>Voropaeva T. A.</i> Leningrad artists and their contribution to the development of Novgorod porcelain art.....	154
<i>Gubaidullina A. N.</i> The potential of fantastic worlds in the silent book <i>The Dog Walk</i> (<i>Hundpromenaden</i>) by Sven Nordqvist	162

Вступительная статья редакции

Уважаемые читатели!

Очередной выпуск «Журнала интегративных исследований культуры», помимо традиционных рубрик, посвященных актуальным проблемам философии, филологии, культурологии и искусствознания, включает специальный тематический раздел — «Художественная промышленность Ленинграда: исторические и современные практики в оптике интегративного подхода». Раздел дает начало новой традиции журнала — презентации научной проблемы «в фокусе». Авторы специальных статей этого номера — молодые ученые, которые проводят исследования в рамках гранта Российского научного фонда «Предприятия художественной промышленности Ленинграда 1940–1960-х гг. и их роль в формировании жизненной среды».

Интерес к изучению произведений промышленных предприятий второй половины XX века не случаен. Достаточно долгое время тиражная продукция (бижутерия, металлогалантерея, масовый фарфор) не попадала в поле зрения исследователей искусства. Между тем произведения, выпускаемые в Советском Союзе значительными тиражами, создавались художниками-профессионалами, выпускниками ведущих училищ страны. Именно в 1950-х годах произошел окончательный переход от кустарного производства к промышленному, определивший облик и городского дома, и советского человека. В промышленном производстве определяющим был тираж, однако эталонный образец для последующего производства должен был обладать высокими художественными качествами.

Предметы, созданные более полувека назад, и сегодня востребованы и в их реальном виде, и в виде новых художественных образов, основанных на выразительном языке пышного стиля триумф или сдержанного декоративного минимализма. Об этих пересечениях прошлого и настоящего и рассуждают авторы раздела.

В статье Юлии Малюгиной «Галантерейная промышленность и модная индустрия: периодический альбом Дома моделей и продукция ленинградских предприятий 1950–1960-х годов» проанализирован значительный корпус модных журналов, иллюстрации в которых соотнесены с реальными вещами эпохи. Представленные изображения позволяют наглядно увидеть, какие именно тенденции, намеченные галантерейной промышленностью Ленинграда, оказались востребованными спустя десятилетия.

Дарья Степанова в статье «Художественный язык ленинградского-петербургского гобелена как основа промышленного текстиля» размышляет о связи авторского творчества и тиражного промышленного текстильного производства. На примере ряда эталонных образцов и творческих биографий мастеров автор показывает, как индивидуальные решения становились основой для серийного производства.

Ксению Подольскую интересует проблема непосредственного включения тиражной художественной промышленности (в частности, массового фарфора) в пространство современной культуры. В статье «Продукция ленинградских предприятий художественной промышленности 1950–1960-х годов в современном пространстве художественного рынка» анализируются вопросы бытования советских произведений как элементов актуальной среды.

Собранные вместе в одном разделе статьи представляют и направления поиска, и намечают проблемы, требующие дальнейших интегративных подходов к исследованию. Эти же междисциплинарные подходы интересуют и других авторов, чьи статьи представлены в номере.

Также в номер включены статьи постоянных рубрик журнала. Татьяна Воропаева в исследовании «Ленинградские художники и их вклад в становление новгородского фарфорового искусства» продолжает тему художественной промышленности Ленинграда и ее влияния на развитие декоративного искусства регионов СССР в середине XX века.

Жанна Уманская в статье «Разнообразие иллюстрированных поэтических сборников для детей в книжных магазинах Московского региона» рассматривает современное состояние книжной индустрии и, в частности, книжного дизайна на примере анализа сборников для детей. Тему междисциплинарных исследований в книге и в читательских практиках продолжает Анастасия

Губайдуллина в статье «Возможности фантастических пространств в *silent book* Свена Нурдквиста «Прогулка» (*Hundpromenaden*)».

Вопросы литературы поднимают в совместном исследовании Анастасия Голованова и Юлиана Каминская. На примере анализа стихотворений Целана в контексте философии Бубера и Левина-Саона они рассматривают в интердисциплинарном ракурсе проблематику поэтического субъекта, субъектности и рефлексии о языке в дискуссии о поэзии XX века.

В постоянной рубрике журнала «История философии» Алексей Сидоров рассматривает темы нигилизма в постмодернистской философии на примере одного из ее ярких представителей — итальянского философа Дж. Ваттимо.

Рубрика «Онтология и теория познания» представлена статьей Анастасии Шевченко «Онтология чувственного опыта: искусство и перспектива общего доступа к реальности», в которой автор анализирует проблему чувственного опыта и общего жизненного мира в историческом ракурсе развития вопроса.

Будем надеяться, что новые подходы к современным гуманитарным проблемам, которые предлагают авторы этого выпуска журнала, будут интересны представителям самых разных наук и станут поводом для серьезных научных дискуссий.

*С уважением,
главный редактор номера*



Check for updates

Теория и история культуры, искусства

УДК 738.1

EDN MYZVZN

<https://www.doi.org/10.33910/2687-1262-2024-6-2-87-94>

Продукция ленинградских предприятий художественной промышленности 1950–1960-х годов в современном пространстве художественного рынка

К. С. Подольская ^{✉1}

¹ Российский государственный педагогический университет им. А. И. Герцена, 191186, Россия, г. Санкт-Петербург, наб. реки Мойки, д. 48

Для цитирования:

Подольская, К. С. (2024) Продукция ленинградских предприятий художественной промышленности 1950–1960-х годов в современном пространстве художественного рынка. *Журнал интегративных исследований культуры*, т. 6, № 2, с. 87–94. <https://www.doi.org/10.33910/2687-1262-2024-6-2-87-94> EDN MYZVZN

Получена 28 марта 2024 г.; прошла рецензирование 26 апреля 2024 г.; принята 28 апреля 2024 г.

Финансирование: Исследование выполнено в рамках гранта 23-18-00419 «Предприятия художественной промышленности Ленинграда 1940–1960-х гг. и их роль в формировании жизненной среды» (грант Российского научного фонда по приоритетному направлению деятельности Российского научного фонда «Проведение фундаментальных научных исследований и поисковых научных исследований отдельными научными группами»).

Права: © К. С. Подольская (2024). Опубликовано Российским государственным педагогическим университетом им. А. И. Герцена. Открытый доступ на условиях лицензии ССВУ-NC 4.0.

Аннотация. В статье исследуется бытование продукции предприятий художественной промышленности Ленинграда 1950–1960-х годов на современном художественном рынке. Временная дистанция повышает интерес к объектам художественной промышленности этого периода не только исследователей, но и музейных и частных собраний, художественного рынка. Арт-рынок в этой ситуации становится важным механизмом для актуализации таких произведений в пространстве современной культуры. Важно отметить, что данные предметы были изначально интегрированы в пространство рынка, что было связано с потребительским запросом советских граждан, приобретающих объекты тиражной фарфоровой пластики для украшения своего дома или же в подарок. Художественно-промышленные предприятия, в свою очередь, систематически вносили корректировки и обновляли ассортимент своей продукции для удовлетворения запроса потребителя. Сегодня объекты советской художественной промышленности 1950–1960-х годов все чаще рассматриваются как важная часть культуры, становятся предметом интереса коллекционеров, некоторые произведения могут иметь достаточно высокую стоимость и приобретаться для музейных и частных собраний. Так изменение отношения к произведениям художественной промышленности 1950–1960-х годов оказало непосредственное влияние на их существование в условиях художественного рынка.

В статье проведен анализ факторов, влияющих на особенности бытования объектов художественной промышленности Ленинграда в условиях современного арт-рынка. Выявлено, что интеграция объектов художественной промышленности в повседневную жизнь советского человека, восприятие продукции художественных предприятий не столько как произведений искусства, сколько как предметов, способных украсить интерьер, промышленный характер создания, тиражируемость художественной продукции — все это оказало непосредственное влияние на особенности бытования данных объектов на современном художественном рынке.

Ключевые слова: предприятия художественной промышленности, советский массовый фарфор, советская культура 1950–1960-х годов, художественный рынок, культура повседневности

Products of Leningrad art industry factories of the 1950–60s on the modern art market

K. S. Podolskaya ✉¹

¹ Herzen State Pedagogical University of Russia, 48 Moika Emb., Saint Petersburg 191186, Russia

For citation: Podolskaya, K. S. (2024) Products of Leningrad art industry factories of the 1950–60s on the modern art market. *Journal of Integrative Cultural Studies*, vol. 6, no. 2, pp. 87–94. <https://www.doi.org/10.33910/2687-1262-2024-6-2-87-94> EDN MYZVZN

Received 28 March 2024; reviewed 26 April 2024; accepted 28 April 2024.

Funding: The research is part of grant 23-18-00419 'Enterprises of the art industry of Leningrad in the 1940–60s and their role in shaping the living environment' (a grant from the Russian Science Foundation in the priority area 'Conducting fundamental scientific research and exploratory scientific research by individual scientific groups').

Copyright: © K. S. Podolskaya (2024). Published by Herzen State Pedagogical University of Russia. Open access under [CC BY-NC License 4.0](https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/).

Abstract. The study is devoted to the artistic items produced by Leningrad art industry factories of the 1950–60s and the place of such items on the modern art market. The temporal distance increases the interest in the items not only for researchers, but also for museums, private collections and the art market. The art market becomes an important mechanism for updating the relevance of such works for the modern culture. It is important to note that the items in question were integrated into the market from the beginning as a result of the consumer demand of Soviet citizens, who purchased mass-produced porcelain items to decorate their homes or as gifts. Art industry enterprises systematically made adjustments and updated their product range to satisfy consumer needs. Today, the products of the Soviet art industry of the 1950–60s are increasingly viewed as an important part of culture and are becoming the subject of interest for collectors. Some items may have a fairly high price and be purchased for museums and private collections. The change in attitude towards the works of the art industry of the 1950–60s has a direct impact on their place on the art market. The author identifies the factors that directly influence the place of the Leningrad art industry items on the modern art market: first, such items were integrated into the everyday life of the Soviet people; second, they were perceived not so much as objects of art, but as objects that can decorate the interior; third, the items were manufactured industrially; and fourth, they were replicable.

Keywords: art industry factories, Soviet mass-produced porcelain, Soviet culture of the 1950–60s, art market, everyday culture

Продукция советских предприятий художественной промышленности 1950–1960-х годов стала предметом специального изучения лишь несколько лет назад, и сегодня можно говорить лишь о начальном этапе изучения проблемной области этих производств и их роли в организации жизненной среды.

Неудивительно, что среди первых исследований появились работы, тематически связанные с региональным материалом. Среди трудов, посвященных изучению предметов советской художественной промышленности 1950–1960-х годов, можно выделить работы С. Е. Винокурова, посвященные деятельности Свердловского завода «Русские самоцветы» и Главювелирпрома (Винокуров, Будина 2021), О. С. Сапанжа, затрагивающие деятельность таких предприятий, как ЛЗФИ, ЛФЗ и «Ленинградский эмальер» (Сапанжа 2023), Е. В. Ивановой, посвященные продукции ЛЗФИ (Иванова 2020) и др. Публикации, посвященные изучению истории и продукции конкретных предприятий, чаще всего междисциплинарны, находятся на стыке исторического, культурологического, искусствоведческого исследований. Одинаково актуальным оказывается изучение и архивных

материалов, посвященных истории заводов художественной промышленности, и самой продукции. В последнем случае на первый план выходит тезис о наличии в тиражных произведениях признаков художественности, связанных с разработкой эталонных образцов для последующего промышленного производства мастерами — выпускниками ведущих учебных заведений.

Значительный интерес к кругу произведений советской тиражной промышленности связан с коллекционированием, и эта сфера демонстрирует серьезные темпы развития, более интенсивные, чем исследовательский дискурс. Сегодня вещный мир культуры второй половины XX века предстает и как артефакт культуры, и как часть массового искусства 1950–1960-х годов, отражающего стилистические тенденции времени, и как часть пространства повседневности. Увеличивающаяся временная дистанция повышает значимость произведений художественной промышленности для музейных и частных коллекций, а следовательно, включает круг новых предметов в пространство художественного рынка.

«Пионером» среди произведений промышленной сферы, ставших предметом внимания

коллекционеров, по вполне понятным причинам, стал тиражный фарфор. Его связь с высоким искусством более очевидна, чем предметов галантерейной промышленности, а потому сегодня можно говорить о том, что сложилась часть художественного рынка, связанного с оборотом произведений советского фарфора второй половины XX века.

Продукция ленинградских предприятий фарфоровой отрасли — значимый «игрок» нового сектора рынка. Она достаточно подробно представлена в таких исследованиях, как «Искусство — в быт. Интерьерная пластика Ленинградского завода фарфоровых изделий 1956–1966» (Иванова и др. 2021), и каталогах продукции предприятий. В качестве примера можно привести каталог «Ленинградский фарфоровый завод им. М. В. Ломоносова. 1944–2004» (Петрова 2007), а несомненный художественный компонент в тиражной продукции позволяет рассматривать коллекции как относящиеся к собраниям произведений искусства.

Деятельность Ленинградского завода фарфоровых изделий (ЛЗФИ) и Ленинградского фарфорового завода имени М. В. Ломоносова (ЛФЗ) 1950–1960-х годов стала важнейшим этапом реализации концепции включения произведений высокого искусства в пространство обыденного (Блинова, Сапанжа 2022). Мелкая многотиражная фарфоровая пластика, созданная на упомянутых заводах, является примером взаимодействия двух пространств, существующих на предыдущих этапах достаточно автономно: пространства «высокого искусства» и пространства повседневности.

В обозначенном выше контексте вопросы бытования произведений ленинградских предприятий художественной промышленности 1950–1960-х годов в пространстве современного художественного рынка становятся актуальными и для научного осмысления феномена технической эстетики и организации жилого пространства в середине XX века. Актуальность темы обусловлена изменениями, связанными с осмыслением произведений не только как части художественной культуры времени, но и как знакового феномена, оказывающего влияние на современную художественную ситуацию.

Е. В. Иванова, исследуя специфику произведений ленинградского завода фарфоровых изделий 1950–1960-х годов, отмечает: «фарфоровые скульптурные композиции, некогда бытовавшие в квартирах советских граждан, все чаще попадают в частные и музейные собрания, демонстрируются в экспозиционно-выставочных

пространствах музеев разного профиля (в том числе в художественных), а также включаются в пространство арт-рынка» (Иванова 2020, 20). Автор отмечает: «...в последние десятилетия на фоне переосмысления в конце XX — начале XXI века идейного содержания художественного наследия Советского Союза активизировался процесс целенаправленного коллекционирования образцов фарфорового искусства, в том числе изделий конвейерного производства периода хрущевской „оттепели“». Данное замечание свидетельствует об изменении позиции произведений советской художественной промышленности в современном культурном пространстве, что говорит не только о необходимости исследования художественных качеств этих объектов, но и определения их места в современном культурном пространстве, непосредственной частью которого является художественный рынок.

Здесь важно отметить, что объекты художественной промышленности всегда были важной частью рынка. В 1950–1960-х годах возрастание потребительского запроса советских граждан, приобретающих данные предметы для себя или же в подарок, побуждало предприятия систематически вносить корректировки и обновлять ассортимент своей продукции. Сегодня такие объекты все чаще рассматриваются как характерная часть культуры определенного исторического периода, произведения советских художественных промышленных предприятий становятся предметом интереса коллекционеров, а особо ценные произведения могут иметь достаточно высокую стоимость и приобретаться для музейных и частных собраний. Таким образом, изменение отношения к произведениям художественной промышленности 1950–1960-х годов оказало непосредственное влияние на их бытование в условиях художественного рынка.

Д. Я. Северюхин определяет художественный рынок как «систему социокультурных и экономических отношений, связанных с товарооборотом произведений изобразительного искусства и оплатой услуг по исполнению художественных работ». Автор отмечает, что художественный рынок является значимым компонентом культуры, оказывающим влияние на формирование материальной основы развития искусства, бытование произведений, жизнь общества.

Автор выделяет две области развития художественного рынка: первичный и вторичный. Специфика первичного заключается в непосредственном участии автора как производителя,

а в условиях вторичного — произведение бытует независимо от своего создателя (Северюхин 2011).

Показательной стоит признать тенденцию к рассмотрению произведения в системе отношений арт-рынка с актуальным запросом культуры в широком смысле. Появление произведения в пространстве арт-рынка, по мнению А. В. Карпова и Т. Е. Шехтер, демонстрирует актуализацию отношений искусства и действительности (Шехтер и др. 2004). А. А. Лысакова отмечает влияние системы художественного рынка не только на отношения между создателями произведений и потребителями, но и на функционирование искусства в социокультурной практике современности. Таким образом, арт-рынок становится важным механизмом актуализации произведения искусства (Лысакова 2012). Данное замечание подтверждает необходимость анализа условий бытования произведений художественной промышленности в условиях современного арт-рынка.

Здесь можно отметить изменения, произошедшие на современном художественном рынке, в круг интересов которого все чаще попадают произведения советской тиражной художественной промышленности.

Изучая предметы ленинградской художественной промышленности, необходимо учитывать их особенности, оказывающие влияние на специфику бытования в пространстве художественного рынка. Одной из особенностей произведений является то, что, помимо эстетической функции, данные объекты, используемые для оформления квартир советского человека, воспринимались в большей степени как часть предметно-материального мира, нежели как произведения искусства, что оказало влияние как на условия сохранности, так и на оценку их владельцами. Эта черта принципиально отличает объекты художественной промышленности от уникальных произведений декоративно-прикладного искусства, которые изначально создаются для выставок, галерей и музеев. С одной стороны, можно отметить условность границы между этими двумя сферами, так как «уникальные изделия могут быть образцами для массового производства, промышленные изделия могут стать выставочными и музейными экспонатами» (Промышленное искусство... 2024). С другой стороны, фактор промышленного характера создания таких произведений, их тиражируемость оказывают непосредственное влияние на позицию подобных произведений в пространстве художественного рынка, особо ценящего фактор уникальности художествен-

ного объекта. Кроме того, большинство произведений, созданных в 1950-х годах, в 1960-х уже считались признаком мещанства. В 1990-х — начале 2000-х годов большинство предметов советского быта признавались совершенно устаревшими, не имеющими привлекательности для постсоветского человека, частично это отношение к данным объектам сохраняется и сегодня.

Вышеуказанные особенности произведений художественной промышленности оказывают непосредственное влияние на специфику их бытования на современном художественном рынке, часть объектов не имеет высокой ценности для рынка из-за своей распространенности, такие объекты, как правило, имеют достаточно малую стоимость, могут продаваться на онлайн-площадках российских сервисов для размещения объявлений о товарах и услугах (например, интернет-сервис «Авито»), «блошинных» рынках и в комиссионных магазинах, торгующих различными предметами советской эпохи. Другие же объекты могут считаться настоящей коллекционной редкостью, имеющей высокую стоимость на рынке. Такие произведения чаще всего продаются только в антикварных магазинах с хорошей репутацией, которые уделяют большое внимание сохранности таких предметов, их реставрации и несут ответственность за уникальность продукции. Так двойственность в отношении к продукции промышленных художественных предприятий отражается в бытовании таких произведений на современном художественном рынке.

Место произведения тиражной промышленности в рамках художественного рынка зависит от ряда факторов, которые необходимо учитывать.

1. Тираж.

Для произведений промышленного искусства тираж становится важным фактором, оказывающим влияние на место произведения на художественном рынке. Ограниченный тираж произведений приводит к повышению уровня интереса к таким предметам со стороны коллекционеров и, как следствие, повышает их стоимость на рынке.

Так, скульптурная композиция Л. Н. Сморгона «Голый король» («Новый наряд короля»), состоящая из 11 самостоятельных фигурок, которая была выпущена Ленинградским заводом фарфоровых изделий в 1950-х годах ограниченным тиражом из-за сложного технико-технологического процесса изготовления, сегодня является коллекционной редкостью. В онлайн-

каталогах антикварных салонов периодически можно обнаружить отдельные фигуры из композиции, но полный комплект встречается крайне редко.

В свою очередь скульптура «Юный Пушкин» (автор модели С. Б. Велихова), созданная на Ленинградском фарфоровом заводе имени М. В. Ломоносова в 1950-х годах (рис. 1), стала одним из самых тиражируемых произведений мелкой пластики в ленинградской художественной промышленности, что сделало ее спустя десятилетия крайне распространенной на современном художественном рынке и, как следствие, не имеющей высокой ценности для коллекционеров.

Наглядным примером влияния тиража на позицию произведения промышленного искусства на художественном рынке является триптих «Бахчисарайский фонтан» Ленинградского завода фарфоровых изделий, созданный А. А. Киселевым по мотивам поэмы А. С. Пушкина и одноименного балета Б. В. Асафьева. Триптих



Рис. 1. С. Б. Велихова. Юный Пушкин. Ленинградский фарфоровый завод имени М. В. Ломоносова. 1950-е. Фарфор; роспись надглазурная монохромная, позолота (фото О. С. Сапанжа, 2023)

Fig. 1. S. B. Velikhova. 'Young Pushkin', M. V. Lomonosov Leningrad Porcelain Factory, 1950s. Porcelain; monochrome overglaze painting, gilding (photo by O.S. Sapanzha, 2023)

состоит из фигур Хана Гирея, Марии и Заремы. Статуэтка «Зарема» (рис. 2) была признана наиболее удачной и популярной, в результате ее выпускали большими тиражами, чем другие две фигуры из серии. Как отмечает О. С. Сапанжа, «стоимость статуэток в связи с этим неравнозначна — цена фарфоровых фигурок Гирея и Марии на современном рынке превышает цену фигурки Заремы в семь раз» (Сапанжа, Баландина 2019).

2. Сохранность.

Фактор сохранности также становится важным для произведения в условиях современного художественного рынка. Большинство объектов художественной промышленности изначально интегрировались в пространство повседневности, использовались в быту, что



Рис. 2. А. А. Киселев. Зарема (скульптурный триптих «Бахчисарайский фонтан»). Ленинградский завод фарфоровых изделий. 1960. Фарфор; роспись подглазурная полихромная, позолота (фото О. С. Сапанжа, 2023)

Fig. 2. A. A. Kiselev. Zarema (sculptural triptych 'Bakhchisarai Fountain'). Leningrad Porcelain Factory. 1960. Porcelain; polychrome underglaze painting, gilding (photo by O. S. Sapanzha, 2023)

оказывало непосредственное влияние на условия их сохранности. Как уже было сказано, в 1990-х — начале 2000-х годов большая часть предметной среды советского быта считалась устаревшей, утратившей свою привлекательность для постсоветского человека, что привело к утрате многих экземпляров художественной промышленности. Если отдельно затрагивать художественную продукцию фарфоровых заводов, то здесь необходимо учитывать особенности материала. Многие фарфоровые произведения промышленного искусства из-за своей хрупкости и особенностей композиции достаточно редко встречаются без утрат. Сохранность таких произведений имеет большое значение для художественного рынка.

В качестве примера можно привести фарфоровую статуэтку «Журавль с волком», созданную Б. Я. Воробьевым и И. И. Ризничем по мотивам басни «Волк и Журавль» на Ленинградском фарфоровом заводе имени М. В. Ломоносова в 1950-х годах. Имея специфическую композицию, статуэтка достаточно редко встречается без утрат, самым хрупким ее местом является тонкая шея журавля, что приводит к необходимости реставрации. На сегодняшний день хорошо сохранившиеся статуэтки из этой серии занимают достаточно высокую позицию на рынке произведений советской фарфоровой промышленности.

3. Авторство произведения.

Достаточно много ведущих художников СССР участвовали в создании тиражных произведений советской художественной промышленности. Сегодня тиражные объекты, выполненные такими мастерами, как Л. Н. Сморгон, А. А. Киселев, Т. А. Федорова, А. В. Дегтярев, и другими знаковыми авторами, наиболее ярко демонстрируют художественно-стилистические тенденции развития, являются важным фактором развития отечественного искусства.

Для оценки значимости объекта на художественном рынке имя автора может занимать достаточно важное место. Произведения ведущих советских художников становятся образцами, наиболее ярко демонстрирующими стилистические черты того времени, и представляют яркие характерные образы, воплотившиеся в советском фарфоре.

4. Подлинность

Возрастание интереса к произведениям художественной промышленности со стороны коллекционеров и включение данных предметов в музейные собрания привело к развитию рынка копий таких произведений. В этой ситуации

гарантии подлинности дают возможность устанавливать достаточно высокую стоимость для подобных объектов. Клеймо завода является одним из факторов, способных подтвердить подлинность объекта художественной промышленности, однако и его наличие далеко не всегда может быть гарантией оригинальности произведения. При описании предметов в онлайн-каталогах антикварных магазинов, реализующих продажу произведений советской художественной промышленности, достаточно часто встречаются предупреждения о подделках тех или иных предметов. В такой ситуации покупателю может потребоваться помощь специалистов, способных на основе анализа формальных свойств предмета подтвердить или опровергнуть его оригинальность.

5. Тематика.

Анализ продукции ленинградских художественно-промышленных предприятий выявляет широкий спектр тем, отразившихся в произведениях. Предметы ЛФЗ и ЛЗФИ 1950–1960-х годов демонстрируют широкий круг интересов советского человека: образы исторических деятелей, писателей, трудящихся советских граждан, спортсменов, детей, образы театра и балета, животных, сказочных героев и др. Та или иная тема зачастую не имеет такого важного влияния на позицию произведения в условиях художественного рынка, как остальные факторы, однако этот фактор показывает специфику интересов коллекционеров, целенаправленно приобретающих произведения, связанные с определенной тематикой.

Важно отметить, что вышеперечисленные факторы чаще всего оказывают комплексное влияние на позицию произведения художественной промышленности в условиях арт-рынка. Так, упомянутая выше серия Л. Н. Сморгона «Голый король» («Новый наряд короля») является ценной для современного художественного рынка именно благодаря сумме факторов: авторству произведений, малому тиражу серии, проблеме сохранности данных объектов.

Таким образом, исследование продукции ленинградских предприятий художественной промышленности 1950–1960-х годов демонстрирует актуализацию произведений советского промышленного искусства как в поле культурологических и искусствоведческих исследований, так и в рамках интересов современного художественного рынка.

Изначальная интеграция объектов в повседневную жизнь советского человека, восприятие

продукции художественных предприятий не столько как произведений искусства, сколько как предметов, способных украсить интерьер, промышленный характер создания, тиражируемость художественной продукции — все это оказало непосредственное влияние на особенности бытования данных объектов на современном художественном рынке.

Конфликт интересов

Автор заявляет об отсутствии потенциального или явного конфликта интересов.

Conflict of Interest

The author declares that there is no conflict of interest, either existing or potential

Источники

Промышленное искусство. (2024) *Российская академия художеств*. [Электронный ресурс] URL: <https://rah.ru/science/glossary/detail.php?ID=19854> (дата обращения 20.03.2024).

Литература

- Блинова, Е. К., Сапанжа, О. С. (2022) Бытовая классика как феномен ленинградской послевоенной культуры. *Международный журнал исследований культуры*, № 2 (47), с. 6–17. https://doi.org/10.52173/2079-1100_2022_2_6
- Винокуров, С. Е., Будрина, Л. А. (2021) Истоки уральской ювелирной школы в деятельности свердловского завода «Русские самоцветы». *Академический вестник УралНИИпроект РААСН*, № 3 (50), с. 77–82. <https://doi.org/10.25628/UNIIP.2021.50.3.013>
- Иванова, Е. В. (2020) *Произведения Ленинградского завода фарфоровых изделий 1950–1960-х годов в контексте истории советского художественного фарфора. Диссертация на соискание степени кандидата искусствоведения*. СПб., РГПУ им. А. И. Герцена, 191 с.
- Иванова, Е. В., Сапанжа, О. С., Баландина, Н. А. (2021) *Искусство — в быт. Интервьюерная пластика Ленинградского завода фарфоровых изделий. 1956–1966*. М.: БуксМАрт, 192 с.
- Лысакова, А. А. (2012) Арт-рынок классический и арт-рынок современный. *Известия Уральского федерального университета. Серия 2: Гуманитарные науки*, № 1 (99). с. 25–29.
- Петрова, Н. С. (2007) *Ленинградский фарфоровый завод имени М. В. Ломоносова, 1944–2004*. СПб.: Глобал Вью, 895 с.
- Сапанжа, О. С. (2023) Произведения предприятий художественной промышленности Ленинграда второй половины XX века и их роль в организации жизненной среды (на примере продукции завода «Ленинградский эмальер»). *Культура и искусство*, № 11, с. 42–57. <https://doi.org/10.7256/2454-0625.2023.11.68976>
- Сапанжа, О. С., Баландина, Н. А. (2019) Поэма А. С. Пушкина и балет Б. В. Асафьева «Бахчисарайский фонтан» в советской фарфоровой пластике. *Новое искусствознание. История, теория и философия искусства*, № 3, с. 117–125. <https://doi.org/10.24411/2658-3437-2019-13017>
- Северюхин, Д. Я. (2011) Художественный рынок: Как это следует понимать в искусствоведении. *Вестник Санкт-Петербургского государственного университета культуры и искусств*, № 3 (8), с. 69–73.
- Шехтер, Т. Е., Гительман, Л. И., Карпов, А. В. и др. (2004) *Художественный рынок: Вопросы теории, истории, методологии*. СПб.: Изд-во Санкт-Петербургского гуманитарного университета профсоюзов, 229 с.

Sources

Promyshlennoe iskusstvo [Industrial art]. (2024) *Rossijskaya akademiya khudozhestv [The Russian Academy of Arts]*. [Online]. Available at: <https://rah.ru/science/glossary/detail.php?ID=19854> (accessed 20.03.2024). (In Russian)

References

- Blinova, E. K., Sapanzha, O. S. (2022) Bytovaya klassika kak fenomen leningradskoj poslevoennoj kul'tury [Household classics as a phenomenon of Leningrad culture after the Second World War]. *Mezhdunarodnyj zhurnal issledovaniy kul'tury — International Journal of Cultural Research*, no. 2 (47), pp. 6–17. https://doi.org/10.52173/2079-1100_2022_2_6 (In Russian)
- Ivanova, E. V. (2020) *Proizvedeniya Leningradskogo zavoda farforovykh izdelij 1950–1960–kh godov v kontekste istorii sovetskogo khudozhestvennogo farfora [Works of the Leningrad Porcelain Factory of the 1950s–1960s in the context of the history of Soviet artistic porcelain]. PhD dissertation (Art)*. Saint Petersburg, The Herzen State Pedagogical University of Russia, 191 p. (In Russian)

- Ivanova, E. V., Sapanzha, O. S., Balandina, N. A. (2021) *Iskusstvo — v byt. Inter'ernaya plastika Leningradskogo zavoda farforovykh izdelij. 1956–1966 [Art in everyday life. Interior plastics of the Leningrad porcelain factory. 1956–1966]*. Moscow: BuksMArt Publ., 192 p. (In Russian)
- Lysakova, A. A. (2012) Art–rynok klassicheskij i art–rynok sovremennyj [Classical and present day art markets]. *Izvestiya Ural'skogo federal'nogo universiteta. Seriya 2: Gumanitarnye nauki — Izvestiya. Ural Federal University Journal. Series 2. Humanities and Arts*, no. 1 (99), pp. 25–29. (In Russian)
- Petrova, N. S. (2007) *Leningradskij farforovyj zavod imeni M. V. Lomonosova, 1944–2004 [Leningrad Porcelain Factory named after M. V. Lomonosov, 1944–2004]*. Saint Petersburg: Global View Publ., 895 p. (In Russian)
- Sapanzha, O. S. (2023) Proizvedeniya predpriyatij khudozhestvennoj promyshlennosti Leningrada vtoroj poloviny XX veka i ikh rol' v organizatsii zhiznennoj sredy (na primere produktsii zavoda “Leningradskii emal'er”) [The works of Leningrad art industry enterprises of the second half of the twentieth century and their role in organization of the living environment (on the example of the products of the Leningrad Enamel plant)]. *Kul'tura i iskusstvo — Culture and Art*, no. 11, pp. 42–57. <https://doi.org/10.7256/2454-0625.2023.11.68976> (In Russian)
- Sapanzha, O. S., Balandina, N. A. (2019) Poema A. S. Pushkina i balet B. V. Asaf'eva “Bakhchisarajskij fontan” v sovetskoj farforovoj plastike [Poem “The Fountain of Bakhchisaray” by A. S. Pushkin and ballet “The Fountain of Bakhchisaray” by B. V. Asafyev in Soviet porcelain sculpture]. *Novoe iskusstvovoznanie. Istoriya, teoriya i filozofiya iskusstva — New Art Studies. History, Theory and Philosophy of Art Scientific Journal*, no. 3, pp. 117–125. <https://doi.org/10.24411/2658-3437-2019-13017> (In Russian)
- Severyukhin, D. Ya. (2011) Khudozhestvennyj rynek: Kak eto sleduet ponimat' v iskusstvovedenii [Art market: How it should be understood in art history]. *Vestnik Sankt–Peterburgskogo gosudarstvennogo universiteta kul'tury i iskusstv*, no. 3 (8), pp. 69–73. (In Russian)
- Shekhter, T. E., Gitelman, L. I., Karpov, A. V. et al. (2004) *Khudozhestvennyj rynek: Voprosy teorii, istorii, metodologii [Art market: Questions of theory, history, methodology]*. Saint Petersburg: Saint Petersburg University of the Humanities and Social Sciences Publ., 229 p. (In Russian)
- Vinokurov, S. E., Budrina, L. A. (2021) Istoki ural'skoj yuvelirnoj shkoly v deyatel'nosti sverdlovskogo zavoda “Russkie samotsvety” [The origins of the Ural jewelry school in the activities of the Sverdlovsk factory “Russkiye Samotsvety”] *Akademicheskij vestnik UralNIiproekt RAASN*, no. 3 (50), pp. 77–82. <https://doi.org/10.25628/UNIIP.2021.50.3.013> (In Russian)

Сведения об авторе

Подольская Ксения Сергеевна

SPIN-код: 1705-6676, ResearcherID: AAG-5980-2019, ORCID: 0000-0002-1311-909X, e-mail: fonpodol@gmail.com

Кандидат искусствоведения, доцент кафедры искусствоведения и педагогики искусства Российского государственного педагогического университета им. А. И. Герцена

Author

Kseniya S. Podolskaya

SPIN: 1705-6676, ResearcherID: AAG-5980-2019, ORCID: 0000-0002-1311-909X, e-mail: fonpodol@gmail.com

Candidate of Sciences (Arts Studies), Associate Professor, Department of Art History and Pedagogy of Art, Herzen State Pedagogical University of Russia



Check for updates

Теория и история культуры, искусства

УДК 67 + 745.5

EDN TLKWUF

<https://www.doi.org/10.33910/2687-1262-2024-6-2-95-104>

Галантерейная промышленность и модная индустрия: периодический альбом Дома моделей и продукция ленинградских предприятий 1950–1960-х годов

Ю. Е. Малюгина ^{✉1}

¹ Российский государственный педагогический университет им. А. И. Герцена,
191186, Россия, г. Санкт-Петербург, наб. реки Мойки, д. 48

Для цитирования:

Малюгина, Ю. Е. (2024)
Галантерейная промышленность
и модная индустрия:
периодический альбом Дома
моделей и продукция
ленинградских предприятий
1950–1960-х годов. *Журнал
интегративных исследований
культуры*, т. 6, № 2, с. 95–104.
<https://www.doi.org/10.33910/2687-1262-2024-6-2-95-104>
EDN TLKWUF

Получена 28 марта 2024; прошла
рецензирование 26 апреля 2024;
принята 28 апреля 2024.

Финансирование: Исследование
выполнено в рамках гранта 23-18-
00419 «Предприятия
художественной промышленности
Ленинграда 1940–1960-х гг. и их
роль в формировании жизненной
среды» (грант Российского
научного фонда по приоритетному
направлению деятельности
Российского научного фонда
«Проведение фундаментальных
научных исследований
и поисковых научных исследований
отдельными научными группами»).

Права: © Ю. Е. Малюгина (2024).
Опубликовано Российским
государственным педагогическим
университетом им. А. И. Герцена.
Открытый доступ на условиях
лицензии CC BY-NC 4.0.

Аннотация. Статья посвящена анализу галантерейной промышленности Ленинграда, в частности, изучению моделей женских сумок, выпускающихся фабрикой артели «Красный фулярищик» Ленкожпромсоюза, Ленинградским производственным кожгалантерейным объединением им. Августа Бебеля, на Ленинградском государственном кожевенном заводе «Коминтерн». На примере периодического альбома Ленинградского дома моделей одежды, предметов повседневной культуры из собрания музея «XX лет после войны. Музей повседневной культуры Ленинграда 1945–1965 гг.» была предпринята попытка изучить эталонные изделия (женские сумки 1950–1960-х гг.) и осмыслить их роль в массовом производстве и модной индустрии Ленинграда.

Ключевые слова: галантерейная промышленность, модная индустрия 1950–1960-х годов, периодический альбом Ленинградского дома моделей одежды, продукция ленинградских предприятий

The leather accessories industry and the fashion industry: The periodical album of the House of Models and the products of Leningrad enterprises of the 1950–60s

Yu. E. Malyugina ¹

¹ Herzen State Pedagogical University of Russia, 48 Moika Emb., Saint Petersburg 191186, Russia

For citation: Malyugina, Yu. E. (2024) The leather accessories industry and the fashion industry: The periodical album of the House of Models and the products of Leningrad enterprises of the 1950–60s. *Journal of Integrative Cultural Studies*, vol. 6, no. 2, pp. 95–104. <https://www.doi.org/10.33910/2687-1262-2024-6-2-95-104> EDN TLKWUF

Received 28 March 2024; reviewed 26 April 2024; accepted 28 April 2024.

Funding: The research is part of grant 23-18-00419 'Enterprises of the art industry of Leningrad in the 1940–60s and their role in shaping the living environment' (a grant from the Russian Science Foundation in the priority area 'Fundamental scientific research and exploratory scientific research by individual scientific groups).

Copyright: © Yu. E. Malyugina (2024). Published by Herzen State Pedagogical University of Russia. Open access under [CC BY-NC License 4.0](https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/).

Abstract. The article analyses the leather accessories industry of Leningrad and specifically focuses on women's bags produced by a number of manufacturers: the artel "Red Cashier" the factory named after A. Bebel, the Komintern factory. The article examines the reference products (women's bags from 1950 to 1960) and considers their role in mass production and the fashion industry of Leningrad. The author relies on the periodical album of the Leningrad House of Models and the objects of everyday culture of Leningrad from the collection of the 20 Years after the War — Museum of Everyday Culture of Leningrad 1945–1965.

Keywords: leather accessories, fashion industry of 1950–1960, periodical album of the Leningrad House of Models, products of Leningrad enterprises

Интерес к изучению модной индустрии Ленинграда второй половины XX века продиктован двумя обстоятельствами: во-первых, мода является частью идеологии, влияющей на внешний облик советского человека; во-вторых, в рассматриваемый период, она приобретает статус массового потребления. (Зайцева 2023, 105). Соответственно, становится закономерным формирование концепции социалистической моды «завтрашнего дня», обеспечивающей население продукцией модной индустрии.

Между тем следует отметить, что в Ленинграде складывалась особая система моделирования одежды: с 1950-х годов на витрины домов мод выставляли функциональные модели, позволяющие носить практичные изделия с комфортом. С 1951 года, помимо удобства, у людей возникает потребность «одеваться красиво и стильно» (Гангур, Гангур 2021, 32). С этого времени промышленность города и модная индустрия начинают совместную деятельность по усовершенствованию продукции на основе «синтеза практичности и элегантности» (Платонова 2023, 175).

Согласно распоряжению Н. С. Хрущева, с 1951 года начали организовываться конгрессы и собрания, направленные на улучшение благосостояния советских граждан (Демидова 2019). Ведущим «центром моды» назначается Ленинградский дом моделей одежды (далее — Дом моделей). Руководству организации было поручено следующее: проектировать модели одежды и аксессуаров, соответствующие модным трендам; осуществлять контроль над производством, в частности текстильным, швейным, трикотажным, меховым, обувным и галантерейным; обмениваться опытом со странами социалистического лагеря и выводить формулу «ленинградского стиля» (Демидова 2019; Степанова 2021).

С начала 1950-х годов особое внимание уделялось изготовлению женских предметов, в частности сумок, поскольку это изделие уже считалось важным элементом костюма. В советское время данный аксессуар, в отличие от одежды, немислимо было сшить самостоятельно, воспользовавшись выкройками из альбомов или журналов. Более того, артели не всегда могли

удовлетворить потребность женщины и предоставить необходимый ассортимент продукции (Голыбина 1959).

Женская сумка в исследуемый период являлась синтезом стиля, элегантности, функциональности, отвечающим характеристикам лучшего отечественного и мирового моделирования. Она могла придать образу завершенность, подчеркнуть статус обладательницы, стать неотъемлемым предметом роскоши в гардеробе (Сапанжа, Баландина 2019). Для того чтобы женщина имела представление о модных тенденциях и могла им следовать, с 1946 года редакционная коллегия Дома моделей начала выпускать периодические журналы и альбомы, задачами которых считались: популяризация отечественной продукции и модной индустрии, формирование вкуса и канонов красоты в общественном сознании (Дударенко 2022).

В изученном корпусе литературы представлен материал, касающийся моды Ленинграда 1950–1960-х годов (Н. А. Баландина 2019, А. Г. Голыбина 1959, Д. С. Зайцева 2023, Е. С. Платонова 2023, О. С. Сапанжа 2019, Д. Г. Степанова 2021); формирования «ленинградского стиля» в промышленном дизайне и модной индустрии (Степанова 2021); опыта работы Дома моделей (Д. И. Гангур 2021, Н. А. Гангур 2021, М. А. Дударенко 2022), артели «Футлярщик», выпускавшей кожгалантерейную продукцию (сумки, портфели, кошельки) (Сапанжа 2019), значения аксессуаров в модной индустрии (М. М. Волобуева 2022). Информации, описывающей модели женских сумок, обретшие популярность в Ленинграде, не обнаружено. Поиск ответа на вопрос, какими эталонными произведениями могли руководствоваться предприятия галантерейной промышленности Ленинграда, стал основой настоящего исследования.

На примере анализа периодических альбомов Дома моделей (осень — зима 1952; весна — лето 1953; весна — лето 1955; 1960, вып. I; 1960, вып. III), а также предметов повседневности, которые хранятся в музее «XX лет после войны. Музей повседневной культуры Ленинграда 1945–1965 гг.», была предпринята попытка изучить модели женских сумок (1950–1960 гг.) и осмыслить роль этих изделий в массовом производстве и модной индустрии Ленинграда.

К числу ведущих предприятий города, занимающихся выпуском женских сумок, относились: артель «Красный футлярщик», достигшая популярности в 1946 г. благодаря выпуску кожаных изделий высокого качества; кожгалантерейное предприятие им. Августа Бебеля (1960 г.) и фабрика им. Бехли (Государственно-шорно-фут-

лярно-чемоданная промышленность), имеющие опыт конструирования изделий в условиях передовых технологий производства РСФСР. Также существовал государственный кожевенный завод «Коминтерн» (1922 г.), обрабатывающий кожу для изделий, и ателье № 21 «Ленинградодежда», выпускающее одежду в комплекте с аксессуарами (с 1954 г.). Так или иначе, ключевая роль деятельности фабрик и артелей заключалась в анализе покупательского спроса, в создании актуальных моделей аксессуаров и включении их в массовое производство.

На основе изученного материала можно заключить, что во второй половине XX века (с 1952 по 1960 г.) в ленинградской галантерейной промышленности эталонными моделями считались такие женские сумки, как саквояж, сумка-балетка, ридикюль, сумка-клатч (конверт), театральная сумочка, минодьер, сумка-пошетт (барсетка), сумочка-трапеция и сумка-мешок. Рассмотрим характеристики каждой модели (форму, размер, способы ношения и закрывания замка, фурнитуру, назначение):

Саквояж — сумка появилась в России во второй половине XIX века. Первые кожаные мужские саквояжи начали выпускаться на фабрике им. А. Бехли (Государственной шорно-футлярно-чемоданной промышленности) (1922 г.) (Голыбина 1959). С 1945 года в моду вошли женские саквояжи — небольшого или чуть больше среднего размера изделие с ручкой и замком рамочного типа, позволяющее хранить и перевозить массив вещей. С 1952 года создаются небольшие саквояжи из замши и бархата, подходящие под элегантные демисезонные пальто (рис. 1). В периодическом альбоме мод (осень — зима 1952) можно увидеть этот аксессуар, из чего следует вывод о популяризации товара в контексте массового производства (Каминская 1952, 4).

Балетка (балетная коробочка) представляет собой миниатюрный чемодан для перевозки профессиональных принадлежностей (балетной обуви, инвентаря или косметики). С 1954 года модель выпускалась на кожгалантерейном предприятии им. Августа Бебеля (Голыбина 1959, 116). Имела крепкий замок, прямоугольный твердый корпус, обшитый кожей. Внутренняя сторона балетки закрывалась атласной тканью, гармонирующей с внешней крышкой изделия. Предполагалось, что модница будет носить сумку за ручку, не используя при этом дополнительных ремней. В периодических альбомах мод данный аксессуар не представлен, что говорит об узконаправленном назначении изделия.



Рис. 1. Женская сумочка-саквояж (Каминская 1952)

Fig. 1. Women's handbag valise (Kamiskaya 1952)

Следующая модель женской сумки — *ридикюль*, не утратившая своей актуальности с начала XVIII века (рис. 2). Поскольку изделие имело небольшой размер, оно выступало в качестве дополнительного кармана, позволяющего складывать предметы туалета (флакон, зеркальце и платок) и доставать их при первой необходимости (Волобуева 2022, 35). Как и предыдущий аксессуар, ридикюль выпускался на кожгалантерейном предприятии Бебеля. Создавались сумочки из цельного куска материала (атласных тканей). Расшивались бисером и декорировались вышивкой. Могли иметь круглую, овальную или прямоугольную форму с изящной застежкой замка рамочного типа. Носили изделие или на руке, или на запястье. Ридикюль стал настоящим символом красоты, подходящим под любой фасон вечернего платья, о чем свидетельствует модный альбом, в содержании которого изделие размещено в приложении (Каминская 1953).

Не менее популярный тип женской сумки — *клатч* (сумочка-конверт) (рис. 3). Изделие яв-

лялось продолжением модели (ридикюля). В отличие от предыдущей сумочки аксессуар не имел ремня или цепочек. Мог использоваться в качестве косметички, служить хранилищем предметов первой необходимости. Обладал уникальным типом застежки — клапаном. Аксессуар было легко носить в руке ввиду компактности. С 1920 года центром выпуска изделия стала артель «Красный футлярищик», в распоряжении которой была кожа высокого качества. В периодическом альбоме мод (весна — лето 1955) представлены модели клатчей для повседневного ношения, подходящие к вечернему образу, соответствующие возрастной категории (молодежные) и к торжественному мероприятию (Каминская 1955).

Считается, что возникновение отдельного типа клатчей — *театральных сумок* обязано именно предыдущей модели. Действительно, в советский период театр являлся любимым местом культурного досуга и пространством демонстрации модных обновок. Как и многие аксессуары, сумочка имела небольшой формат



Рис. 2. Женская сумочка-ридикюль (Каминская 1953)

Fig. 2. Women's handbag-reticule (Kamiskaya 1953)

и твердый корпус, обтянутый бархатной тканью. Отличительная особенность изделия заключалась в том, что его подбирали строго к туфлям. Позднее театральным аксессуар перешел из дополняющего образ элемента в статус одного из ведущих модных принадлежностей.

Также нельзя не отметить *сумочку-коробочку* — импортный товар, являющийся подарком от дружественной страны Китая. Изделие имело небольшой размер, на лицевой стороне его находилась или вышивка с изображением цветка, или вшитая металлическая пластинка с изображением достопримечательностей Китая. Подобный аксессуар могли позволить приобрести себе состоятельные персоны.

Вслед за сумочкой-клатчем последовало создание женской сумочки *минодьер*. В отличие от сумочки-клатча она могла иметь или прямоугольную или овальную форму. Жесткий каркас в сочетании с атласным или кожаным обрамлением вмещал небольшие вещи. Изделия выпускались в отделах ювелирного производства, поэтому приобрести их в артелях было затруднительно. Также аксессуар обладал уникальным типом застежки — складной рамкой с защелкой из двух шариков (Гольбина 1959, 117). В отличие от ридикюля и клатча, *минодьер* представляет собой изделие, внутренняя часть которого имеет перегородки и множество кармашков. В периодических модных альбомах 1952–1960-х годов данная модель отсутствует, что говорит о высоком



Рис. 3. Женская сумочка-клатч (Каминская 1955)

Fig. 3. Women's clutch bag (Kamiskaya 1955)

статусе изделия, доступного лишь состоятельной моднице.

Не менее популярная модель — *сумка-пошетт* (барсетка) (рис. 4). Аксессуар имеет небольшой формат и прямоугольную форму. В отличие от ридикюля, клатча и минодьера сумка-пошетт обладал ремешком, который размещался сбоку в виде петли. С 1955 года к сумочке добавился длинный ремень для удобства ношения изделия на плече. С 1923 года женские кожаные модели выпускались на базе артели «Красный футлярщик» (Голыбина 1959, 120). В периодическом альбоме мод (1960, вып. II) аксессуар встречается в приложении и обозначается как вещь, подходящая под шелковые платья или одежду из набивного ситца. Позже в моду вошло декорирование данной модели дополнительными аксессуарами (платками или шарфами) (Альбом мод 1960а).

Модель *сумочка-трапеция* являлась одним из дорогих и популярных кожаных аксессуаров 1950-х годов (рис. 5). Изделие представляет собой геометрическую форму, сужающуюся кверху и расширяющуюся книзу, что давало

возможность переносить от четырех до семи предметов. Выпускалось изделие на фабрике им. Бехли (Государственно-шорно-футлярно-чемоданной промышленности) (Голыбина 1959, 121). Жесткий каркас в сочетании с мягкой кожей придавал изделию особую притягательность и элегантность. Сумочка подходила под осенние ансамбли. Пример аксессуара можно увидеть в содержании альбома (1960, вып. III) в разделе «Демисезонные пальто» (Альбом мод 1960b).

Сумка-мешок считалась многофункциональным изделием, подразумевающим соединение крупных и мелких карманов во внутренней части подкладки аксессуара. Первые модели выпускались с кожаной твердой ручкой. Позднее, с 1961 года, на сумку стали пришивать длинную ручку для удобства ношения изделия на плече. Сумка-мешок была распространенным типом сумок, поэтому производилась практически во всех цехах действующих фабрик и артелей Ленинграда. На страницах альбомов мод аксессуар не представлен. Сумка-мешок стала востребованной с 1970-х годов, после того,



Рис. 4. Женская сумочка-пошетт (Альбом мод 1960а)

Fig. 4. Women's handbag-poshette (Al'bom mod 1960a)



Рис. 5. Женская сумочка-трапеция (Альбом мод 1960б)

Fig. 5. Women's handbag-trapezoid (Al'bom mod 1960b)

как изделие приобрело статус массового потребления.

Анализ коллекции сумок изучаемого периода позволяет сделать вывод о наличии в ассортименте предприятий галантерейной промышленности Ленинграда образцов, соответствующих наиболее популярным моделям модных журналов. В музее «XX лет после войны. Музей повседневной культуры Ленинграда 1945–1965 гг.» представлена коллекция женских сумочек, включающая как объемные модели, подходящие для крупной перевозки вещей (дорожные саквояжи), так и аксессуары, подходящие для особых торжеств (театральные бархатные изделия, клатчи, ридикюли). Разнообразие экспонатов доказывает влияние модных тенденций на производство товаров массового потребления.

Рассмотренные периодические альбомы и экспонаты музея позволили систематизировать материал по теме исследования. Удалось отметить следующее: с 1950-х по 1960-е гг. все модели женских сумок (саквояж, сумка-балетка, ридикюль, сумка-клатч (конверт), театральная сумочка, минодьер, сумка-пошетт (барсетка), сумочка-трапеция и сумка-мешок) выпускались на ленинградских фабриках и в артелях. Проектировались модели, которые в большей степени были представлены в периодических альбомах, какие-то и вовсе остались недоступными широкому кругу общественности ввиду высокого статуса изделия (сумочка-минодьер, сумочка-коробочка). Некоторые модели сумели удержаться в моде и способствовали формированию имиджа города (сумочка-клатч, театральная сумочка, сумочка-трапеция, ридикюль), какие-то аксессуары теряли актуальность и выходили из моды с наступлением следующего сезона (саквояж, сумочка-мешок). Кроме того, галантерейная промышленность моделировала аксессуары, подходящие под определенный костюм или мероприятие: например, для посещения театра (сумочка-коробочка, театральная сумочка) или проведения свадебной церемонии (сумочка-ридикюль).

Таким образом, благодаря совместным усилиям фабрик, артелей и модной индустрии Ленинграда в 1950–1960-х годах была налажена работа галантерейной промышленности: производство женских сумочек вновь носит характер массовости. На смену громоздким саквояжам, сумкам-балеткам, ассоциирующимся с военным

периодом жизни страны, приходят элегантные модели, каждая из которых формирует не только стиль, но и является носителем культурного кода города.

Анализ показал, что, несмотря на создание организации, которая объединила промышленность и модную индустрию, классовое и экономическое неравенство, а также технологические трудности не дали в полной мере реализовать идею создания социалистической концепции моды, что привело к открытию частного производства. Включение в продажу импортных товаров в какой-то степени лишало индивидуальности ленинградскую промышленность. Поэтому с 1955 года под руководством высококлассных специалистов был разработан базовый ассортимент женских сумочек (саквояж, сумочка-клатч и ридикюль), способный обеспечить каждую советскую женщину актуальными модными изделиями.

Проектирование женской сумочки 1950–1960-х годов прошло определенные этапы развития, как с точки зрения функционального значения, так и с эстетической. Меняется форма изделия — из объемной модели дорожная сумка-саквояж переходит в более компактную модель «сумочку-балетку». Меняется отношение к способу ношения изделий — появляются кожаные ремни, позволяющие носить изделие не только в руке, но и на плече. Появляются модели для повседневного ношения (сумочка-клатч) и подходящие под определенное мероприятие (театральная сумочка, ридикюль, сумочка-коробочка) или комплект одежды (сумочка-ридикюль). Изменяется эстетика — возникают сумочки с вышивкой (минодьер), а также изделия, в которых присутствуют дополнительные элементы декора (шарф на ручке или цепочка). Проектирование эталонных моделей в модных журналах находило отражение в продукции предприятий галантерейной промышленности.

Конфликт интересов

Автор заявляет об отсутствии потенциального или явного конфликта интересов.

Conflict of Interest

The author declares that there is no conflict of interest, either existing or potential.

Источники

Альбом мод. Вып. II. (1960а) Л.: Лениздат, 40 с.

Альбом мод. Вып. III. (1960b) Л.: Лениздат, 38 с.

- Каминская, В. Г. (ред.). (1952) *Альбом мод. Осень/зима*. Л.: Лениздат, 32 с.
 Каминская, В. Г. (ред.). (1953) *Альбом мод. Весна/лето*. Л.: Лениздат, 34 с.
 Каминская, В. Г. (ред.). (1955) *Альбом мод. Весна/лето*. Л.: Лениздат, 32 с.

Литература

- Волобуева, М. М. (2022) Аксессуары как штрихи к модному образу. *На пути к гражданскому обществу*, № 4 (48), с. 32–38.
- Гангур, Д. И., Гангур, Н. А. (2021) Дома моделей и тренды советской моды 1950–1970-х гг.: Общероссийское и региональное измерения. *Вестник Томского государственного университета. История*, № 74, с. 31–40. <https://doi.org/10.17223/19988613/74/4>
- Голыбина, А. Г. (1959) *Искусство одеваться*. Л.: Лениздат, 248 с.
- Демидова, О. В. (2019) Традиции легкой промышленности СССР и стратегия развития индустрии моды в Санкт-Петербурге. *Месмахеровские чтения–2019: Материалы международной научно-практической конференции*. СПб.: Изд-во СПбХПА им А. Л. Штиглица, с. 104–107.
- Дударенко, М. А. (2022) Первый Модный дом в Ленинграде. В кн.: *Гуманитарные науки в современном вузе: вчера, сегодня, завтра. Материалы V международной научной конференции*. Т. 2. СПб.: Изд-во СПбГУПТИД, с. 696–700.
- Зайцева, Д. С. (2023) Феномен советской моды: Столкновение социалистической идеологии и модных желаний потребителей. *Научный результат. Социальные и гуманитарные исследования*, т. 9, № 3, с. 103–119. <https://doi.org/10.18413/2408-932X-2023-9-3-0-9>
- Платонова, Е. С. (2023) Модерность, темпоральность и советская мода в Ленинграде в 1950–1960-е годы. *Вестник Пермского университета. История*, № 3 (62), с. 174–185.
- Сапанжа, О. С., Баландина, Н. А. (2019) Мода Ленинграда 1950-х середины 1960-х гг.: Стратегии и технологии музейной интерпретации. В кн.: *Мода и дизайн: Исторический опыт — новые технологии: Материалы XXII международной научной конференции*. СПб.: Изд-во СПбГУПТИД, с. 229–233.
- Степанова, Д. Г. (2021) «Ленинградский стиль» в промышленном дизайне и модной индустрии. В кн.: *Искусство и дизайн: история и практика: Материалы VI Всероссийской научно-практической конференции*. СПб.: Изд-во СПбХПА им А. Л. Штиглица, с. 473–481.

Sources

- Al'bom mod. Vyp. II [Fashion Album. Iss. II]*. (1960a) Leningrad: Lenizdat Publ., 40 p. (In Russian)
- Al'bom mod Vyp. III [Fashion Album. Iss. III]*. (1960b) Leningrad: Lenizdat Publ., 38 p. (In Russian)
- Kaminskaya, V. G. (ed.). (1952) *Al'bom mod. Osen'/zima [Fashion Album. Autumn/winter]*. Leningrad: Lenizdat Publ., 32 p. (In Russian)
- Kaminskaya, V. G. (ed.). (1953) *Al'bom mod. Vesna/leto [Fashion Album. Spring/summer]*. Leningrad: Lenizdat Publ., 34 p. (In Russian)
- Kaminskaya, V. G. (ed.). (1955) *Al'bom mod. Vesna/leto [Fashion Album. Spring/summer]*. Leningrad: Lenizdat Publ., 32 p. (In Russian)

References

- Demidova, O. V. (2019) Traditsii legkoj promyshlennosti SSSR i strategiya razvitiya industrii mody v Sankt-Peterburge [Traditions of the light industry of the USSR and the strategy for the development of the fashion industry in St. Petersburg]. *Mesmakherovskie chteniya–2019: Materialy mezhdunarodnoj nauchno-prakticheskoy konferentsii [Mesmacher Readings–2019: Proceedings of the International scientific and practical conference]*. Saint Petersburg.: Saint Petersburg State Art and Industry Academy named after A. L. Stieglitz Publ., pp. 104–107. (In Russian)
- Dudarenko, M. A. (2022) Pervyj Modnyj dom v Leningrade [The first Fashion house in Leningrad]. In: *Gumanitarnye nauki v sovremenном вузе: vchera, segodnya, zavtra. Materialy V mezhdunarodnoj nauchnoj konferentsii [Humanities in a modern university: Yesterday, today, tomorrow: Proceedings of the V International Scientific Conference]*. Vol. 2. Saint Petersburg: Saint Petersburg State University of Industrial Technologies and Design Publ., pp. 696–700. (In Russian)
- Gangur, D. I., Gangur, N. A. (2021) Doma modelej i trendy sovetsoj mody 1950–1970-kh gg.: Obscherossijskoe i regional'noe izmereniya [Soviet fashion houses trends of model houses and trends of Soviet fashion in the 1950s and 1970s: All-Russian and regional dimensions]. *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Istoriya — Tomsk State University Journal of History*, no. 74, pp. 31–40. <https://doi.org/10.17223/19988613/74/4> (In Russian)
- Golybina, A. G. (1959) *Iskusstvo odevat'sya. [The art of dressing up]*. Leningrad: Lenizdat Publ., 248 p. (In Russian)
- Platonova, E. S. (2023) Modernost', temporal'nost' i sovetsoj mody v Leningrade v 1950–1960-e gody [Modernity, temporality and Soviet fashion in Leningrad during the 1950s and 1960s]. *Vestnik Permskogo universiteta. Istoriya — Perm University Herald. History*, no. 3 (62), pp. 174–185. (In Russian)

- Sapanzha, O. S., Balandina, N. A. (2019) Moda Leningrada 1950-kh serediny 1960-kh gg.: Strategii i tekhnologii muzejnoj interpretatsii [Leningrad fashion 1950s — the mid-1960s: Strategies and technologies of museum interpretation]. In: *Moda i dizajn: istoricheskij opyt — novye tekhnologii: Materialy XXII mezhdunarodnoj nauchnoj konferentsii [Fashion and Design: Historical experience-new technologies: Proceedings of the XXII International Scientific Conference]*. Saint Petersburg: Saint Petersburg State University of Industrial Technologies and Design Publ., pp. 229–233. (In Russian)
- Stepanova, D. G. (2021) “Leningradskij stil’ ” v promyshlennom dizajne i modnoj industrii [“Leninrad style” in industrial design]. In: *Iskusstvo i dizajn: istoriya i praktika: Materialy VI Vserossiiskoj nauchno-prakticheskoy konferentsii [The Art and Design: History and practice: Proceedings of the VI All-Russian Scientific and Practical Conference]*. Saint Petersburg: Saint Petersburg State Art and Industry Academy named after A. L. Stieglitz Publ., pp. 473–481. (In Russian)
- Volobueva, M. M. (2022) Aksessuary kak shtrikhi k modnomu obrazu. [Accessories as touches to a fashionable image]. *Na puti k grazhdanskomu obshchestvu*, no. 4 (48), pp. 32–38. (In Russian)
- Zaitseva, D. S. (2023) Fenomen sovetskoj mody: Stolknovenie sotsialisticheskoy ideologii i modnykh zhelanij potrebitel'ej [The phenomenon of Soviet fashion: The clash between socialist ideology and consumers’ fashionable desires]. *Nauchnyi rezul'tat. Sotsial'nye i gumanitarnye issledovaniya — Research Result. Social Studies and Humanities*, vol. 9, no. 3, pp. 103–119. <https://doi.org/10.18413/2408-932X-2023-9-3-0-9> (In Russian)

Сведения об авторе

Малюгина Юлия Евгеньевна, SPIN-код: 9901-0559, e-mail: jumaler@mail.ru

Ассистент кафедры искусствоведения и педагогики искусства Российского государственного педагогического университета им. А. И. Герцена

Author

Yulia E. Malyugina, SPIN: 9901-0559, e-mail: jumaler@mail.ru

Assistant Professor, Department of Art History and Pedagogy of Art, Herzen State Pedagogical University of Russia



Check for updates

Теория и история культуры, искусства

УДК 745.03

EDN UVDXPZ

<https://www.doi.org/10.33910/2687-1262-2024-6-2-105-116>

Художественный язык ленинградского-петербургского гобелена как основа промышленного текстиля

Д. Г. Степанова ¹

¹ Российский государственный педагогический университет им. А. И. Герцена,
191186, Россия, г. Санкт-Петербург, наб. реки Мойки, д. 48

Для цитирования:

Степанова, Д. Г. (2024)

Художественный язык ленинградского-петербургского гобелена как основа промышленного текстиля. *Журнал интегративных исследований культуры*, т. 6, № 2, с. 105–116.
<https://www.doi.org/10.33910/2687-1262-2024-6-2-105-116>
EDN UVDXPZ

Получена 28 марта 2024; прошла рецензирование 26 апреля 2024; принята 28 апреля 2024.

Финансирование: Исследование выполнено в рамках гранта 23-18-00419 «Предприятия художественной промышленности Ленинграда 1940-1960-х гг. и их роль в формировании жизненной среды» (грант Российского научного фонда по приоритетному направлению деятельности Российского научного фонда «Проведение фундаментальных научных исследований и поисковых научных исследований отдельными научными группами»).

Права: © Д. Г. Степанова (2024). Опубликовано Российским государственным педагогическим университетом им. А. И. Герцена. Открытый доступ на условиях лицензии ССВУ-NC 4.0.

Аннотация. Анализ произведений петербургских художников текстиля в контексте изучения феномена советского декоративного искусства и «ленинградского стиля» является актуальной задачей современного искусствоведения. Настоящая статья посвящена рассмотрению стилевых признаков и художественных приемов «ленинградского стиля» в авторском гобелене, определившихся в творчестве художника Бориса Мигалья. Силевые координаты, возникшие в период становления и развития «ленинградского стиля», репрезентировались через интерес к метафорически наполненным условным образам, лаконичному и точному пятну, тяготению к монументальному искусству, тектоничным композициям, тонким колористическим нюансам и частому обращению к рисующей линии и монохромной графике. Крайне важным для развития ленинградского и впоследствии петербургского гобелена является то, что Борис Мигаль был не только практикующим художником, но и педагогом. На примере работ Светланы Бусыгиной, Галины Бушуевой, Ирины Аловой и Анны Векслер, коллег, сокурсников и учеников Бориса Мигалья, автор выделяет несколько направлений развития петербургского искусства гобелена и характерные для них особенности художественно-пластического языка. Несмотря на разницу подходов и авторских манер в творческих поисках художников неизменно узнаваемой остается их принадлежность к «ленинградскому стилю» и школе художественного текстиля, сформировавшейся в Ленинградском высшем художественно-промышленном училище им. В. И. Мухиной. Анализ исторического развития и сохранения особенностей художественно-пластического языка авторского гобелена, выражающихся как на содержательном, так и на выразительном уровне, позволяет сделать вывод о эволюции художественного текстиля Ленинграда — Петербурга как стилевой системы, которая стала основой эталонных образцов текстильной художественной промышленности второй половины XX века.

Ключевые слова: гобелен, художественный текстиль, ленинградский стиль, ЛВХПУ им. В. И. Мухиной, советская текстильная промышленность

The artistic language of the Leningrad/Petersburg tapestry as the basis of industrial textiles

D. G. Stepanova ✉¹

¹ Herzen State Pedagogical University of Russia, 48 Moika Emb., Saint Petersburg 191186, Russia

For citation: Stepanova, D. G. (2024) The artistic language of the Leningrad/Petersburg tapestry as the basis of industrial textiles. *Journal of Integrative Cultural Studies*, vol. 6, no. 2, pp. 105–116. <https://www.doi.org/10.33910/2687-1262-2024-6-2-105-116> EDN UVDXPZ

Received 28 March 2024; reviewed 26 April 2024; accepted 28 April 2024.

Funding: The research is part of grant 23-18-00419 'Enterprises of the art industry of Leningrad in the 1940–60s and their role in shaping the living environment' (a grant from the Russian Science Foundation in the priority area 'Fundamental scientific research and exploratory scientific research by individual scientific groups').

Copyright: © D. G. Stepanova (2024). Published by Herzen State Pedagogical University of Russia. Open access under [CC BY-NC License 4.0](https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/).

Abstract. The article analyzes the works of Saint Petersburg textile artists in the context of studying the phenomenon of Soviet decorative art and the 'Leningrad style'. The author focuses on: the stylistic features and artistic techniques of the 'Leningrad style' in artistic tapestry, as demonstrated by the work of the outstanding artist Boris Migal. The stylistic coordinates that were determined during the development of the 'Leningrad style' were represented by a gravitation towards metaphorically filled conventional images, laconic and precise spots, proximity to monumental art, tectonic compositions, subtle coloristic nuances and frequent recourse to the drawing line and monochrome graphics. Migal was not only an artist, but also a teacher, which was an extremely important combination for the development of the Leningrad and, subsequently, Saint Petersburg tapestry. The author relies on the works of Migal's colleagues, university groupmates and pupils (Irina Alova, Svetlana Busygina, Galina Bushueva, Anna Veksler) to identify several vectors in the development of Saint Petersburg tapestry art and their typical forms of artistic and plastic language. Though the said artists had different approaches and artistic manners, their creative searches reveal their belonging to the 'Leningrad style' and the school of artistic textiles that emerged at V. I. Mukhina Leningrad Higher Art and Industrial School. The author analyzes the historical development and the continuity of the artistic and plastic language of artistic tapestry at the level of both meaning and expression. The analysis makes it possible to conclude that the Leningrad/Petersburg artistic textile was developing as a coherent stylistic system translated into the artistic items that served as reference points for the textile art industry of the second half of the 20th century.

Keywords: tapestry, artistic textiles, Leningrad style, V. I. Mukhina Leningrad Higher Art and Industrial School, Soviet textile industry

Введение

Школа ленинградского художественного текстиля является значимым феноменом советского декоративного искусства. В настоящее время наблюдается интерес к проблемам изучения советского декоративного искусства в целом и произведений ручного ткачества в частности.

Среди значимых работ можно назвать диссертации В. Н. Уваровой «Авторская таписсерия в контексте мирового художественного процесса» (Уваров 2000), Н. Н. Цветковой «Искусство текстиля. Ручное ткачество: Северо-Запад Восточной Европы XIX–XX вв.» (Цветкова 2002), Н. И. Бещевой «Гобелен в общественных интерьерах России 1970–1990-х годов: На примере творчества мастеров Петербургской и Московской школ» (Бещева 2004) и ряд научных публикаций, таких, как статьи Г. Н. Габриэль «Традиции европейской и русской художественных культур в Санкт-Петербургской шпалере XX — начала XXI века» (Габриэль 2007), А. К. Векслер

«Шпалера как вид монументального искусства. Традиции и инновации в Академии художеств» (Векслер 2018), Н. В. Кураковой «Роль и значение ЛВХПУ им. В. И. Мухиной в истории становления и развития ленинградского авторского гобелена» (Куракова 2013b), «О Елагиноостровской выставке гобеленов Бориса Мигаля» (Куракова 2013a), и др. Интерес к проблеме подтверждает и ряд крупных художественных выставок, которые в последние годы были проведены государственными музеями: «В поисках современного стиля. Ленинградский опыт. Вторая половина 1950-х — середина 1960-х» (Государственный Русский музей, 2018), «Эрмитажная энциклопедия текстиля. Реставрация» (Государственный Эрмитаж, 2017), «Русские шпалеры XVIII–XX вв.» (Государственный Эрмитаж, 2019) и др.

Однако несмотря на активный исследовательский интерес, многие имена, произведения и направления остаются неизученными. Одной из актуальных является проблема выявления

стилевых характеристик «ленинградского стиля»^{*} на различных этапах эволюции авторского гобелена.

В рамках настоящего исследования внимание будет сосредоточено на векторах развития «ленинградского стиля» в авторском гобелене современных петербургских художников.

Художественно-пластический язык гобеленов Бориса Мигаля и становление «ленинградского стиля» в гобелене

Авторский гобелен как единый арт-объект сформировался в пространстве советского искусства позже остальных видов декоративного искусства. В силу специфики исторического развития гобелена, а именно отсутствия прямой эволюционной линии от произведений, созданных на крупных заводах имперского периода, к авторским произведениям советского периода (например, Императорский фарфоровый завод, Императорский стеклянный завод, Фирма Фаберже и др.) ленинградский авторский гобелен сформировался как особая область художественного творчества только в середине 1960-х годов на кафедре текстиля Ленинградского высшего художественно-промышленного училища им. В. И. Мухомой (далее — ЛВХПУ им. В. И. Мухомой). Его эстетические ориентиры были заложены в начале 1950-х годов, в период формирования «ленинградского стиля», и базировались на находках других отраслей декоративного искусства и осмыслении достижений западноевропейских мастеров, в особенности Жана Люрса (Степанова 2022). Г. Н. Габриэль отмечает: «Вслед за великим французским реформатором (Жаном Люрса. — Д. С.) молодые петербургские мастера выбирают гобелен плоскостный, выполненный в технике классического ткачества и построенный на изобразительных принципах, контурном рисунке. Подобно Люрса, они также стремились привнести в свои работы эпический размах, эмоциональность, тепло, изначально присущие шпалере. Эти качества станут определяющими в петербургском гобелене последующих десятилетий и будут выгодно отличать его от многочисленных офи-

циозных произведений советской эпохи, выполненных в этом виде монументально-декоративного искусства» (Габриэль 2007).

С 1960-х годов молодые художники кафедры текстиля ЛВХПУ им. В. И. Мухомой начали совмещать работу над авторскими произведениями с активными разработками государственных проектов, которые все так же оставались основными источниками заказов для трудного и дорогостоящего ручного ткачества.

В авторском текстиле ленинградских художников стали проявляться такие черты, как интерес к метафорически наполненным условным образам, лаконичному и точному пятну, тектоничным композициям, тонким колористическим нюансам, рисующей линии и монохромной графике, характерные для искусства периода «оттепели».

Логика развития художественного авторского текстиля в полной мере кристаллизовалась и обрела окончательное визуальное воплощение в творчестве выдающегося художника Бориса Георгиевича Мигаля (1946–1999). Новаторский подход Мигаля был очевиден современникам. Среди характерных особенностей почерка художника выделяли композиционную и цветовую ритмику, условную игру линий и форм, сложные визуальные метафоры (Стриженова 1984).

В своем творчестве художник постоянно экспериментировал с возможностями материала: совмещал гладкое и фактурное ткачество, в зрелых работах приблизившееся к гравировальному штриху, соединял шпагаты, хлопок, лен и натуральную шерсть. Ранние композиции Бориса Мигаля, такие как дипломная работа «Борющийся Вьетнам» (1970) или первый самостоятельный опыт — гобелен «Борцы» (1970-е), включают изобразительные элементы и довольно открытый нарратив (рис. 1, 2).

Более поздние произведения автора, например, «Уход» (1990), «Виразж» (1997), представляют собой сложно организованные условные художественные образы, наполненные философскими размышлениями (рис. 3).

Творческие поиски ленинградских художников текстиля 1970–1980-х годов: имена и направления

Период 1970–1980-х годов был временем активных творческих проб. Художественные приемы, найденные Борисом Мигалем, развивались в процессе совместной учебной

^{*} «Ленинградский стиль» определяется автором как совокупность художественных принципов, репрезентируемых в работах ленинградских мастеров декоративного и промышленного искусства (общие подходы к творчеству, особенности работы с материалом, специфика тем и сюжетов, предпочтения в характере цвета, форм и декора), и детерминированных эстетическими, духовными, социальными обстоятельствами развития художественной культуры Ленинграда (Степанова 2020).



Рис. 1. Борис Мигаль. Борющийся Вьетнам. 1970. Ручное ткачество. Источник: Борис Мигаль (Источник: <http://borismigal.ru>)

Fig. 1. Boris Migal. Fighting Vietnam. 1970. Tapestry. Source: Boris Migal (URL: <http://borismigal.ru>)



Рис. 2. Борис Мигаль. Борцы. 1970-е. Ручное ткачество (Источник: <http://borismigal.ru>)

Fig. 2. Boris Migal. Wrestlers. 1970s. Tapestry (URL: <http://borismigal.ru>)



Рис. 3. Борис Мигаль. Выраж. 1997. Ручное ткачество (Источник: <http://borismigal.ru>)

Fig. 3. Boris Migal. Turn. 1997. Tapestry (URL: <http://borismigal.ru>)

и творческой деятельности художников, включая Светлану Бусыгину, Галину Бушуеву и Ирину Алову, на кафедре художественного текстиля ЛВХПУ им. В. И. Мухиной и работе на Комбинате декоративно-прикладного искусства. Каждый из этих мастеров освоил стилевые координаты «ленинградского стиля» и привнес их в новые векторы развития художественного текстиля.

Светлана Александровна Бусыгина (1945 г. р.) обучалась на одном курсе с Борисом Мигалем в ЛВХПУ им. В. И. Мухиной. В творческих работах Бусыгиной можно отметить интерес к сложному фактурному ткачеству и работе с рельефом. Графические приемы, часто используемые Борисом Мигалем, представлены во многих работах художника, также прослеживается интерес к сочетанию монохромов с одним доминантным контрастом (например, черный, серый, алый). В качестве примера можно рассмотреть гобелены «Крылья» (1985) и «Космический пейзаж» (1987) (рис. 4).

Размышления о пространстве продолжают-ся и в более поздних произведениях Светланы Бусыгиной. В гобеленах «Сон» (2000) и «Петербургские ночи» (2000) художник использует различную толщину фактурных плетений для передачи плановости и глубины. Внутренняя

динамика изображения строится на свободном штрихе (рис. 5).

Особый интерес представляют произведения мини-текстиля, созданные Светланой Бусыгиной. В них сложная графика фактур находит иное камерное воплощение и создает принципиально новый образ гобелена, как небольшого авторского арт-объекта, который можно условно обозначить как «станковый гобелен», в противовес монументальному государственному заказу. М. С. Широковских и С. А. Бусыгина в статье «Опыт древнерусского лицевого шитья в творчестве художников Петербургской школы», говоря о мини-текстиле, выделяют техническое мастерство и ювелирную точность рисунка как основные средства художественной выразительности в этом экспериментальном поле (Бусыгина, Широковских 2018).

В малых формах гобелена художники более свободно экспериментировали с уходом от «изобразительной составляющей» к метафоре и символу. Это способствовало яркому проявлению черт «ленинградского стиля», таких как контурный рисунок, тяготение к включению графических элементов, ограниченная цветовая палитра, ясная структурная композиция, сочетание гладкого и фактурного ткачества.

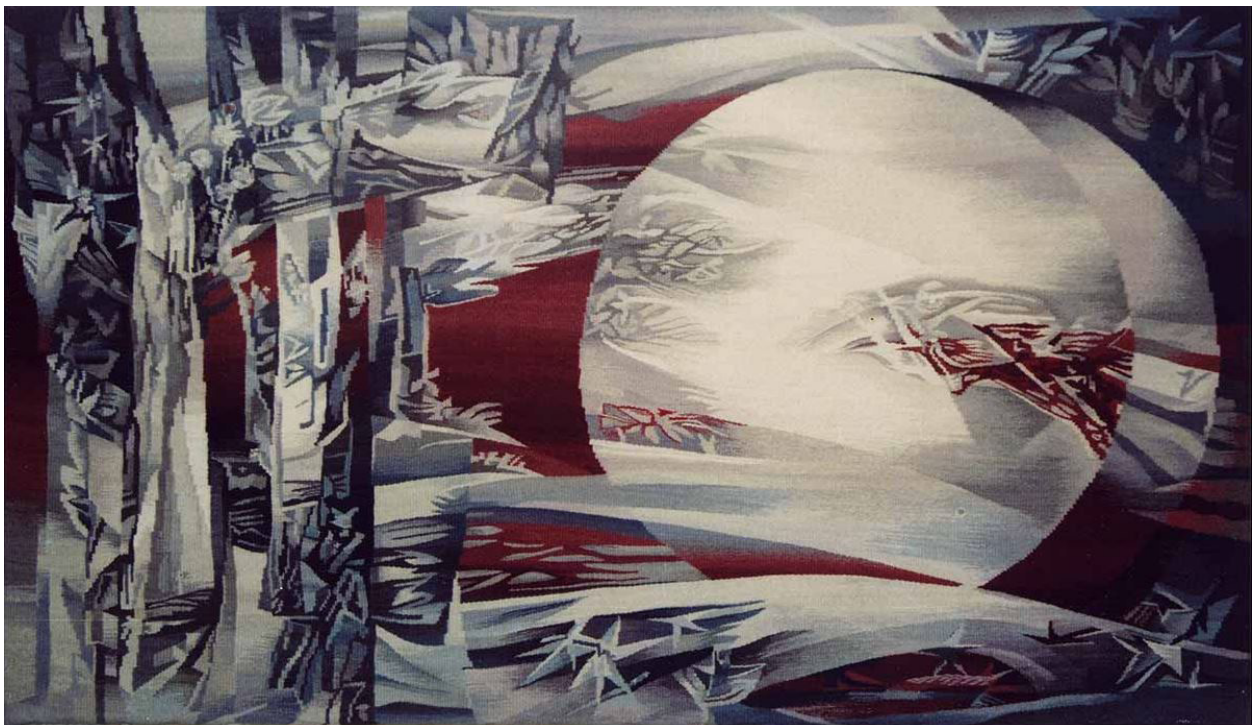


Рис. 4. Светлана Бусыгина. Космический пейзаж. 1987. Ручное ткачество
(Источник: <https://textile-art.jimdofree.com>)

Fig. 4. Svetlana Busygina. Space Landscape. 1987. Tapestry (URL: <https://textile-art.jimdofree.com>)

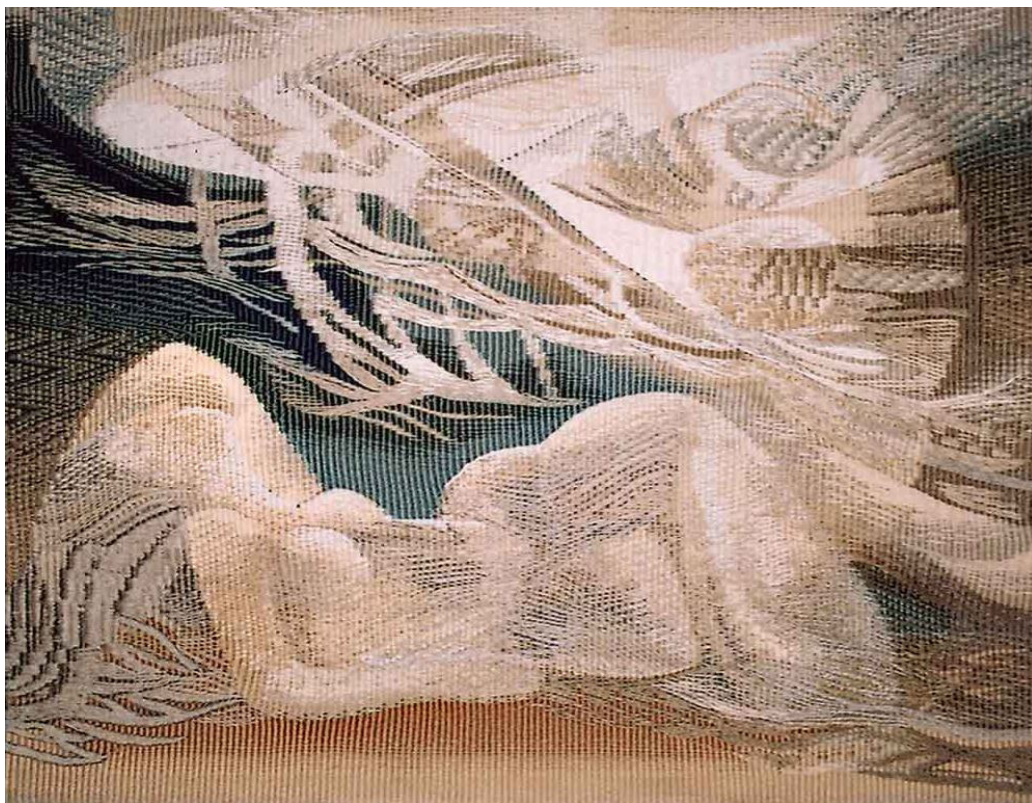


Рис. 5. Светлана Бусыгина. Сон. 2000. Ручное ткачество (Источник: <https://textile-art.jimdofree.com>)

Fig. 5. Svetlana Busygina. Dream. 2000. Tapestry (URL: <https://textile-art.jimdofree.com>)

Интерес к малой форме гобелена, разрабатываемого Борисом Мигалем и Светланой Бусыгиной в 1980-е годы, нашел отражение и в современном текстиле, представленном на ряде крупных выставок (II Российская триеннале современного гобелена и текстильного искусства «Медиа-проект „Модель мира“» (2014, Москва), Международная выставка мини-текстиля «Остров сокровищ» в рамках III Российской триеннале современного гобелена и текстильного искусства в Царицыно «Вердюра XXI века» (2018, Москва) и др.

Еще один известный ленинградский (петербургский) мастер Галина Борисовна Бушуева (1952 г. р.) окончила ЛВХПУ им. В. И. Мухомовой в середине 1970-х годов. Произведения Бушуевой базируются на крепком конструктивном рисунке. В основном в гобеленах художник прибегает к работе с классической техникой гладкого ткачества, реже обращается к фактурам и саржевым плетениям. Как и Борис Мигаль, Галина Бушуева экспериментировала с изображением глубины в условной плоскости. В гобеленах, посвященных городскому пейзажу, она использует монтажные композиции, в которых сочетает различные ракурсы и отдельные перспективные сокращения в архитектурных элементах, создавая ощущение движения, но не уходя от цель-

ного условно-плоскостного изображения. Это ярко видно в гобеленах «Павловский парк» (1994) и «Канал Грибоедова» (1995). Небольшой размер гобеленов (от 27,5 × 20 до 50 × 60) позволяет отнести их к «станковому» мини-текстилю наряду с произведениями Светланы Бусыгиной.

Галина Бушуева сочетает традиционную крашеную матовую шерсть, характерную для классического шпалерного ткачества, с некрашеным льном, блестящие шелковые нити, люрекс и различные виды синтетики. Примечательны находки художника в синтезе материалов в работах «Петербургский мотив» (1994) и «Сиреневый Петербург» (1995), где сложные валёры глубоких серых оттенков контрастируют со сверкающим золотым люрексом (рис. 6, 7).

Совмещение различных по качеству и характеристикам материалов в гобелене станет перспективным направлением для поисков художников конца XX — начала XXI века.

Кроме использования синтетических материалов Галина Бушуева интересовалась способами экспонирования текстильных произведений. Свои авторские арт-объекты она часто представляла в виде свободной основы, то есть полотно гобелена не фиксировалось на раме. Данный ход позволял усилить пластичность гобелена и эффект от цветовых вибраций.



Рис. 6. Галина Бушуева. Петербургский мотив. 1994. Ручное ткачество
(Источник: <https://g-bushueva.wixsite.com>)

Fig. 6. Galina Bushueva. Petersburg Motive. 1994. Tapestry (URL: <https://g-bushueva.wixsite.com>)

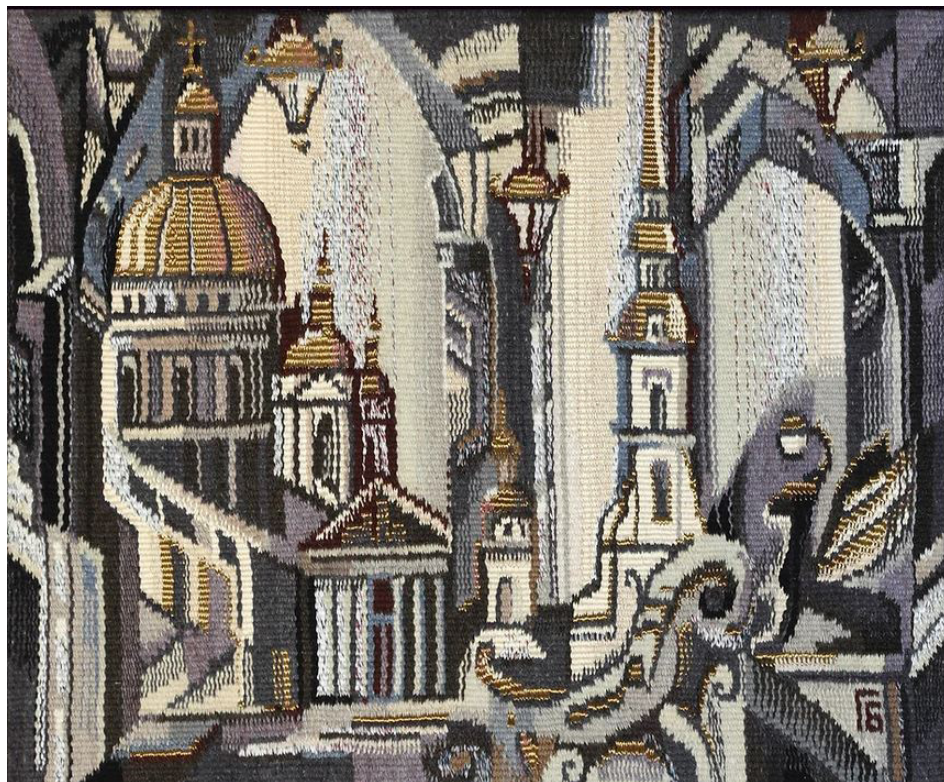


Рис. 7. Галина Бушуева. Сиреневый Петербург. 1995. Ручное ткачество
(Источник: <https://g-bushueva.wixsite.com>)

Fig. 7. Galina Bushueva. Lilac Petersburg. 1995. Tapestry (URL: <https://g-bushueva.wixsite.com>)

Ирина Алова (1962 г. р.) — выпускница кафедры текстиля ЛВХПУ им. В. И. Мухиной 1985 года, периода расцвета школы ленинградского художественного текстиля.

Важную роль в гобеленах Ирины Аловой играет фактурное ткачество. С одной стороны, саржи выступают рисующей линией, проходящей через всю композицию, а с другой — креповые и атласные плетения служат имитацией различных текстур (дерева, камня и др.)

В гобеленах «Залив» (1998) и «Залив-2» художник смело сочетает изобразительный гобелен с абстрактными мотивами, линейную графику и живописную нить. Пространство внутри гобеленов собирается из геометрических плоскостей и объединяется «гравировальным» штрихом. Сложная ритмика фактурных саржевых переплетений подчеркивается совмещением блестящих и матовых нитей.

Авторские гобелены Анны Векслер: осмысление и трансформация «ленинградского стиля»

Крайне важным для развития ленинградского и впоследствии петербургского гобелена является то, что Борис Мигаль был не только практикующим художником, но и педагогом. В период с 1996 по 1999 год он являлся профессором кафедры художественного текстиля Санкт-Петербургской государственной художественно-промышленной академии им. А. Л. Штиглица (бывш. ЛВХПУ им. В. И. Мухиной). В 2012 году в Музее декоративно-прикладного искусства академии им. А. Л. Штиглица состоялась выставка «Художник и учитель»,

объединившая работы мастера и его воспитанников. Представленные в экспозиции работы демонстрировали вариации проявлений авторских находок средств художественной выразительности в гобелене, сформулированных Борисом Мигалем, в творчестве его учеников.

В традиции классического ручного ткачества и гобелена как станкового арт-объекта осталась Анна Кирилловна Векслер (1972 г. р.), которая была ученицей Бориса Мигалья в конце 1990-х годов. Творческие работы Векслер представляют собой авторское переосмысление школы Бориса Мигалья: она сохраняет приверженность сочетанию гладкого и фактурного ткачества, ясности и лаконичности композиционного строя произведений, использует сложные колористические гаммы, основанные на нюансном сочетании цветов, и тяготеет к включению линейной графики. Триптих «Клондайк» (2000) — дипломная работа художника (рис. 8).

В гобеленах проявился синтез творческих интересов Анны Векслер и художественно-выразительных приемов, свойственных Борису Мигалю. Условные силуэты животных, которые становятся символами, решены в сдержанной колористической гамме, сочетающей многочисленные оттенки серого, охры и ультрамарина. Локальные цветовые пятна объединяет вибрация фактурных графических переходов. Сочетание широкого спектра оттенков сближенных цветов и яркой контрастной колористической доминанты было характерно для работ Бориса Мигалья. В монтажной композиции сочетаются «ковровая» плоскостность и свободная динамическая трактовка визуальных направляющих.



Рис. 8. Анна Векслер. Триптих «Клондайк». 2000. Ручное ткачество
(Источник: <https://textile-art.jimdofree.com>)

Fig. 8. Anna Veksler. Triptych "Klondike". 2000. Tapestry (URL: <https://textile-art.jimdofree.com>)

Художественный образ гобелена «Заря» (2010) построен на сложном фактурном ткачестве и использовании различных текстильных материалов. Ткачество с просветами и рельефные саржи формируют сложную визуальную метафору, наполненную внутренней динамикой (рис. 9).

Гобелен «Река времени» (2014) представляет собой изображение музицирующего ангела на фоне сложного фантастического пейзажа (рис. 10). Художник снова обращается к исследованию сочетания плоскостей в гобелене. Рельефная саржа выступает основным художественно-выразительным средством наряду с рисующей линией.

В творчестве Анны Векслер органично сочетается ярко выраженная авторская манера и черты «ленинградского стиля». Она осмыслила и трансформировала художественно-выразительные особенности произведений Бориса Мигаля, выявив наиболее близкие для себя черты и преобразовав их в фундамент собственных творческих поисков.

Художественные язык авторских гобеленов и создание эталонных образцов для художественной промышленности

Слияние профессионального искусства и художественной промышленности началось в пер-

вой половине 1960-х годов. Выставка 1961 года «Искусство в быт» задала планку высокого художественного вкуса, который должен был стать доступен широкому потребителю для эстетического наполнения окружающего его пространства. Для достижения поставленной цели на заводы стали привлекаться профессиональные художники. В позднесоветский период эта тенденция усилилась в связи с активным развитием промышленности.

Выпускники кафедры текстиля ЛВХПУ им. В. И. Мухиной зачастую совмещали создание авторских выставочных произведений, государственный заказ и работу в текстильной промышленности.

После выпуска в 1970-м году Борис Мигаль был распределен на Ленинградское производственное художественно-галантерейное объединение «Новость», где проработал 17 лет. Светлана Бусыгина в период с 1973 по 1975 год работала на Ленинградской ситценабивной фабрике имени В. Слуцкой, затем с 1975 по 1976 год в должности художника в Ленинградском зональном научно-исследовательском и проектно-институте типового и экспериментального проектирования жилых и общественных зданий Государственного Комитета по архитектуре и градостроительству, после чего перешла в Научно-исследовательские экспериментальные мастерские ЛВХПУ им. В. И. Мухиной. Ирина

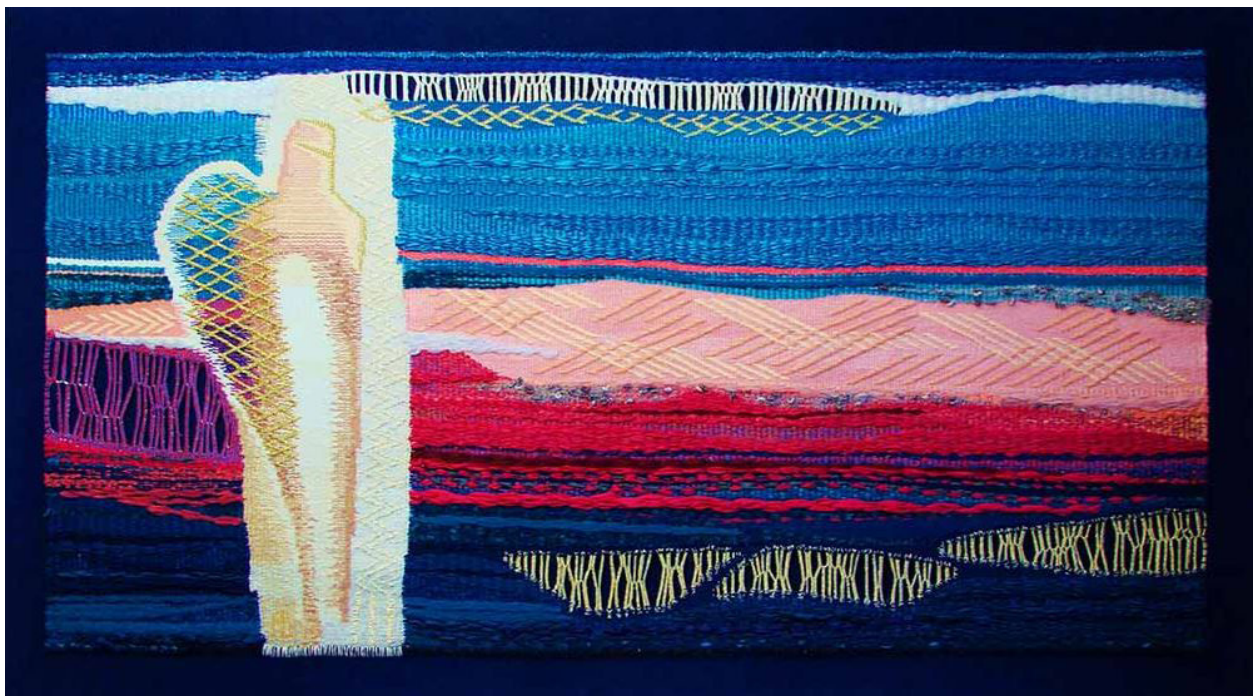


Рис. 9. Анна Векслер. Заря. 2010. Ручное ткачество (Источник: <https://textile-art.jimdofree.com>)

Fig. 9. Anna Veksler. Dawn. 2010. Tapestry (URL: <https://textile-art.jimdofree.com>)

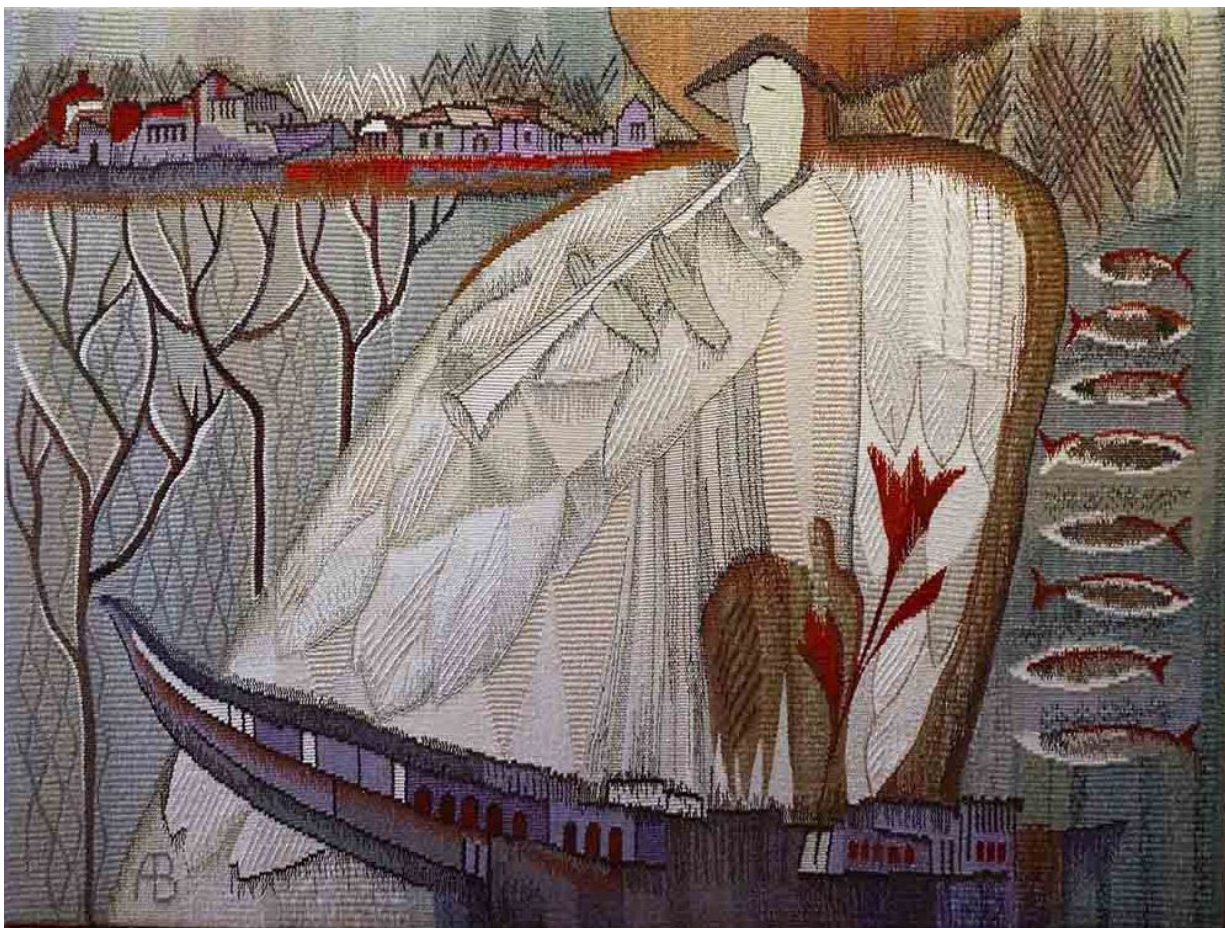


Рис. 10. Анна Векслер. Река времени. 2014. Ручное ткачество (Источник: <https://textile-art.jimdofree.com>)

Fig. 10. Anna Veksler. River of Time. 2014. Tapestry (URL: <https://textile-art.jimdofree.com>)

Алова после окончания училища в 1985 году была распределена на фабрику имени В. Слуцкой (Широковских 2018).

Авторские находки, представленные в гобеленах, нашли отражение в выпускаемой текстильной продукции и рисунках тканей. В середине 1980-х годов предпочтение отдавалось тканям с лаконичными изображениями, в которых использовалось сочетание линейной графики и крупных плоскостей (например, рисунки «Поверхность» и «Линия»).

Параллель с гобеленом можно провести также в интересе к синтезу фактур: «В 1986 г. были актуальны ткани, построенные на чередовании различных участков поверхности (блестящих и матовых, фактурных и гладких, плотных и разреженных), использовались просновки из ворсистых, металлизированных, декоративных нитей» (Широковских 2018).

Эталонным примером репрезентации характерных черт «ленинградского стиля» в гобелене являются ткани, созданные Ириной Аловой. Художник при проектировании рисунков использует штрих как ведущее средство художе-

ственной выразительности. Штрих различной пластики может быть использован для имитации фактур или как графический элемент, объединяющий цветовые пятна. Ирина Алова отдает предпочтение нюансной колористической гамме или обращается к цветовым схемам с одной контрастной доминантой в сочетании с природными оттенками или монохромными растяжками (например, ткань «Невская волна»).

Привлечение к работе на производстве профессиональных художников-текстильщиков позволило существенно обогатить и усложнить создаваемые образцы и вывести текстильное производство Ленинграда на уровень искусства.

Выводы

Ленинградскому художественному текстилю присущи следующие устойчивые характеристики: тектоничность композиции, нюансная колористическая гамма, линейная графика, ясность цветового пятна, синтез различных текстильных материалов и др., свойственные этому виду искусства и репрезентируемые в произведениях

различных художников. «Ленинградский стиль» в гобелене сформировался на основе «мухинской» школы текстиля в 1960-х годах. Его основоположником можно считать Бориса Мигаля. Эти эстетические ориентиры были восприняты и развиты художниками-текстильщиками 1970–1980-х годов, которые впоследствии сформировали узнаваемое лицо современного петербургского гобелена.

Сочетание работы художника над авторскими и тиражными вещами, эталонами для художественной промышленности, способствовало тому, что авторские приемы и художественно-выразительные особенности, проявившиеся в гобелене, нашли отражение в образцах, разрабатываемых на текстильных производствах.

В настоящее время художественный текстиль представляет собой сферу в основном авторского искусства. Это связано с закрытием предприятий, прекращением работы Комбината

декоративно-прикладного искусства и разрушением системы «художник — завод».

Таким образом, стилевые черты и эстетические ориентиры ленинградского гобелена, ярко проявившиеся в пространстве художественной промышленности второй половины XX века, в первой четверти XXI преимущественно развиваются в выставочных произведениях художников.

Конфликт интересов

Автор заявляет об отсутствии потенциального или явного конфликта интересов.

Conflict of Interest

The author declares that there is no conflict of interest, either existing or potential

Литература

- Бещева, Н. И. (2004) *Гобелен в общественных интерьерах России 1970–1990-х годов (На примере творчества мастеров Петербургской и Московской школ)*. Диссертация на соискание степени кандидата искусствоведения. М., МГХПУ им. С. Т. Строганова, 440 с.
- Бусыгина, С. А., Широковских, М. С. (2018) Опыт древнерусского лицевого шитья в творчестве художников Петербургской школы. *Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики*, № 3, с. 110–115. <https://doi.org/10.30853/manuscript.2018-3.21>
- Векслер, А. К. (2018) Шпалера как вид монументального искусства. Традиции и инновации в Академии художеств. *Научное мнение*, № 2, с. 44–52.
- Габриэль, Г. Н. (2007) Традиции европейской и русской художественных культур в Санкт-Петербургской шпалере XX-начала XXI века. *Труды Санкт-Петербургского государственного института культуры и искусств*, т. 176, с. 137–146.
- Куракова, Н. В. (2013а) О Елагиноостровской выставке гобеленов Бориса Мигаля. *Общество. Среда. Развитие*, № 3 (28), с. 159–163.
- Куракова, Н. В. (2013б) Роль и значение ЛВХПУ имени В. И. Мухиной в истории становления и развития ленинградского авторского гобелена. *Общество. Среда. Развитие*, № 1 (26), с. 155–160.
- Степанова, Д. Г. (2020) «Ленинградский стиль» в декоративном и промышленном искусстве: Введение в проблему. *Новое искусствознание*, № 4, с. 44–51.
- Степанова, Д. Г. (2022) Проблемы атрибуции произведений декоративного и промышленного искусства Ленинграда в музейных собраниях и частных коллекциях. *Ученые записки (Алтайская государственная академия культуры и искусств)*, № 1, с. 75–86. <https://doi.org/10.32340/2414-9101-2022-1-75-86>
- Стриженова, Т. К. (1984) Созвучие времени (Борис Мигаль). *Декоративное искусство СССР*, № 7, с. 112–122.
- Уваров, В. Н. (2000) *Авторская таписсерия в контексте мирового художественного процесса*. Диссертация на соискание степени доктора искусствоведения. М., Российская академия художеств, 414 с.
- Цветкова, Н. Н. (2002) *Искусство текстиля: Ручное ткачество (Северо-Запад Восточной Европы XIX–XX вв.)*. Диссертация на соискание степени кандидата искусствоведения. СПб., СПбХПА им. А. Л. Штиглица, 243 с.
- Широковских, М. С. (2018) Ленинградские ситцы: От серийных образцов к арт-объектам. В кн.: *Актуальные проблемы теории и истории искусства*. Вып. 8. СПб.: Изд-во СПбГУ, с. 424–432. <http://dx.doi.org/10.18688/aa188-4-40>

References

- Beshcheva, N. I. (2004) *Gobelen v obshchestvennykh inter'erakh Rossii 1970–1990-kh godov: Na primere tvorchestva masterov Peterburgskoj i Moskovskoj shkol [Tapestry in public interiors in Russia 1970–1990: Based on the example of the creativity of masters of the St. Petersburg and Moscow schools]*. PhD dissertation (Art critic). Moscow, Stroganov Russian University of Design and Applied Arts, 440 p. (In Russian)

- Busygina, S. A., Shirokovskikh, M. S. (2018) Opyt drevnerusskogo litsevoogo shit'ya v tvorchestve khudozhnikov Peterburgskoj shkoly [Old Russian pictorial embroidery tradition in creative work of representatives of Petersburg school of painting]. *Istoricheskie, filosofskie, politicheskie i yuridicheskie nauki, kul'turologiya i iskusstvovedenie. Voprosy teorii i praktiki — Historical, Philosophical, Political and Law Sciences, Culturology and Study of Art. Issues of Theory and Practice*, no. 3, pp. 110–115. <https://doi.org/10.30853/manuscript.2018-3.21> (In Russian)
- Gabriel, G. N. (2007) Traditsii evropejskoj i russkoj khudozhestvennykh kul'tur v Sankt-Peterburgskoj shpalere XX-nachala XXI veka [Traditions of European and Russian artistic cultures in the St. Petersburg tapestry of the XX and early XXI centuries]. *Trudy Sankt-Peterburgskogo gosudarstvennogo instituta kul'tury i iskusstv*, vol. 176, pp. 137–146. (In Russian)
- Kurakova, N. V. (2013a) O Elaginoostrovskoj vystavke gobelenov Borisa Migalya. [About the Elaginoostrovskaya exhibition of tapestries by Boris Migal]. *Obshchestvo. Sreda. Razvitie — Society. Environment. Development*, no. 3 (28), pp. 159–163. (In Russian)
- Kurakova, N. V. (2013b) Rol' i znachenie LVKhPU imeni V. I. Mukhinoj v istorii stanovleniya i razvitiya leningradskogo avtorskogo gobelena [The role and significance of Leningrad Higher Art Pedagogical University named after V. I. Mukhina in the history of the formation and development of the Leningrad author's tapestry]. *Obshchestvo. Sreda. Razvitie — Society. Environment. Development*, no. 1 (26), pp. 155–160. (In Russian)
- Shirokovskikh, M. S. (2018) Leningradskie sitty: Ot serijnykh obraztsov k art-ob'ektam [Leningrad printed fabrics production: from serial samples to art objects]. In: *Aktual'nye problem teorii i istorii iskusstva [Actual Problems of Theory and History of Art: Collection of articles]*. Iss. 8. Saint Petersburg: Saint Petersburg State University Publ., pp. 424–432. <http://dx.doi.org/10.18688/aa188-4-40> (In Russian)
- Stepanova, D. G. (2020) “Leningradskij stil” v dekorativnom i promyshlennom iskusstve: Vvedenie v problemu [“Leningrad style” in decorative and industrial art: Introduction to the topik]. *Novoe iskusstvovedenie — New Art Studies*, no. 4, pp. 44–51. (In Russian)
- Stepanova, D. G. (2022) Problemy atributsii proizvedenij dekorativnogo i promyshlennogo iskusstva Leningrada v muzejnykh sobraniyakh i chastnykh kollektsiyakh [Problems of attribution of works of Leningrad decorative and industrial art in museum and private collections]. *Uchenye zapiski (Altajskaya gosudarstvennaya akademiya kul'tury i iskusstv) — Proceedings of Altai State Academy of Culture and Arts*, no. 1, pp. 75–86. <https://doi.org/10.32340/2414-9101-2022-1-75-86> (In Russian)
- Strizhenova, T. K. (1984) Sozvuchie vremeni (Boris Migal') [Consonance of time (Boris Migal')]. *Dekorativnoe iskusstvo SSSR*, no. 7, pp. 112–122. (In Russian)
- Tsvetkova, N. N. (2002) *Iskusstvo tekstilya: Ruchnoe tkachestvo (Severo-Zapad Vostochnoj Evropy XIX–XX vv) [The art of textiles: Hand weaving (North-West Eastern Europe XIX–XX centuries)]*. PhD dissertation (Art critic). Saint Petersburg, Saint Petersburg Stieglitz State Academy of Art and Design, 243 p. (In Russian)
- Uvarov, V. N. (2000) *Avtorskaya tapisseriya v kontekste mirovogo khudozhestvennogo protsessa [Author's tapisserie in the context of the world artistic process]*. PhD dissertation (Art critic). Moscow, The Russian Academy of Art, 414 p. (In Russian)
- Veksler, A. K. (2018) Shpalera kak vid monumental'nogo iskusstva. Traditsii i innovatsii v Akademii khudozhestv [Tapestry as a form of monumental art. Traditions and innovations at Ilya Repin Saint Petersburg State Academic Institute of painting, sculpture and architecture]. *Nauchnoe mnenie — The Scientific Opinion*, no. 2, p. 44–52. (In Russian)

Сведения об авторе

Дарья Геннадьевна Степанова, SPIN-код: [6457-6533](https://orcid.org/0000-0002-7156-7202), ORCID: [0000-0002-7156-7202](https://orcid.org/0000-0002-7156-7202), e-mail: stepanova-dg@yandex.ru
Аспирант кафедры искусствovedения и педагогики искусства, ассистент кафедры декоративного искусства и дизайна института художественного образования Российского государственного педагогического университета им. А. И. Герцена

Author

Darya G. Stepanova, SPIN: [6457-6533](https://orcid.org/0000-0002-7156-7202), ORCID: [0000-0002-7156-7202](https://orcid.org/0000-0002-7156-7202), e-mail: stepanova-dg@yandex.ru
Doctoral Student, Department of of Art History and Pedagogy of Art, Institute of Art Education, Herzen State Pedagogical University of Russia, Assistant Professor, Department of Decorative Arts and Design, Institute of Art Education, Herzen State Pedagogical University of Russia



УДК 821.112.2

EDN VBKZHC

<https://www.doi.org/10.33910/2687-1262-2024-6-2-117-129>

Пауль Целан. Поэтическое творчество в свете философии диалога

А. К. Голованова¹, Ю. В. Каминская^{✉2}

¹ Государственная публичная научно-техническая библиотека Сибирского отделения
Российской академии наук, 630102, Россия, г. Новосибирск, ул. Восход, д. 15

² Независимый исследователь, Россия, г. Санкт-Петербург

Для цитирования:

Голованова, А. К., Каминская, Ю. В. (2024) Пауль Целан. Поэтическое творчество в свете философии диалога. *Журнал интегративных исследований культуры*, т. 6, № 2, с. 117–129. <https://www.doi.org/10.33910/2687-1262-2024-6-2-117-129> EDN VBKZHC

Получена 25 марта 2024; прошла рецензирование 28 апреля 2024; принята 30 апреля 2024.

Финансирование: Исследование не имело финансовой поддержки.

Права: © А. К. Голованова, Ю. В. Каминская (2024). Опубликовано Российским государственным педагогическим университетом им. А. И. Герцена. Открытый доступ на условиях лицензии ССВУ-NC 4.0.

Аннотация. Представление о лирическом произведении как о монологическом высказывании поэтического субъекта сложилось еще в XVIII в. Однако устоявшегося в теории литературы понимания лирики оказалось недостаточно для дискуссий о поэзии XX века: она отразила кризисы и катастрофы столетия, которые поставили под вопрос все основы человеческого. Соответственно, и привычный антропоморфный поэтический субъект, повторяющий очертания личности, начал трансформироваться. Лишь постепенно ученые переходят к новым моделям интерпретации, в рамках которых рассматривают стихотворение как взаимодействие поэтических голосов. Одним из поэтов, чьи поэтологические представления противоречили устоявшемуся определению лирики, был Пауль Целан (Paul Celan, 1920–1970). Он настаивал на необходимости диалога и, шире, полифонии в стихотворении, которое, согласно Целану, обращено к *Другому* и таким образом преодолевает тотальность монолога. Предтечей для размышлений Целана о поэзии стала философия диалога, в частности, работы Мартина Бубера (Martin Buber, 1878–1965). Объединяя традиции европейской философии и иудаизма, он противопоставлял идеалистическому *абсолютному Я* субъект, существующий исключительно в отношении *Я — Оно* или *Я — Ты*. После Второй мировой войны философию диалога продолжил разрабатывать Эммануэль Левинас (Emmanuel Lévinas, 1905–1995). Согласно Левинасу, основополагающая соотнесенность *Я с Другим* освобождает субъект от претензии на тотальное господство и сохраняет множественность личностей, не растворяющихся в унифицирующем свете Разума. Цель статьи — провести анализ стихотворений Целана в контексте философии Бубера и Левинаса. Интердисциплинарный ракурс позволяет охватить не только проблематику поэтического субъекта и субъектности, но и рефлексию о языке. Для анализа были выбраны стихотворения из сборника «Поворот дыхания» (Atemwende, 1967), поскольку поздний период творчества Целана, когда его письмо стало еще более «темным», изучен значительно меньше, чем его раннее творчество.

Ключевые слова: Пауль Целан, философия диалога, Мартин Бубер, Эммануэль Левинас, немецкоязычная литература, теория субъекта, поэтология

Paul Celan: Poetic creativity in the light of the philosophy of dialogue

A. K. Golovanova¹, Yu. V. Kaminskaja^{✉2}

¹ State Public Scientific and Technological Library of the Siberian Branch of the Russian Academy of Sciences, 15 Voskhod Str., Novosibirsk 630102, Russia

² Independent researcher, Saint Petersburg, Russia

For citation: Golovanova, A. K., Kaminskaja, Yu. V. (2024) Paul Celan: Poetic creativity in the light of the philosophy of dialogue. *Journal of Integrative Cultural Studies*, vol. 6, no. 2, pp. 117–129. <https://www.doi.org/10.33910/2687-1262-2024-6-2-117-129> EDN VBKZHC

Received 25 March 2024; reviewed 28 April 2024; accepted 30 April 2024.

Funding: The study did not receive any external funding.

Copyright: © A. K. Golovanova, Yu. V. Kaminskaja (2024). Published by Herzen State Pedagogical University of Russia. Open access under CC BY-NC License 4.0.

Abstract. The concept of the lyrical work as a monologue of the poetic subject originated in the 18th century. However, this established understanding of lyricism proved insufficient for discussions of the 20th century poetry, which reflected the century's crises and catastrophes that questioned all the foundations of humanity. Accordingly, the traditional anthropomorphic poetic subject that mirrors the outline of a person also began to transform. Scholars are still in the process of transitioning to new models of interpretation that consider a poem as an interaction of poetic voices. Paul Celan (1920–1970) was one of the poets whose poetological ideas contradicted the established definition of lyricism. Celan insisted on the necessity of dialogue and, more broadly, polyphony in a poem: he argued that a poem is directed towards *the Other* and thus overcomes the totality of monologue. Celan's reflections on poetry followed the philosophy of dialogue, particularly the works of Martin Buber (1878–1965). Combining the traditions of European philosophy and Judaism, Buber contrasted the idealistic *absolute I* with a subject that exists solely as part of the relations *I—It* or *I—Thou*. After World War II, the philosophy of dialogue was further developed by Emmanuel Lévinas (1905–1995). According to Lévinas, the fundamental correlation between *I* and *the Other* frees the subject from the claim to total domination and preserves the plurality of personalities that do not dissolve under the unifying light of Reason.

Keywords: Paul Celan, philosophy of dialogue, Martin Buber, Emmanuel Lévinas, German literature, poetic subject, poetology

Наследие Целана, Бубера и Левинаса в теории поэзии

Традиционно лирику рассматривают как воплощение субъективного и эмоционального высказывания личности в художественной литературе. Соответственно стихотворение предстает, прежде всего, монологически выстроенным произведением. Такое понимание в предельно отчетливом проявлении звучит в формулировках Фридриха Гегеля так: «К эпической поэзии приводит потребность в слышании тех вещей, которые сами по себе развертываются перед субъектом как объективно замкнутая внутри себя целостность. В лирике же удовлетворяется противоположная потребность — высказать себя и воспринять душу в этом ее самовыражении» (Гегель 1971, т. 3, 494). Текст, воспринимаемый как монолог субъекта, не оставляет пространства для других голосов. Сомнительность такого восприятия может показаться очевидной внимательному читателю, однако теории литературы понадобились значительные усилия, чтобы аргументированно и последовательно преодолеть сте-

реотипы, сложившиеся еще в XVIII веке. Постепенно удается осмыслить стихотворный текст как взаимодействие поэтических голосов, не сводимое к антропоморфному образу, который мог бы угадываться при традиционном чтении и повторять привычные очертания человеческой личности, высказывающейся о себе*.

Ученые из разных стран движутся к пониманию поэтического многоголосья разными путями и, встречаясь на международных конференциях, делятся находками и совместными усилиями пытаются привести складывающиеся представления в соответствие друг с другом, что необходимо для обеспечения общего научного дискурса. Заметными вехами на этом пути для русско- и немецкоязычной науки стали конференции, важную роль в организации которых сыграла славистка. Перечислим доклады профессора Трирского университета, доктора филологических наук Хенрике Шталь: «Поэзия на переломе. Основные тенденции после 1989 г.

* См. цикл лекций Ю. В. Каминской «Поэзия. Теории и интерпретации» (2023) для лектория «Teach-in. Открытые видеолекции учебных курсов МГУ» (Каминская 2023).

в России и Германии» (26.05.2013–30.05.2013, РГГУ, Россия), «Теория субъекта и современная поэзия в России и Германии» (2.11.2015–05.11.2015, Трирский университет, Германия) и «Субъект & лиминальность» (6.07.2017–10.07.2017, Трирский университет, Германия). Некоторые отчетливо зафиксированные результаты обсуждений, состоявшихся в рамках тематических встреч германских и российских ученых, содержит обширный том «Писать стихи в эпоху перемен. Основные тенденции поэзии после 1989 г. в России и Германии» (Stahl 2016), а также многочисленные публикации исследовательской группы *Lyrik in Transition* / «Поэзия в переходный период», которая объединила усилия ученых из разных стран с 2019 по 2022 год.^{*} Необходимость продолжать усилия, нацеленные на исследование поэзии, сохраняется и сегодня, побуждая обращаться к художественному материалу, способному внести больше ясности в постепенно складывающиеся современные представления о стихотворном наследии.

Литература и философия XX века и нашего времени движутся тем же путем, что и наука, становясь существенным подспорьем для теоретических размышлений о словесности. Одним из важнейших авторов в этом процессе стал немецкоязычный поэт и переводчик Пауль Целан (1920–1970), поэтологические высказывания которого вступают в явное противоречие с традиционным пониманием лирики. Согласно его представлениям, сформулированным в эссе «Меридиан» (1960) и других работах, стихотворение обращено к *Другому*, тянется к нему, ищет встречи (Целан 2013, 430). Одним из источников, который подпитывал рефлексию о *Я* и его соотнесенности с *Другим* в поэтологии Целана, стала философия диалога, в частности, работы ее основоположника Мартина Бубера (1878–1965). Целью статьи является анализ стихотворений Целана в свете философии диалога.

Мартин Бубер объединил немецкую философскую традицию и религиозную веру как стремление «к абсолютному доверию непостижимому» (Померанц 1995, 6). Бубер различал два возможных отношения *Я* к *Другому*, два «основных слова» (Бубер 1995, 16). Первое слово *Я — Оно*, где *Оно* — это познаваемый, пригодный для практического использования объект опыта, вторичный по отношению к субъекту. Второе слово *Я — Ты*, «которое может быть сказано только всем существом» (Бубер

1995, 18), в котором вместо объективации и разделения происходит само отношение, взаимное воздействие друг на друга, а *Ты* открывается в своей исключительности. По Буберу, субъект не предшествует отношению, а возникает и существует в нем, поэтому *Я* основных слов отличаются друг от друга. В «мире *Оно*» *Я* существует «как вещь среди вещей» (Бубер 1995, 19), и лишь в обращении к *Ты* *Я* становится *Я*. Бубер назвал слово *Я* «шибболетом человечества» (Бубер 1995, 53): различие в том, какое основное слово в данный момент соответствует этому *Я*, определяет возможность жизни, как ее предопределяло «правильное» произнесение слова «шибболет».

Ты невозможно свести к опыту: в нем всегда остается тайна, темнота, речь *Ты* как *Другого* «является из мрака» (Бубер 1995, 39). Отношение *Я — Ты* — это вхождение в непредсказуемый, непредвосхищенный, всегда ненадежный мир, который открывается за пределами причинности и привычных пространственно-временных отношений в пространстве свободы. Устремленность к неизвестному, диалогическая обращенность к *Ты* предшествует восприятию его как объекта (Бубер 1995, 31–34). *Я* обнаруживает себя как «неизменного партнера» (Бубер 1995, 32) в череде встреч, которые и составляют «действительную жизнь» (Бубер 1995, 21): как ответ на обращение *Ты* в человеке возникает Дух (Бубер 1995, 37). Наконец, каждый диалог устремлен к *Вечному Ты* как к недостижимому адресату и как к возможной целостности мира, которая включает двойственность *Я* и *Ты*, не поглощая ее (Бубер 1995, 49).

Различие между «основными словами» порождает и отличающуюся темпоральность. Отношение *Я — Ты* — это воплощенное присутствие, *Ты* предстоит *Я*: «действительное и наполненное настоящее есть лишь постольку, поскольку есть действительность протекания настоящего, встреча и отношение. Настоящее возникает только через длящееся присутствие *Ты*» (Бубер 1995, 22). Эта встреча вбирает в себя противоречия, которые невозможно превратить в опыт, единство которых нельзя постичь разумом, но можно прожить. *Я — Ты* — это вера в будущую встречу. Основное слово *Я — Оно*, напротив, зафиксировано и потому замкнуто в прошлом: «Объект — это не длительность, но остановка, прекращение, оторванность, самооцененение, отделенность, отсутствие отношения, отсутствие присутствия» (Бубер 1995, 22). Встреча *Я — Ты* неповторима и неизбежно переходит к субъектно-объектному отношению *Я — Оно*, однако всегда остается надежда

^{*} См. данные о работе Центра перспективных исследований «Поэзия в переходный период» на русском и немецком языках (Poetry in Transition... 2022).

на новые встречи: смысл *Оно* сохраняется в его возможности вновь и вновь становиться *Ты* (Бубер 1995, 37).

Философское переосмысление субъективности и субъектности Бубер неразрывно связывал с рефлексией о языке: в трактате-поэме «*Я и Ты*» он обозначил отношения как основные слова. Роль языка двойственна: это и медиум диалога, и инструмент, превращающий *Ты* из адресата в объект. «Лишь безмолвие, обращенное к *Ты*, лишь молчание всех языков, безмолвное ожидание в неоформленном, в неразделенном, в доязыковом слове оставляет *Ты* свободным, пребывает с ним в потаенности, там, где Дух не обнаруживает себя, но присутствует. Всякий ответ вплетает *Ты* в мир *Оно*» (Бубер 1995, 37).

Все же, по Буберу, возможно живое «изреченное слово», которое он описал в одноименной статье (Бубер 2008, 19–26). Предпосылкой для его возникновения служит воля к коммуникации (Бубер 2008, 20). Язык, согласно Буберу, диалогичен: для возникновения мысли и слова необходима инаковость, напряжение возможного непонимания. Слово изначально направлено, интенционально, даже если адресат неконкретен. Живая речь порождена многозначностью слов и плодотворным непониманием, которое из нее следует (Бубер 2008, 22–23). Несмотря на то, что статья «Изреченное слово» — работа 1960-х годов, написанная и опубликованная после двух мировых войн, в ней отчетливо звучит надежда на диалог: «...во тьме мира, ставшего духовно бесплодным, еще найдутся по крайней мере те двое, которые смогут, творчески черпая из достояния языка, сказать друг другу о совместном страдании» (Бубер 2008, 20). Возможность такого общения для Бубера дает поэтическая речь, близкая к «гласу» (Бубер 2008, 25).

После войны философские представления о диалоге разрабатывал Эммануэль Левинас (1906–1995), мыслитель, который провел пять лет в немецком лагере (Беневиц 1998, 11). Как и Бубер, он продолжил объединять традиции европейской философии и иудаизма. Для Левинаса вопрос о возможности диалога подразумевал преодоление тотальности, тотализации бытия, господства Разума, уничтожающего отличия между личностями. Цель одной из ранних работ «*Время и другой*» Левинас обозначил так: «...утверждение множественности, не допускающей слияния в единство» (Левинас 1998, 26). Он противопоставил этот принцип диалектике Гегеля, в которой антитезис лишь предшествует синтезу (Левинас 1998, 26).

По Левинасу, *Я* исходит из анонимного бытия, из «*il y a*». Субъект проявляет при этом свободу начала, но тут же оказывается в плену у несвободы самотождественности, необходимого совпадения *Я* с *Самим Собой* (Левинас 1998, 43–44). Разум не способен спасти человека из этого одиночества, поскольку он претендует на всеобщность знания. Левинас использовал традиционную со времен Просвещения метафору «света разума», обнажив ее оборотную сторону: беспредельность света «ни для чего не оставляет возможности остаться вне него. Вот почему разум не может встретиться с другим сознанием и поговорить с ним» (Левинас 1998, 59). Власть над внешним миром исключает встречу с равным себе *Я*, окружая субъект объектами. Объективность, таким образом, становится синонимом субъективности. По Левинасу, это и есть воплощение новоевропейского идеализма.

Противоположность свету, ясности — тайна, с которой человек сталкивается, когда приближается смерть. По Левинасу, приближение смерти повергает субъект в пассивность, лишает его субъектности (Левинас 1998, 68) и в то же время открывает будущее как неведомое, непредсказуемое, завладевающее субъектом. Вне встречи с нетождественным субъект замкнут в настоящем, как в своем одиночестве.

Левинас, как и Бубер, разделял два типа отношений, в которые вовлечен субъект: объективирующее отношение власти, приводящее к одиночеству, и отношение с *Другим*, при котором возникает событие (Левинас 1998, 76–77). По Левинасу, «эта ситуация, а именно: с субъектом происходит событие, а он не берет его на себя, ничего сам не может мочь, хотя некоторым образом к нему обращен, — есть отнесенность к другому, непосредственно к другому (*le face-a-face avec autrui*), встреча с лицом, одновременно открывающим и скрывающим другого» (Левинас 1998, 79). Эта межсубъектная связь открывает для субъекта будущее (Левинас 1998, 81).

Для описания этой связи Левинас ввел термин «лицо», который определял апофатически, перечисляя то, чем оно не является. Лицо — воплощение инаковости *Другого*, не сводимое к пластической форме, к видимому. Оно не является для субъекта ничем из того, что он может уловить, осветить (Waldenfels 2004, 66–67), оно появляется и при этом отсутствует, оно «возвещает» о смерти, которая всегда вписана в него (Евстропов 2010, 103). Лицо выражает само себя, «лицо говорит», впервые порождая речь и смысл, обозначая присутствие фиксирующего взгляда

(Левинас 2000, 100). При этом важно не то, о чем лицо говорит, но прежде всего сам факт говорения. Это обращенность, вызов, зов, приказ, в языковом воплощении — императив, вокатив, личные местоимения (Waldenfels 2004, 69). Вызов звучит в неустранимой инаковости *Другого*, которая непереводаема на язык субъекта.

Для Левинаса значим сам факт обращения к собеседнику, факт того, что речь произносятся, то есть подчеркнутая диалогичность слова: «Отдельное бытие — самодостаточно, автономно и вместе с тем ищет *другого*, но его поиск не подгоняется ни нехваткой, ни памятью об утраченном благе; подобная ситуация — это ситуация языка» (Левинас 2000, 97). Присутствие, встреча порождают не только движение времени, но и борьбу с прошлым за актуализацию слова, за высказанное слово против слова записанного (Левинас 2000, 103). Язык при таком разговоре — это не готовая система знаков, но поиск общего плана и, следовательно, поиск иного, «чистый опыт, повергающий в изумление», поскольку язык — это отношение двух свободных существ (Левинас 2000, 106).

Поэзия Целана как встреча голосов

Пауль Целан определял поэзию 1963–1965 годов, вошедшую в сборник «Поворот дыхания» (Atemwende, 1967), как наиболее плотное и наиболее всеобъемлющее (das Dichteste, das Umfassendste) (May 2012, 90) из того, что он создал. Стихотворение этого периода нередко сжимается до сложного предложения, любая окончательная интерпретация которого невозможна (Rychlo 2022, 69).

Философ Ханс Георг Гадамер отмечал, что темнота поэзии Целана, особенно его поздних сборников, взывает к интерпретации: «...по причине своей искусно созданной непрозрачности и богатой многогранности иносказаний и намеков [позднее творчество Целана] буквально притягивает к себе стремление исследователей возобладать над трудностью этих текстов посредством скрупулезного подхода и применения научных знаний и методов» (Гадамер 2013, 96). Сам Гадамер при интерпретации первого цикла из «Поворота дыхания» придерживался имманентного подхода, отказываясь от привлечения интертекстуальных связей, биографического метода, многочисленных дискурсов (Gadamer 1989). Таким образом он пытался уйти от дешифровки стихотворения по принципу кроссворда.

Радикальный отказ от внешнего, случайного, «окказионального» (Гадамер 1988, 175–178), по Гадамеру, тем не менее едва ли может считаться методическим выбором, соответствующим поэтике Целана. В. Вёгербауэр предположил, что Целан обратил незначимость и маргинальность окказионального, как оно представлялось Гадамеру, в принципиально важную часть своей поэтики (Wögerbauer 2017, 14). По этой причине в статье использованы различные источники, которые выявляют внутреннее напряжение и многозначность, свойственные поэтике Целана. Любая трактовка также заведомо ограничивает стихотворение, пытаясь охватить его «таинство» с помощью слов, тем не менее внимание к «местам неопределенности» и «темноте» в стихотворении позволит избежать излишне узкой интерпретации.

Du darfst mich getrost
mit Schnee bewirten:
sooft ich Schulter an Schulter
mit dem Maulbeerbaum schritt durch den Sommer
schrie sein jüngstes
Blatt.

Ты можешь спокойно
угощать меня снегом:
всякий раз, когда плечом к плечу
с шелковицею шел я сквозь лето,
кричал надрывно самый юный ее
лист.

Перевод Марка Белорусца
(Целан 2013, 194–195)

Стихотворение, открывающее сборник, начинается с обращения к *Ты*. Согласно поэтологическому эссе «Меридиан», лишь через обращение может возникнуть поэзия: «Стихотворение тянется к *Другому*. Оно нуждается в этом *Другом*, нуждается в собеседнике. Оно разыскивает его, чтобы, обращаясь к нему, выговорить себя» (Целан 2013, 430). В отличие от некоторых стихотворений сборника, в которых *Ты* приданы какие-то черты⁵, в стихотворении «Du darfst mich getrost...» («Ты можешь спокойно...») *Ты* определено лишь отношением к *Я*. Это отношение двойственно: в нем *Я* и *Ты* взаимозависимы и неразделимы. С одной стороны, именно *Ты* является субъектом предложения, а *Я* — объектом. Более того, *Ты* является хозяином, принимающим гостей, а *Я* — гостем: глагол «bewirten» (угощать) восходит к существительному «der Wirt» (хозяин).

⁵ См., например, стихотворение «Ich kenne dich» / «Узнал тебя...» (Целан 2013, 210–211), где грамматически указан женский род *Ты*. Другие примеры см. (Lyon 1971, 115).

С другой стороны, субъектом говорения по определению является *Я*, которое к тому же дает *Ты* разрешение с помощью модального глагола «dürfen».

Первая часть (до двоеточия) грамматически указывает на настоящее время, однако очевидных событий в нем не происходит, лишь устанавливается ключевая связь *Я — Ты*, что соответствует определению настоящего в наследии Бубера: «Настоящее возникает только через дпящееся присутствие Ты» (Бубер 1995, 22). Многие исследователи, начиная с Гадамера, обращали внимание на очевидное противопоставление зимы и лета в первой и второй части, однако контраст этим не исчерпывается: субъекты соотнесены с этим временем по-разному. Помимо того, что грамматическое время второй части является прошедшим, обозначена и повторяемость, однако она не совпадает с цикличностью времен года: повторение («sooftich <...> schritt durch den Sommer» / «всякий раз, когда <...> шел я сквозь лето») возможно лишь благодаря действию, движению *Я*, то есть во времени субъекта. Это время возникает лишь в совместном пути, оно существует в близости к *другому* — шелковице.

Предлог «durch» в четвертой строке («durch den Sommer» / «сквозь лето») не совсем типичен для передачи временной семантики в стандартном немецком^{*}, однако Целан часто использовал этот предлог и соответствующую глагольную приставку в различных значениях. Например, в «Бременской речи» «durch» использован в темпоральном значении, близком к пространственному: «...[das Gedicht] sucht, durch die Zeit hin durch zugreifen — durch sieh in durch, nicht über sieh in weg» (Celan 2000, Bd. 3, 186) / «[стихотворение] ищет способ прорваться сквозь время — пронизать его, а не проскользнуть над ним» (Целан 2013, 364).

Таким образом, предлог отсылает к парадигматической для поэзии Целана ситуации. *Я*, как и само стихотворение, не может быть вневременным (*zeitlos*), как это было бы свойственно *Абсолютному Я*, оно неизбежно находится во времени, соотнесенном со временем *Другого*. Эта временная соотнесенность также задает и некое направление движения: «[Стихотворение] одиноко, и оно в пути» (Целан 2013, 319). В первой же части стихотворения еще нет движения «сквозь» время, как и движения в целом:

снег указывает на зиму, но соприкосновение *Я* с зимой остается лишь потенциальным, зависимым от *Ты*, к которому *Я* обращается за другим временем еще до того, как сможет заговорить в своем.

Снег, которым *Ты* может угостить *Я*, представляет собой не просто указание на время года. Для Целана снег, начиная с ранних произведений, связан с образом матери, погибшей в концентрационном лагере (Girbig 2004, 126), а также косвенно с 20 января 1942 года, днем Ванзейской конференции, решение которой стало отправным пунктом Шоа (Joris 2014, 462). Как и в поэтике, охватывающей все творчество Целана (Keiling 2011, 185), неразрывное единство времени и пространства подчеркнуто: время отмерено шагами в пространстве текста. Снежные и ледяные ландшафты возникают несколько раз на протяжении цикла и сборника как пространства смерти и памяти.

In den Flüssen nördlich der Zukunft
werf ich das Netz aus, das du
zögernd beschwerst
mit von Steinen geschriebenen
Schatten.

В реках северной будущего
я забрасываю сети, а ты
медлишь, их отяжеляя
теньями
в записи камней.

Перевод Марка Белорусца
(Целан, 2013, 198–199).

В первой же строке время и пространство, точнее, не время и не место (Piszczatowski 2016, 370) неразрывно переплетены: в стихотворении нет однозначного указания на это, но естественно предположить, что реки, символ течения времени в европейской поэтической традиции, замерзли (Piszczatowski, 2016, 375). Такой остановки рек — времени — желает Люсиль, горящая о смерти мужа, в драме Георга Бюхнера (1813–1837) «Смерть Дантона» (1835): «Все движется, часы идут, <...> вода течет, все стремится дальше и дальше, пока наконец... Нет! Этого не должно случиться, нет, я сяду на землю и закричу так, чтобы все в испуге остановилось...»^{**} (Бюхнер 1935, 134). Крик Люсиль не останавливает время, в отличие от «противослова»

^{*} См., например, сравнительную статистику вхождений «durch den Sommer» и стандартного «im Sommer» в Google Books — различие в несколько порядков (Im Sommer, durch den Sommer... 2019).

^{**} См. о прямой интертекстуальной связи этой цитаты со стихотворением Целана «Ты лежишь в глубоком внимании...» (Duliegst, Целан, 250–251) в статье (Fußl 2007, 173). О влиянии творчества Георга Бюхнера на поэтическое и поэтологическое наследие Пауля Целана см. (Goltschnigg 2012, 304–308).

(*Gegenwort*)^{*}, которым стремится быть и поэзия Целана, поэтому в ней возможно движение к невозможному, к памяти *Другого* в остановке времени. В замерзших реках *Я* ловит нечто неуловимое — тени, которыми *Ты* нагружает сети, заброшенные *Я*. Сама ловля не гарантирует улов, это ожидание, которое подчеркнута тем, что *Ты* «медлит».

В интерпретации, предложенной П. Пишчатовски, ландшафт — это «проекция собственной смерти *Я*» («eine Projektion des eigenen Todes des Ich»), которое такой ценой вступает в царство мертвых, чтобы нащупать в забвении воспоминание. Свою трактовку Пишчатовски также подкрепил цитатой из «Собрания сочинений» Вальтера Беньямина, где возникает тот же образ воспоминания, как рыбной ловли в реках памяти. Целан подчеркнул эту цитату в своем экземпляре книги (Piszczatowski 2016, 375).

Направленность к *Ты* при этом трактуют двойко: как погружение в себя, ожидание «непроизвольного воспоминания» (Беньямин 2004, 180), оставившего след в бессознательном, или обращение к мертвому или мертвой. Второе направление можно связать с традиционными образами утопленниц в европейской литературе. Этот мотив с начала XX века ассоциировали с вытесненным стремлением к *жуткому* и погружением в бессознательное (Seiderer 2002, 145–148). В стихотворении не проведены границы между внешним и внутренним, поскольку это не место, само существующее как «записанная тень».

Итак, в «Повороте дыхания» путь по снежному или ледяному ландшафту ведет к (не-)месту памяти и замершего времени. Возвращаясь обходным путем к стихотворению «Du darfst mich getrost...», допустимо утверждать, что и в нем зима и лето соотношены с временами года не как стадиями циклического времени: повторяющееся летнее событие, связанное с движением (шагом) *Я*, противопоставлено снежному невремени и при этом неразрывно связано с ним. Обращение *Я* к *Ты* и здесь предполагает некоторое ожидание действия со стороны *Ты*, вероятно, отсутствующего, мертвого. Именно это ожидание является точкой отсчета для речи. Одновременно в этой точке *Я* стремится к немоте: угощенный снегом едва ли может говорить, он может лишь принять невыговариваемое как дар от *Ты* и заполнить рот этим снегом, а не словами. Язык свидетельствует о немоте, о человеческом существе, лишенном языка.

Во второй части стихотворения словом, которое притягивает внимание интерпретаторов, стало название растения (*Maulbeerbaum*). Марк Белорусец перевел его как шелковица, которую еще называют тутовым деревом или тутовником, но возможны и ассоциации с сикомором (*Maulbeerfeige*) (Gellhaus 1995). Гадамер указывал на необычайную витальность этого растения, которое на протяжении всего лета выпускает свежие листья, а кроме того, на этимологию («Maul» — от нем. «рот, пасть») (Gadamer 1989, 16). Другие свойства растения, которые могли бы стать значимыми для толкования, — это применение шелковицы как лекарственного растения против боли в горле и при проблемах со зрением (Schmid 2023, 1), или ее роль в производстве шелка, а также использование листьев бумажной шелковицы (*Papiermaulbeerbaum*) для изготовления бумаги, что дает основание для метапоэтических интерпретаций (Yang 2017, 154).

А. Гельхаус детально рассмотрел ассоциации, которые это растение может вызывать в рамках иудейской и каббалистической традиции (Gellhaus 1995, 340–341), а Р. Бюхер указал на черновой вариант, где присутствовала менора — подсвечник, символически связанный в иудаизме с мировым деревом, деревом жизни (Bücher 1987, 101–103). В комментарии к переводу сборника «Поворот дыхания» на английский язык поэт П. Жорис в полемике с исследователями, которые настаивают на трактовке стихотворения в рамках еврейско-иудейской традиции, предложил рассматривать растение и в связи с другими культурами. Например, если обращаться к древнегреческой мифологии, тутовое дерево служило назначенным местом встречи влюбленных Пирама и Фисбы (Joris 2014, 463). Их история стала прообразом двойного самоубийства Ромео и Джульетты. Пирам, по ошибке подумавший, что Фисба умерла, заколол себя, а Фисба, увидя умирающего возлюбленного, совершила самоубийство вслед за ним. По легенде, их кровь окрасила плоды тутовника красным цветом (Schmitzer 2017, 5–7).

Подобно эссе «Меридиан», в этом стихотворении невозможно отличить цитату или отсылку к другому произведению от «авторского» текста. Стихотворение в своей краткости не дает оснований для выбора в пользу одного из толкований, будь то интерпретация с опорой на интертекстуальную связь или на сведения о свойствах растения. Корпус текстов Целана также не дает возможности установить ключевое символическое значение растения: слово «шелковица» возникает лишь в одном раннем

^{*} О «противослове», или «Слове-наперекор» см. подробнее в поэтологическом эссе «Меридиан» (Целан 2013, 424).

стихотворении из первого сборника «Песок из урн»^{*}. Читатель, столкнувшийся с названием растения при первом прочтении, оставлен один на один с тайной слова, которое сопротивляется однозначной трактовке благодаря многообразию ассоциаций, не сводимых к общему знаменателю, и сохраняет свою темноту. Такой читательский опыт распространяется и на стихотворение в целом: двоеточие, соединяющее две части, обещает объяснение причинно-следственной связи, однако эта связь как минимум не очевидна (Peters 1994, 130).

Неоднозначность также побуждает обратить внимание на слово как фонетическое явление, или, возможно, именно необычное звучание заставляет обратить на него внимание. Если в остальных словах в стихотворении «Du darfst mich getrost...» звонкие согласные чередуются с аллитерирующими глухими звуками [t], [ʃ], то согласные в слове *Maulbeerbaum* либо сонорные, либо звонкие, то есть требующие использования голоса. При этом четыре из пяти согласных губно-губные: на звуке [m] губы смыкаются, на взрывном [b] — размыкаются. Это движение губ особенно важно с учетом того, что в иврите слово, обозначающее губу, также имеет значение «язык» (Maslon 2012, 29) в лингвистическом смысле, и этот факт традиционно используют для трактовки поэзии Целана.

Смыкание и размыкание губ — движения встречи и расхождения, в некотором смысле встречи двух губ как двух «идиом». Гласные же — два дифтонга и долгая гласная с вокализацией — образуют «зияния», как их охарактеризовал М. Коноваленко по отношению к слову «баобаб» (Коноваленко 2022, 191), в статье «об одной маленькой целановской нелепости». Он отверг любые возможные интертекстуальные связи, обозначил ключевую роль случайности, почти абсурдности в таком контексте и потому единичности «баобаба», и сосредоточился на «колокольном стыке гласных» «а — о — а», сходном с «О Аониды» Осипа Мандельштама (Коноваленко 2022, 195–196). По Д. Агамбену, именно случайность языка является залогом возможности свидетельства, поскольку существует с учетом постоянного риска не-бытия: «Случайность является возможным, подвергнутому испытанию субъектом» (Агамбен 2012, 154).

Это зияние, «вibrато, провал между звуками, <...> цезуру» (Коноваленко 2022, 195–196) в строке Мандельштама Целан охарактеризовал как «напряженное, в струну растянутое отношение двух времен, собственного времени и чужого»

(Коноваленко 2022, 197). Если в стихотворении где-то и происходит встреча, то не в первых строках, в которых звучит обращение, а в звучании слова *Maulbeerbaum*, но эта встреча была бы невозможна без обращения к чему-то или кому-то, кто не имеет голоса. Именно угроза немoty и одновременно желание приблизиться к ней приводит в поэтическом тексте к утверждению другой невозможности слова: к крику.

А. Гельхаус утверждал, что этот крик «соответствует восприятию Я» (Gellhaus 1995, 338), то есть является порождением субъективного беспокойства, возможно, даже безумия субъекта. Так, например, Дантон в пьесе Бюхнера слышит страшные крики со всех сторон, напоминающие об убийствах, которые он совершил во имя революции, о ее дате — сентябре (Бюхнер 1935, 83–85). Однако рядом с Дантоном находится Жюли, которая слышала крик от него самого: таким образом, ужас по крайней мере частично интериоризирован, приписан субъекту. В стихотворении Целана, напротив, крик становится пусть и логически темным аргументом связи Я и Ты. В ландшафтах поэзии Целана невозможно говорить о субъективном и объективном: крик существует в языке, который определен обращенностью к Ты, а значит, по определению не может быть лишь порождением Я. Стихотворение по крайней мере содержит надежду на такое Ты, для которого очевидно, в свете какой катастрофы звучит этот крик.

И все же процесс интерпретации, выявляющий пределы ее возможностей, оставляет открытым вопрос, с кем или с чем происходит встреча. Та редукция, к которой прибегал Целан в поздних сборниках, приводит к тому, что слово, не связанное привычными контекстами, теряет связь с каким-либо конкретным визуальным представимым референтом. Дерево предстает антропоморфным: Я идет с ним «плечом к плечу». Сопоставление дерева и человека неоднократно возникает в поэзии Целана, однако ни конкретное сходство, ни различие установить не удается: человека и растение разделяет и соединяет неуловимый *différance*. Под вопрос поставлено *Человеческое* (Лаку-Лабарт 2015, 62–63) само по себе, как таковое.

Образ шагающего дерева вновь вызывает различные интертекстуальные ассоциации^{**}, однако самая общая ассоциация указывает на оторванность от земли, лишенность корней. В свою очередь, Я через соотнесенность с деревом приобретает черты бездомного путника. За счет

^{*} См. стихотворение «Der Einsame» (Celan 2018, 19).

^{**} Возможны ассоциации с Бирнамским лесом из «Макбета», см. (Joris 2014, 463; Peters 1994, 132).

мерцающего антропоморфизма и крик «самого юного листа» напоминает о человеческом рождении, что не отменяет ощущения *жуткого*, которое возникает от странного двойничества.

Голос звучит лишь в присутствии слушающего: он раздавался «каждый раз» лишь при условии того, что *Я* шел рядом. Шаг фонетически также становится условием крика: *schrift* (шел) переходит в *schrie* (кричал), причем это происходит при почти неощутимом присутствии *Ты* (*Du*): «*schrift durch*»^{*}. Сверх того, едва уловимая пронызывающая речь, надежда на возможное присутствие *Ты* задана настойчивой аллитерацией на [t] / [d] на протяжении всего стихотворения.

Лишь в свете обращения к *Ты* возможен сам путь, возможна поэтическая речь, а «для стихотворения, устремленного к *Другому*, всякий предмет и каждый человек — образ этого *Другого*» (Целан 2013, 430). И если во второй части, где *Я* существует во времени, *Ди* стоит с заглавной буквы, то невозможно сказать, почему изначальное *Ди* написано с заглавной: поскольку является началом предложения или само по себе. Нередко заглавная буква отсылает к мистическим корням философии *Другого* и указывает на божественность *Ты*, в стихотворении же соотносительность *Ты* с божественным остается под вопросом.

Итак, *Я* и *Ты* в стихотворении определены лишь отношением. *Я* существует во времени, но обращено в не время *Ты*. Эта обращенность возможна, поскольку во времени *Я* уже присутствует *Ты*, и именно это присутствие делает *Я* способным воспринимать крик внутри жизни и внутри языка. *Ты* связано со снегом, который в поэтике Целана ассоциирован с утратой, а также не местом памяти. *Я* находится в пути, в движении, которое не обязательно приведет к *Ты*, но которое направлено к *Ты*. При этом возможность направленности к божественному в пределе устойчиво остается под вопросом. Обращение к *Ты* также не ведет к истоку речи — лишь в не место молчания, обрывая времени. *Ты* невыговариваемо, однако в речи, направленной к *Другому*, являющейся обращением, *Ты* может присутствовать тайно.

Язык индивидуален, поскольку рождается лишь в событии стихотворения, в момент, когда в настоящем *Я* возникает время *Другого*, время *Ты*. Слова за счет редукции и языковой игры не открываются полностью, сохраняют темноту и поэтому могут вести к некоей встрече. Для читателя это одновременно означает

постоянную деавтоматизацию восприятия, многообразии способов интерпретации и внимание к слову как слову, в том числе как фонетическому явлению, которому читатель дарит свой голос, свое дыхание.

Для научных наблюдений за изменениями поэзии в XX веке поэтологически ориентированные стихотворения Целана, рассмотренные сквозь призму философии диалога наследия Мартина Бубера и Эммануэля Левинаса, открывают уникальные возможности: с большей полнотой осмыслить поэзию как взаимодействие голосов. Это позволяет увидеть, какие воплощения находит в литературе постепенное переосмысление субъективности и субъектности, как неразрывно связано оно с размышлениями о языке, как тесно переплетены в наше время пути литературы, философии и литературоведения.

Конфликт интересов

Авторы заявляют об отсутствии потенциального или явного конфликта интересов.

Conflict of Interest

The authors declare that there is no conflict of interest, either existing or potential.

Вклад авторов

Исследование было проведено А. К. Головановой под научным руководством Ю. В. Каминской. Направление работы было сформулировано в ходе совместных обсуждений. Ю. В. Каминскаяверяла логику и структуру текста, в частности, добавила к нему введение и заключение, а также отбирала секундарную литературу, правила стилистики. А. К. Голованова выстраивала композицию работы, искала источники и писала текст под руководством соавтора.

Author Contributions

The study was conducted by A. K. Golovanova under the research supervision of Yu. V. Kaminskaja. The focus of the study was shaped in the course of discussions between the authors. Yu. V. Kaminskaja adjusted the logic and structure of the text (in particular, by writing the introduction and conclusion sections), selected secondary literature and ensured stylistic consistency. A. K. Golovanova developed the structure of the work, searched for sources and wrote the text as advised by Yu. V. Kaminskaja.

* О легитимности подобных приемов при чтении Целана см. (Tucker 2013, 262).

Источники

- Бюхнер, Г. (1935) *Сочинения*. М.; Ленинград: Academia, 400 с.
- Целан, П. (2013) *Стихотворения. Проза. Письма*. М.: Ad Marginem, 736 с.
- Celan, P. (2018) *Die Gedichte: Neue kommentierte Gesamtausgabe. Mit den zugehörigen Radierungen von Gisèle Celan-Lestrange*. Berlin: Suhrkamp Publ., 1262 p.
- Celan, P. (2000) *Gesammelte Werke in sieben Bänden. Bd. III. Gedichte III. Prosa. Reden*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Publ., 233 p.

Литература

- Агамбен, Д. (2012) *Ното sacer. Что остается после Освенцима: архив и свидетель*. М: Европа, 192 с.
- Беневич, Г. (1998) Слово о Левинасе. В кн.: *Время и другой*. СПб.: Высшая Религиозно-Философская Школа, с. 10–17.
- Беньямин, В. (2004) Шарль Бодлер. Поэт в эпоху зрелого капитализма. В кн.: Беньямин, В.; Белобратов, А. В. (ред.) *Маски времени. Эссе о культуре и литературе*. СПб.: Симпозиум, с. 47–234.
- Бубер, М. (1995) Я и Ты. В кн.: *Два образа веры*. М.: Республика, с. 15–92.
- Бубер, М. (2008) Изреченное слово. *Личность. Культура. Общество*, т. 10, № 2 (41), с. 19–26.
- Гадамер, Х.-Г. (1988) *Истина и метод. Основы философской герменевтики*. М.: Прогресс, 705 с.
- Гадамер, Х.-Г. (2013) Феноменологический и семантический подход к Целану? *Horizon. Феноменологические исследования*, т. 2, № 2, с. 96–105.
- Гегель, Г. (1971) *Эстетика: в 3 т. Т. 3*. М.: Искусство, 621 с.
- Евстропов, М. Н. (2010) Эмманюэль Левинас: «лицо» как абсолютное выражение. *Известия Томского политехнического университета*, т. 317, № 6, с. 101–106.
- Каминская, Ю. В. (2023) Поэзия и интерпретация. *YouTube*. [Электронный ресурс]. URL: https://www.youtube.com/playlist?list=PLcsjsqLLSfNBg2GjaajzqYQSEi_LdwpV (дата обращения 22.10.2023).
- Коноваленко, М. (2022) Мандельштам и Баобаб (Etwas Ungereimtes: Об одной маленькой целановской нелепости). *Новое литературное обозрение*, № 173, с. 191–197.
- Лаку-Лабарт, Ф. (2015) *Поэзия как опыт. О творчестве Пауля Целана*. М.: Три квадрата, 192 с.
- Левинас, Э. (1998) Время и другой. В кн.: *Время и другой*. СПб.: Высшая Религиозно-Философская Школа, с. 21–119.
- Левинас, Э. (2000) Тотальность и бесконечное. В кн.: *Избранное. Тотальность и бесконечное*. М.; СПб.: Университетская книга, с. 66–291.
- Померанц, Г. С. (1995) Встречи с Бубером. В кн.: *Два образа веры*. М.: Республика, с. 3–14.
- Bücher, R. (1987) Erfahrenes Sprechen — Leseversuch an Celan-Entwürfen. In: A. D. Colin (ed.). *Argumentum e Silentio. International Paul Celan Symposium*. Berlin; New York: De Gruyter Publ., pp. 99–112. <https://doi.org/10.1515/9783110850109.99>
- Fußl, I. (2007) Jewish history and memory in Paul Celan's "DU LIEGST". *Studies in 20th & 21st Century Literature*, vol. 31, no. 1, article 8. <https://doi.org/10.4148/2334-4415.1648>
- Gadamer, H.-G. (1989) *Wer bin Ich und wer bist Du? Kommentar zu Celans „Atemkristall“*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Publ., 155 p.
- Gellhaus, A. (1995) *Enthusiasmus und Kalkül. Reflexionen über den Ursprung der Dichtung*. München: Fink Publ., 390 p.
- Girbig, A. (2004) "Die Abgründe sind / eingeschworen auf Weiß." Erinnerung und Dialog. Bemerkungen zum Motiv des Schnees in Gedichten Paul Celans. *Cahiers d'Études Germaniques*, vol. 47, no. 2, pp. 123–136.
- Goltschnigg, D. (2012) Das "Gegenwort" — Georg Büchner. In: M. May, P. Goßens, J. Lehmann (eds.). *Celan Handbuch. Leben—Werk—Wirkung*. Stuttgart; Weimer: Verlag J. B. Metzler, pp. 304–308.
- Im Sommer, durch den Sommer: Statistical comparison 1800–2019. (2019) *Google Books Ngram Viewer*. [Online]. Available at: https://books.google.com/ngrams/graph?content=im+Sommer%2C+durch+den+Sommer&year_start=1800&year_end=2019&corpus=de-2019&smoothing=3 (accessed 01.08.2023).
- Joris, P. (2014) Commentary. In: *Breathturn into timestead: The collected later poetry: A bilingual edition*. New York: Farrar, Straus and Giroux Publ., pp. 459–628.
- Keiling, T. (2011) Ort und Zeit im Meridian. Heidegger in Derridas Celan-Interpretation. In: D. Espinet (ed.). *Schreiben. Dichten. Denken. Zu Heideggers Sprachbegriff*. Frankfurt am Main.: Vittorio Klostermann Publ., pp. 177–195.
- Lyon, J. K. (1971) Paul Celan and Martin Buber: Poetry as Dialogue. *Publications of the Modern Language Association of America*, vol. 86, no. 1, pp. 110–120. <https://doi.org/10.2307/461008>
- May, M. (2012) Atemwende. In: M. May, P. Goßens, J. Lehmann (eds.). *Celan Handbuch. Leben—Werk—Wirkung*. Stuttgart; Weimer: Verlag J. B. Metzler, pp. 89–98.
- Maslon, S. (2012) *Stating the Obvious: Celan—Beckett—Nauman*. Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego Publ., 123 p.

- Peters, P. (1994) Geschwindigkeiten des Wortes: Tracing Celan's Metaphor. *Seminar: A Journal of Germanic Studies*, vol. 30, no. 2, pp. 127–136.
- Piszczatowski, P. (2016) In den Flüssen nördlich der Zukunft—Nordische Landschaften in Gedichten von Paul Celan. In: M. Tarvas, F. H. Marten, A. Johanning-Radzienė et al. (eds.). *Triangulum. Germanistisches Jahrbuch 2015 für Estland, Lettland und Litauen*. Vilnius: Vilnius Academy of Fine Arts Press, 606 p.
- Poetry in Transition 2019–2022*. (2022) [Online]. Available at: <https://lyrik-in-transition.uni-trier.de/?lang=en> (accessed 07.10.2023).
- Rychlo, P. (2022) *Stationen poetischer Entwicklung: Paul Celans Gedichtbände in chronologisch-historischer Folge*. Göttingen: V&R Unipress, 131 p.
- Schmid, J. K. (2023) *Pharmazeutische Aspekte von Morus alba. Diplomarbeit zur Erlangung des akademischen Grades einer Magistra der Pharmazie*. Graz: Karl-Franzens-Universität Graz Publ., 55 p.
- Schmitzer, U. (2017) Pyramus der Narr — Christus Pyramus. Ovid malt die Sage von Pyramus und Thisbe. *Gymnasium*, no. 124, pp. 529–560. <https://doi.org/10.11588/propylaeumdok.00004814>
- Seiderer, U. (2002) Körper unter Wasser. Die illegitime Geste der Fiktion—Flussleichen des 20. Jahrhunderts: Georg Heym, Paul Celan, Peter Szondi. *Recherches Germaniques*, no. 32, pp. 145–185.
- Stahl, H. (2016) *Gedichte schreiben in Zeiten der Umbrüche. Tendenzen der Lyrik seit 1989 in Russland und Deutschland*. Leipzig: BiblionMedia Publ., 676 p.
- Tucker, B. (2013) Rebuke: From trope to event in Paul Celan's "Zähle die Mandeln". *The German Quarterly*, vol. 86, no. 3, pp. 257–274.
- Waldenfels, B. (2004) Levinas and the face of the other. In: S. Critchley, R. Bernasconi (eds.). *The Cambridge Companion to Levinas*. Cambridge: Cambridge University Press, pp. 63–81.
- Wögerbauer, W. (2017) Anmerkungen zur Stigmatisierung des Privaten in der Celan-Forschung. *Geschichte der Germanistik. Historische Zeitschrift für die Philologien*, no. 51–52, pp. 5–15.
- Yang, Y. (2017) *Durch einen Gestuswandel gestaltgewordene Sprache: Celan-Studie mit einer Fokussierung auf den Atemwende-Gedichtband. PhD dissertation (Philosophy)*. Aachen, Westfälischen Technischen Hochschule Aachen, 225 p.

Sources

- Büchner, G. (1935). *Sochineniya [Collected Works]*. Moscow; Leningrad: Academia Publ., 400 p. (In Russian)
- Celan, P. (2018) *Die Gedichte. Neue kommentierte Gesamtausgabe. Mit den zugehörigen Radierungen von Gisèle Celan-Lestrange [The poems. New annotated complete edition. With the associated etchings by Gisèle Celan-Lestrange]*. Berlin: Suhrkamp Publ., 1262 p. (In German)
- Celan, P. (2000) *Gesammelte Werke in sieben Bänden. Bd. III. Gedichte III. Prosa. Reden [Collected works in seven volumes. Vol. III. Poems III. Prose. Talk]*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Publ., 233 p. (In German)
- Celan, P. (2013) *Stikhotvoreniya. Proza. Pis'ma [Poems. Prose. Letters]*. Moscow: Ad Marginem Publ., 736 p. (In Russian)

References

- Agamben, G. (2012) *Homo Sacer. Chto ostaetsya posle Osventsima: arkhiv i svidetel' [Homo Sacer. Quel Che Resta di Auschwitz: L'archivio e il Testimone]*. Moscow: Evropa Publ., 192 p. (In Russian)
- Benevich, G. (1998) Slovo o Levinase [A word about Lévinas]. In: *Vremya i drugoj [Le Temps et L'autre]*. Saint Petersburg: Saint Petersburg School of Religion and Philosophy Publ., pp. 10–17. (In Russian)
- Benjamin, W. (2004) Sharl' Bodler. Poet v epokhu zrelogo kapitalizma [Charles Baudelaire: A Lyric Poet in the Era of High Capitalism]. In: *Maski vremeni. Esse o kul'turei literature [Masks of Time: Essays on culture and literature]*. Saint Petersburg: Symposium Publ., pp. 47–234. (In Russian)
- Buber, M. (1995) Ya i Ty [Me and You]. In: *Dva obraza very [Two Images of Faith]*. Moscow: Respublika Publ., pp. 15–92. (In Russian)
- Buber, M. (2008) Izrechennoe slovo [The word, has been uttered]. *Lichnost'. Kul'tura. Obshchestvo — Personality. Culture, Society*, vol. 10, no. 2 (41), pp. 19–26. (In Russian)
- Bücher, R. (1987) Erfahrenes Sprechen — Leseversuch an Celan-Entwürfen. In: A. D. Colin (ed.). *Argumentum e Silentio. International Paul Celan Symposium*. Berlin; New York: De Gruyter Publ., pp. 99–112. <https://doi.org/10.1515/9783110850109.99> (In German)
- Evstropov, M. N. (2010) Emman'yuel' Levinas: "litso" kak absolyutnoe vyrazhenie [Emmanuel Lévinas: "Face" as absolute expression]. *Izvestiya Tomskogo politekhnicheskogo universiteta — Bulletin of the Tomsk Polytechnic University*, vol. 317, no. 6, pp. 101–106. (In Russian)
- Fußl, I. (2007) Jewish history and memory in Paul Celan's "DU LIEGST". *Studies in 20th & 21st Century Literature*, vol. 31, no. 1, article 8. <https://doi.org/10.4148/2334-4415.1648> (In English)
- Gadamer, H.-G. (1988) *Istina i metod. Osnovy filosofskoj germenevtiki [Truth and Method. Fundamentals of Philosophical Hermeneutics]*. Moscow: Progress Publ., 705 p. (In Russian)

- Gadamer, H.-G. (1989) *Wer bin Ich und wer bist Du? Kommentar zu Celans „Atemkristall“* [Who am I and who are you? Commentary on Celan's "Breathing Crystal"]. Frankfurt am Main: Suhrkamp Publ., 155 p. (In German)
- Gadamer, H.-G. (2013) Fenomenologičeskij i semantičeskij podkhod k Tselanu? [Phenomenological and semantic approaches to Paul Celan?] *Horizon. Fenomenologičeskie issledovaniya — Horizon. Studies in Phenomology*, vol. 2, no. 2, pp. 96–105. (In Russian)
- Gellhaus, A. (1995) *Enthusiasmus und Kalkül. Reflexionen über den Ursprung der Dichtung* [Enthusiasm and calculation. Reflections on the origins of poetry]. München: Fink Publ., 390 p. (In German)
- Girbig, A. (2004) "Die Abgründe sind / eingeschworen auf Weiß." Erinnerung und Dialog. Bemerkungen zum Motiv des Schnees in Gedichten Paul Celans ["The abysses are / sworn to white." Memory and dialogue. Comments on the motif of snow in Paul Celan's poems]. *Cahiers d'Études Germaniques*, vol. 47, no. 2, pp. 123–136. (In German)
- Goltschnigg, D. (2012) Das "Gegenwort" — Georg Büchner [The "Counterword" — Georg Büchner]. In: M. May, P. Goßens, J. Lehmann (eds.). *Celan Handbuch. Leben—Werk—Wirkung* [Celan manual. Life—Work—Effect]. Stuttgart; Weimer: Verlag J. B. Metzler, pp. 304–308. (In German)
- Hegel, G. (1971) *Eстетика: в 3 т. Т. 3* [Aesthetics: In 3 Vols. Vol. 3]. Moscow: Iskusstvo Publ., 621 p. (In Russian)
- Im Sommer, durch den Sommer: Statistical comparison 1800–2019. (2019) *Google Books Ngram Viewer*. [Online]. Available at: https://books.google.com/ngrams/graph?content=im+Sommer%2C+durch+den+Sommer&year_start=1800&year_end=2019&corpus=de-2019&smoothing=3 (accessed 01.08.2023). (In English)
- Joris, P. (2014) Commentary. In: *Breathturn into timestead: The collected later poetry: A bilingual edition*. New York: Farrar, Straus and Giroux Publ., pp. 459–628. (In English)
- Kaminskaya, Yu. V (2023). Poeziya i interpretatsiya [Poetry and interpretation]. *YouTube*. [Online]. Available at: https://www.youtube.com/playlist?list=PLcsjsqLLSfNBg2GjaajzqYQSEi_LdwpV (accessed 22.10.2023). (In Russian)
- Keiling, T. (2011) Ort und Zeit im Meridian. Heidegger in Derridas Celan-Interpretation [Place and time in the meridian. Heidegger in Derrida's interpretation of Celan]. In: D. Espinet (ed.). *Schreiben. Dichten. Denken. Zu Heideggers Sprachbegriff* [Write. Dense. Think. On Heidegger's concept of language]. Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann Publ., pp. 177–195. (In German)
- Konovalenko, M. (2022) Mandel'shtam i Baobab (Etwas Ungereimtes: Ob odnoj malen'koj tselanovskoj neleposti) [Mandelstam and the Baobab (Etwas Ungereimtes: On one small celan absurdity)]. *Novoe literaturnoe obozrenie — New Literary Observer*, no. 173, pp. 191–197. (In Russian)
- Lacoue-Labarthe, P. (2015) *Poeziya kak opyt. O tvorčestve Paulya Tselana* [Poetry as Experience: On the Work of Paul Celan]. Moscow: Tri kvadrata Publ., 192 p. (In Russian)
- Lévinas, E. (1998) Vremya i drugoj [Le Temps et L'autre]. In: *Vremya i drugoj [Le Temps et L'autre]*. Saint Petersburg: Saint Petersburg School of Religion and Philosophy Publ., pp. 21–119 (In Russian)
- Lévinas, E. (2000) Total'nost' i beskonečnoe [Totality and Infinity: An Essay on Exteriority]. In: *Izbrannoe. Total'nost' i beskonečnoe [Selected Works. Totality and Infinity]*. Moscow; Saint Petersburg: Universitetskaya kniga Publ., pp. 66–291. (In Russian)
- Lyon, J. K. (1971) Paul Celan and Martin Buber: Poetry as Dialogue. *Publications of the Modern Language Association of America*, vol. 86, no. 1, pp. 110–120. <https://doi.org/10.2307/461008> (In English)
- May, M. (2012) Atemwende [Breathing turn]. In: M. May, P. Goßens, J. Lehmann (eds.). *Celan Handbuch. Leben—Werk—Wirkung* [Celan manual. Life—Work—Effect]. Stuttgart; Weimer: Verlag J. B. Metzler, pp. 89–98. (In German)
- Maslon, S. (2012) *Stating the Obvious: Celan—Beckett—Nauman*. Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego Publ., 123 p. (In English)
- Peters, P. (1994) Geschwindigkeiten des Wortes: Tracing Celan's Metaphor [Speeds of the Word: Tracing Celan's Metaphor]. *Seminar: A Journal of Germanic Studies*, vol. 30, no. 2, pp. 127–136. (In German)
- Piszczatowski, P. (2016) In den Flüssen nördlich der Zukunft—Nordische Landschaften in Gedichten von Paul Celan [In the rivers north of the future—Nordic landscapes in poems by Paul Celan]. In: M. Tarvas, F. H. Marten, A. Johanning-Radžienė et al. (eds.). *Triangulum. Germanistisches Jahrbuch 2015 für Estland, Lettland und Litauen [Triangulum. German Studies Yearbook 2015 for Estonia, Latvia and Lithuania]*. Vilnius: Vilnius Academy of Fine Arts Press, 606 p. (In German)
- Poetry in Transition 2019–2022*. (2022) [Online]. Available at: <https://lyrik-in-transition.uni-trier.de/?lang=en> (accessed 07.10.2023). (In English)
- Pomerants, G. S. (1995) Vstrechi s Buberom [Encounters with Buber]. In: *Dva obraza very [Two Images of Faith]*. Moscow: Respublika Publ., pp. 3–14. (In Russian)
- Rychlo, P. (2022) *Stationen poetischer Entwicklung: Paul Celans Gedichtbände in chronologisch-historischer Folge* [Stations of poetic development: Paul Celan's volumes of poetry in a chronological-historical sequence]. Göttingen: V&R Unipress, 131 p. (In German)
- Schmid, J. K. (2023) *Pharmazeutische Aspekte von Morus alba. Diplomarbeit zur Erlangung des akademischen Grades einer Magistra der Pharmazie* [Pharmaceutical aspects of Morus alba. Diploma thesis to obtain the academic degree of a master's degree in pharmacy]. Graz: Karl-Franzens-Universität Graz Publ., 55 p. (In German)

- Schmitzer, U. (2017) Pyramus der Narr — Christus Pyramus. Ovid malt die Sage von Pyramus und Thisbe [Pyramus the Fool—Christ Pyramus. Ovid paints the legend of Pyramus and Thisbe]. *Gymnasium*, no. 124, pp. 529–560. <https://doi.org/10.11588/propylaeumdok.00004814>. (In German)
- Seiderer, U. (2002) Körper unter Wasser. Die illegitime Geste der Fiktion—Flussleichen des 20. Jahrhunderts: Georg Heym, Paul Celan, Peter Szondi [Body under water. The Illegitimate Gesture of Fiction—River Corpses of the 20th Century: Georg Heym, Paul Celan, Peter Szondi]. *Recherches Germaniques*, no. 32, pp. 145–185. (In German)
- Stahl, H. (2016) *Gedichte schreiben in Zeiten der Umbrüche. Tendenzen der Lyrik seit 1989 in Russland und Deutschland* [Writing poems in times of upheaval. Trends in poetry since 1989 in Russia and Germany]. Leipzig: BibliMedia Publ., 676 p. (In German)
- Tucker, B. (2013) Rebuke: From trope to event in Paul Celan's "Zähle die Mandeln". *The German Quarterly*, vol. 86, no. 3, pp. 257–274. (In English)
- Waldenfels, B. (2004) Levinas and the face of the other. In: S. Critchley, R. Bernasconi (eds.). *The Cambridge Companion to Levinas*. Cambridge: Cambridge University Press, pp. 63–81. (In English)
- Wögerbauer, W. (2017) Anmerkungen zur Stigmatisierung des Privaten in der Celan-Forschung [Comments on the stigmatization of the private sphere in Celan research]. *Geschichte der Germanistik. Historische Zeitschrift für die Philologien*, no. 51–52, pp. 5–15. (In German)
- Yang, Y. (2017) *Durch einen Gestuswandel gestaltgewordene Sprache: Celan-Studie mit einer Fokussierung auf den Atemwende-Gedichtband* [Language shaped by a change in gesture: Celan study with a focus on the Breath Turn volume of poems]. PhD dissertation (Philosophy). Aachen, Westfälischen Technischen Hochschule Aachen, 225 p. (In German)

Сведения об авторах

Анастасия Константиновна Голованова, e-mail: anastasiya.golovanova_spsl_nsc@mail.ru
Младший научный сотрудник Государственной публичной научно-технической библиотеки Сибирского отделения Российской академии наук

Юлиана Владимировна Каминская, SPIN-код: 4387-7003, e-mail: kaminskaspb@gmail.com
Кандидат филологических наук, независимый исследователь

Authors

Anastasiya K. Golovanova, e-mail: anastasiya.golovanova_spsl_nsc@mail.ru
Junior researcher, State Public Scientific and Technological Library of the Siberian Branch of the Russian Academy of Sciences

Yuliana V. Kaminskaja, SPIN-код: 4387-7003, e-mail: kaminskaspb@gmail.com
Candidate of Sciences (Philology), Independent researcher



УДК 769

EDN XWBZWD

<https://www.doi.org/10.33910/2687-1262-2024-6-2-130-141>

Детская поэзия в книжных магазинах Московского региона*

Ж. В. Уманская ¹

¹ Российский государственный гуманитарный университет, 125047, Россия, г. Москва, Миусская пл., д. 6

Для цитирования:

Уманская, Ж. В. (2024) Детская поэзия в книжных магазинах Московского региона. *Журнал интегративных исследований культуры*, т. 6, № 2, с. 130–141. <https://www.doi.org/10.33910/2687-1262-2024-6-2-130-141>
EDN XWBZWD

Получена 7 июля 2023; прошла рецензирование 15 февраля 2024; принята 16 февраля 2024.

Финансирование: Исследование не имело финансовой поддержки.

Права: © Ж. В. Уманская (2024). Опубликовано Российским государственным педагогическим университетом им. А. И. Герцена. Открытый доступ на условиях лицензии ССВУ-NC 4.0.

Аннотация. Книжный розничный магазин — сложный объект, который является пересечением разных социальных запросов, будучи одновременно включенным как в систему торгового обмена и массового потребления, так и в систему культурных отношений и ценностей. В статье представлены результаты полевого исследования книжных магазинов и книжных отделов розничной торговли Москвы и Подмосковья, в котором собрана информация о разнообразии наименований представленной детской поэзии, зафиксированы имена поэтов и художников, приведены сравнения стилей оформления изданий классической и современной детской поэзии. Интересовали вопросы возможных повседневных практик детского и взрослого чтения и знакомства с книжной продукцией; репрезентации исследуемым ассортиментом массовых предпочтений; влияния выбора издательств и магазинов в пользу каких-то конкретных решений в розничной торговле на сегментацию покупательской аудитории. Исследование показало, что при формальном наличии численного разнообразия книг определенной линейки в сетевой розничной торговле можно говорить о его мнимом характере. Доминирует ограниченный список авторов и большой процент скрытых переизданий (использования ограниченного набора макетов под разными обложками). Практическое отсутствие книг современных авторов не позволяет покупателю увидеть полную картину состояния детской поэзии и иллюстрации. Скудость ассортимента может привести к серьезным пролонгированным последствиям, например, формированию для определенной части общества устойчивых представлений о «правильной, хорошей» иллюстрации в детской книге и линейке значимых авторов, не отражающих актуального состояния сегмента детской литературы.

Ключевые слова: детские книги, детская поэзия, детская иллюстрация, практики чтения, повседневные практики, разнообразие книжного ассортимента, книжный как «третье место», книжная розница, имплицитный покупатель

* Исследование фиксирует состояние ситуации на февраль — март 2022 г.

Children's poetry in bookstores in the Moscow region

Zh. V. Umanskaya ✉¹

¹Russian State University for the Humanities, 6 Miusskaya Sq., Moscow 125047, Russia

For citation: Umanskaya, Zh. V. (2024) Children's poetry in bookstores in the Moscow region. *Journal of Integrative Cultural Studies*, vol. 6, no. 2, pp. 130–141. <https://www.doi.org/10.33910/2687-1262-2024-6-2-130-141>
EDN XWBZWD

Received 7 July 2023; reviewed 15 February 2024; accepted 16 February 2024.

Funding: The study did not receive any external funding.

Copyright: © Zh. V. Umanskaya (2024). Published by Herzen State Pedagogical University of Russia. Open access under [CC BY-NC License 4.0](https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/).

Abstract. A retail bookshop is a complex object the intersection of different social expectations: it is simultaneously part of the system of economic exchange and mass consumption, and the system of cultural relations and values. The article presents the results of a field study conducted in bookshops of Moscow and Moscow Region. The study sought to collect the information about the diversity of titles of children's poetry and the names of poets and illustrators. The design styles of publications of children's 'classic' and contemporary poets were compared. We were interested in the following issues: everyday practices of children's and adults' reading and familiarization with books available for retail purchase; ways in which mass preferences are represented by the studied selection of books; and the influence of publishers' and stores' particular business choices on the segmentation of the consumer audience. The study showed that the diversity of books of a certain type in retail chain stores is more apparent than real. The majority of books are by a limited list of authors, and there is a large percentage of 'hidden reprinting' (i. e., the use of a limited set of layouts under different covers). The virtual absence of books by contemporary authors does not allow buyers to get a complete picture of the state of children's poetry and illustration. The small selection of books can lead to serious long-term consequences — e. g., a certain part of society may develop stable but wrong ideas about the 'correct' or 'good' illustration in books and about the list of 'significant'.

Keywords: children's book, children's poetry, children's illustration, reading practices, everyday practices, selection of books, bookshop as a 'third place', book retail, implicit user

Детская книга как целостный педагогический, эстетический, полиграфический, материальный продукт была и остается значимым средством социализации и инкультурации ребенка. Особое место в этих процессах занимает иллюстрированная детская поэзия и практики ее чтения. Причин этому несколько. Специфика дошкольного и младшего школьного возраста такова, что именно на рифмованных ритмичных текстах эффективнее развивать когнитивные способности и эмоциональную сферу юного читателя, легче отрабатывать логопедические проблемы, проще всего расширять словарный запас ребенка (см., например, Грехова 2021, Юркова 2021). Чтение стихотворений вслух — это способ запоминания звучания слов в соответствии с орфоэпической нормой*. Язык как лингвистическая система изменяется со временем, может

обновляться набор наиболее употребляемых слов, произношение или лексическое значение отдельных слов, поэтому важно, чтобы детская поэзия вводила ребенка в актуальные речевые практики.

По каталогам на официальных сайтах издательств можно увидеть, что выпускают книги стихотворений К. И. Чуковского, А. Л. Барто, С. Я. Маршака, С. В. Михалкова, сказок А. С. Пушкина и П. П. Ершова, басен И. А. Крылова, поэтов Серебряного века, обэриутов, стихов советских детских поэтов второго плана, культовых взрослых поэтов, в творчестве которых есть и произведения для детей. Формально имен очень много. Есть, например, издательство «Октопус» (Издательство Октопус... 2023), существующее при финансовой поддержке Федерального агентства по печати и массовым коммуникациям и печатающее российскую детскую поэзию современных авторов. «Детское время», «Качели», «Абрикобукс», «Август», «Поляндрия», «Нигма», «Настя и Никита», «Добрый великан», «Энас» и другие независимые издательства выпускают книги с детскими стихами Григория Кружкова, Михаила Яснова, Наталии Волковой, Артура Гиваргизова, Елены Мамонтовой, Юлии Симбирской

* Отдельной проблемой в освоении русского языка является отсутствие жестких правил, фиксирующих позицию ударного слога. Таковым может оказаться любой слог, есть случаи с изменяющимся положением ударения при склонении и спряжении слов или при словообразовании. Специалисты обращают внимание, что носители русского языка, благодаря ритму стихотворения, интуитивно угадывают правильное ударение при прочтении даже незнакомых слов.

и многих других авторов. Периодически в сети интернет появляются списки «100 лучших детских поэтов России»^{*} и вокруг них много споров о том, что потеряли кого-то значимого. В стране были и есть хорошие детские поэты, имеющие свои опубликованные книги, нашедшие своих читателей и получившие литературные премии. Правда, тиражи этих книг заметно отличаются в меньшую сторону по сравнению с лидерами рынка^{**}.

Важными для эстетического развития и разного мышления являются картинки, на которые смотрит ребенок, художественное оформление издания, его визуальный ряд. Рисунки в детской книге поясняют, дополняют текст, создают необходимое эмоциональное состояние и определенную атмосферу восприятия идей автора (Лыкова и др. 2016). Именно иллюстрации позволяют точнее передать культурно-исторический контекст содержания литературного произведения, порой радикально изменить его интерпретацию, место и время описываемого действия, архаизируя или делая современным. (Представьте, что зайка, брошенный хозяйкой, сидит на Луне под метеоритным дождем). Книжное искусство дореволюционной России, СССР и современной России знает много имен замечательных художников-иллюстраторов стихов для детей (Категория: Иллюстраторы... 2019). Детская книга — медиум, с помощью которого осуществляется познание ребенком окружающего мира. Хорошо, когда в семейной библиотеке есть книги, где с помощью рисунков отражены визуальные образы и способы организации пространства, которые узнаются ребенком и доминируют в его повседневной жизни. Это не отменяет необходимости в иных книгах, так как именно их разнообразие позволяет развивать визуальный интеллект и умение считать значения невербальных объектов.

^{*} Например, Путеводитель по детской поэзии XX века, составленный Олегом Лекмановым для Детской комнаты Arzamas (Лекманов 2022)

^{**} Возможный аргумент, который иногда приводится специалистами в пользу ограниченного набора имен детских поэтов, выбираемых издателями для печати большими тиражами, связан с идеей тематической насыщенности сегмента: проблемы, отражающие специфику детского развития, уже представлены в текстах классических авторов. Но если вспомнить, что все «канонические» авторы родились в начале XX века, в течение которого в стране несколько раз менялась культурная ситуация, идеология и представления о принципах воспитания и образования, то видится еще один исследовательский ракурс. Каким образом тексты, написанные в прошлом веке, встраиваются в сегодняшнюю реальность, как с помощью художественного оформления происходит их адаптация под нынешние запросы?

Помимо наглядности и текстового содержания книги, важным оказывается коммуникативный аспект взаимодействия с ней. В какой ситуации книга доступна ребенку, есть ли самостоятельность и неконтролируемость выбора, или же ребенок читает только то, что предложено взрослым? Вариативность практик чтения ребенка напрямую зависит от возможностей выбора и читательского кругозора взрослых. Это делает актуальным обсуждение потребительских практик взрослых покупателей детских книг и того, каким образом разнообразие ассортимента в книжной рознице поддерживает или отменяет эти практики, влияя на знания об определенном сегменте детской литературы у непрофессиональных читателей.

Если рассматривать читательские практики (Колосова 2011, 36–37) как совокупность всех возможных способов взаимодействия с книгой, то посещение книжных магазинов и сопутствующее времяпрепровождение в них — одна из городских практик для любой возрастной категории. «Поход в книжный» для некоторых людей является обязательной частью жизни, потребностью, сформированной в детстве^{***}, и как форма досуга, как нахождение в комфортном «третьем месте» (Ольденбург 2014) не связан напрямую с необходимостью в конкретной покупке. В исследованиях по культуре городской повседневности есть представления о практиках «присвоения территории» и осознания границ того ареала, который воспринимается как часть личного жизненного пространства. Городская среда и ее зонирование возникает только в результате жизнедеятельности горожан как субъектов. Объекты, находящиеся на «своей» территории, посещаются чаще: они не лучше, но привычнее. Например, люди регулярно ходят в тот книжный магазин, который не только удовлетворяет запросы, но ближе и более знаком. Конечно, горожане совершают и специальные поездки за конкретной книгой в другую часть города. Есть также опыт «дрейфа» по удаленным друг от друга магазинам как один из примеров пользовательской городской практики. Набор «любимых» локаций в городской среде, магазинов в том числе и для ребенка, и для взрослого, является признаком эмоциональной включенности в социальную жизнь места проживания и существования местной самоидентификации, что в дальнейшем может влиять

^{***} Многие ценители книги могут вспомнить любимый магазин детства, который знали наизусть. Туда можно было заглянуть, чтобы побродить в тишине, подержать в руках книги и открытки, почитать отдельные тексты, посмотреть картинки.

на социальные практики человека как гражданина (Евсеенкова 2014).

Урбанисты обращают внимание на то, как менялась культура книги и сущность книжного магазина в жизни города вместе с изменением социокультурного контекста. По разным причинам люди отправляются в ближайший книжный, который становится зоной пересечения конкретных коммерческих интересов и более эфемерных понятий: необходимость спонтанной или запланированной покупки, получение информации о книжном ассортименте или непосредственно чтение отдельных образцов. Обобщая рассуждения об истории и символических значениях книжных магазинов, П. В. Романов предполагает, что городская жизнь всегда будет связана с чтением и книгами, а книжная розница в том или ином виде сохранится как явление (Романов 2009), хотя скепсиса по этому поводу все больше (Кирчанов 2021).

Теоретически можно предположить, что со стороны родителей и педагогов должен существовать запрос на иллюстрированные книги стихов для детей, но в издательской среде известно, что сейчас такие книги не пользуются массовым спросом. Книгоиздатели и владельцы книжных сетей оказались в довольно странной ситуации: печатать и продавать надо, но покупают плохо. Как правило, именно детскую поэзию сопровождают полноцветными разворотными изображениями, поэтому расходы на издание получаются значительно выше, чем изготовление запечатанного сплошным текстом книжного блока с яркой обложкой и несколькими полосными иллюстрациями. Лишь очень большие тиражи окупают высокотехнологичные полиграфические процессы. Если исходить только из коммерческих, а не педагогических интересов, то линейка представленных в магазинах авторов, поэтов и иллюстраторов, сочиняющих и рисующих для детей, должна быть обязательно востребована целевой покупательской аудиторией.

Сейчас печатные издания приобретаются двумя основными способами: через розничную сеть или интернет-магазины. На маркетплейсах часто дешевле и удобнее (можно, не выходя из дома, найти нужную книгу, заказать, оплатить, получить курьерской службой), но в этом есть и свои минусы. Обычному покупателю часто трудно перевести корректно язык цифр о весе и формате в соответствующий им образ книги. Конечно, блогеры в своих обзорах показывают книги разными способами и издательства представляют новинки в социальных сетях, что позволяет получить некоторое представление. В 2022 году в нашей стране продажи бумажной

книги все еще опережали продажи цифровых копий. Отчеты Министерства цифрового развития РФ (Григорьева 2022) и Московского книжного союза (Мониторинг 2022) за последние годы показывают рост продаж в сегменте детской литературы. Эти данные отражают ситуацию по всему спектру изданий для детей и не дифференцированы по литературным жанрам, поэтому рост или падение продаж поэтических детских сборников они не фиксируют.

Насколько вероятна «встреча» современных поэтов и художников со своим читателем при очном способе поиска, знакомства и покупки книжной продукции в сетевой рознице? Представлялось важным посмотреть на соотношение имен глазами условного массового покупателя. Главной исследовательской целью было зафиксировать общее количество представленных авторов и способы оформления макетов. Не ставилась задача давать увиденным книгам оценку качества или соответствия каким-либо эстетическим, педагогическим или полиграфическим требованиям. В статье из-за ограниченного объема не приводятся полные списки поэтических сборников, обнаруженных по всем исследуемым магазинам в период с февраля по март 2023 года.

Описание источника

В данном исследовании не будут рассмотрены все «специальные» активности, интересен поход в книжный магазин как повседневная рутинная возможность, не требующая особых временных и прочих усилий. В качестве основной локации были выбраны районы севера столицы и ее пригорода, объединенные прилеганием к ветке железной дороги (которая сейчас превратилась в наземное метро). Отбирались также торговые точки внутри этой зоны, расположенные в двух-трех автобусных остановках или одной остановки станции метро (ж/д станции), привычных маршрутов внутри территории, охватывающей потенциальное личное жизненное пространство жителей определенного сегмента Подмосковья, многие из которых работают в Москве. В этом районе больше книжных магазинов, чем показано в исследовании. Это связано с «неудобным» по доступности положением некоторых торговых точек, их посещения в повседневной жизни менее вероятны.

Розничная торговля книгами в Московском регионе осуществляется некоторым набором форматов магазинов, которые можно обнаружить и в самой Москве, и в поселениях ближайшего пригорода и области.

Первый тип — книжный магазин специализированной сети, имеющей свои точки продаж в различных городах. Крупнейшая на данный момент сеть такого типа — это конгломерат «Читай-город — Буквоед», который представлен на всей территории России и сочетает в себе розницу и интернет-продажи. Следует также упомянуть книжную сеть «Лабиринт», у которой в Московском регионе более 80 торговых точек.

Как правило, сетевые магазины расположены в торговых центрах, имеют похожее оформление торговых залов, единые алгоритмы подготовки и работы персонала. По формальным признакам они отличались не только местоположением с точки зрения транспортной доступности и близости к жилому массиву, но и размером торговой площади, проходимостью, выбором места в зале под детскую литературу и принципами расположения книг на полке. Все это непосредственно влияет на продажи, а соответственно, и на количество представленных книг и их ассортимент.

Второй тип — книжные отделы в магазинах с широкой линейкой товаров. В Московском регионе, например, достаточно плотная сеть «Детского мира», в каждом из которых есть небольшой угол или целая стена с книжными полками. Детские книги можно найти в сетях магазинов «Ашан», «Метро», «Фикспрайс». Эти отделы изучались только в одном подмосковном городе, но в его разных точках.

Третий тип — локальные книжные гиганты статуса Дома книги с отдельными многоэтажными зданиями, большим числом тематических залов и богатым ассортиментом разнообразной литературы. Если говорить о Москве, то это «Библио-глобус», «Дом книги на Новом Арбате», «Москва». Для исследования был выбран магазин «Молодая гвардия» на улице Большая Полянка.

Четвертый тип — независимые книжные лавки интеллектуальной литературы с неповторимым оформлением, спецификой коммуникации и ассортимента. Примером такого рода стал магазин академической литературы «У Кентавра» Российского государственного гуманитарного университета. У книжных лавок подобного типа, у издательских магазинов («Самокат», «Я люблю читать», шоурум «Белая ворона» и др.) своя целевая аудитория: образованные люди, следящие за новинками, посещающие ярмарки, читающие много и разное, покупающие книги в интернете и знающие о существовании этих магазинов. Массовый покупатель оказывается в таких местах чаще всего при условии близкого проживания. Единичность такого типа магазинов делает их присутствие в личном

жизненном пространстве человека достаточно редким.

Последний вариант — маленькие магазины канцтоваров в небольших торговых центрах с сопутствующим книжным набором в качестве дополнения.

Всего была собрана информация по десяти магазинам разного типа. Среднее время, проведенное в торговом заведении, — от сорока пяти минут до двух с половиной часов, в зависимости от площади и очередности попадания в магазин. В последних по времени посещения, в силу значительных совпадений результатов, фиксация данных осуществлялась гораздо быстрее. Во всех магазинах не рассматривались дидактические издания, для которых характерны стихотворные формы изложения материала, интересовали только те книги, которые позиционировались как художественная литература.

Для анализа собиралась следующая информация: наименование, автор, иллюстратор, издательство и год издания, общие полиграфические характеристики, стиль макета. Так как оценивалось визуальное разнообразие печатной продукции, то книги одного автора с разными обложками и разного формата считались разными. Фотографировались обложки изданий, выходные данные, иногда отдельные развороты. Отмечался уровень расположения полок на стеллаже с соответствующей продукцией и характер расстановки книг. По возможности велись беседы с покупателями и продавцами.

Предварительные итоги

Многие магазины сети «Читай-город», где собирались данные, находятся не на первом уровне здания. Это или подвальные помещения, или верхние этажи, просто так не зайдешь, требуются дополнительные специальные маршруты. Книжная лавка «У Кентавра» находится на первом этаже одного из корпусов РГГУ, «Молодая гвардия» занимает первые два этажа в многоэтажном жилом доме.

Чаще всего книги с поэзией для детей стоят на маркированных полках и рассортированы по алфавиту. Например, в «Читай-городе» поэзия «живет» на полках с рубрикой «Стихи и сказки». Как правило, для небольших точек именно стихи занимают несколько полок одного стеллажа с достаточно рыхлой расстановкой, все остальное пространство под этой рубрикой занимают книги с прозаическими сказками. В некоторых магазинах в отделе с детской литературой видна намеренная смесь книг разного жанра и авторства: проза и поэзия, современные авторы и авторы прошлых лет, известные

произведения и не очень. Большая часть книг представлена одним или двумя экземплярами. Во многих сетевых магазинах детские книги стоят так плотно, что невозможно вытащить отдельный экземпляр, вдобавок поэтические сборники располагаются или на самых верхних, или на самых нижних полках стеллажей, а не на лучших местах для продажи — на уровне рук и глаз покупателя. Своя тактика в отделах «Детского мира»: ассортимент ограниченный, но каждого наименования более пяти экземпляров; расстановка очень плотная и на высоких полках.

Для всех магазинов характерна работа преимущественно с партнерскими издательствами. Например, в лавке «У Кентавра» много книг издательства «Октопус», а в магазине «Молодая гвардия» нет ни одной, но зато есть книги издательства «Поляндрия», которых в момент посещения не было «У Кентавра». «Лабиринт» как книготорговый и издательский холдинг продвигает собственную продукцию и книги издательств, представленных в интернет-магазинах. На полках «Читай-город — Буквоед» в основном представлены книги издательств «Малыш»,

«Аст», «#эксмодетство» (которые являются одной большой организацией «Эксмо-Аст», и чьему совладельцу принадлежит больше половины акций сети «Читай-город — Буквоед» (Президент «Эксмо-АСТ» ... 2020)), региональных, часто дочерних московским, издательств («Проф-Пресс», «Литур», «Улыбка», «Алтей», «Омега»). Значительно меньше книг издательств «Росмэн» и «Махаон». В исследуемых точках «Читай-города» не было представлено ни одной иллюстрированной книги со стихами от независимых издательств. Заметно отсутствие переводной литературы в этом жанре.

Можно констатировать, что в выбранных для посещения сетевых магазинах Москвы и ближнего пригорода северного направления наблюдается космический отрыв нескольких авторов по количеству экземпляров и видовому разнообразию их книг на полках (см. табл. 1). По-прежнему, наследуя традицию советских времен (Маслинский, Маслинская 2022), тиражами федерального охвата издаются несколько канонизированных имен, поэтому в массовом сегменте они доминируют.

Табл. 1. Ассортимент наименований в сети «Читай-город»

№	Описание магазинов	Всего наименований	Число книг с разными обложками						Сборники	Авторы второй половины XX в. и позже
			А. С. Пушкин	К. И. Чуковский	С. Я. Маршак	А. А. Барто	С. В. Михалков	Иные авторы		
1.	Маленький, расположен в ТЦ на 2-м этаже, в жилом массиве у станции МЦД1 небольшого подмосковного города	47	6	8	7	6	3	9	5	3 Евгений Сосновский Ольга Корнеева Нина Пикулева
2.	Большой, расположен в ТЦ на 2-м этаже, рядом с новостройкой у транспортной развязки подмосковного города	66	6	19	11	9	6	7	4	4 Иосиф Бродский Анастасия Орлова Михаил Пляцковский Евгений Сосновский
3.	Большой, расположен в ТЦ на 3-м этаже, рядом с жилым массивом у метро (Москва)	109	12	19	21	10	12	15	20	6 Иосиф Бродский Эмма Мошковская Борис Заходер Миаил Пляцковский Вера Полозкова Евгений Сосновский
4.	Средний, расположен в ТЦ на 7-м этаже, у метро (Москва)	71	15	19	13	7	6	11	—	4 Иосиф Бродский Борис Заходер Юрий Гальцев Евгений Сосновский

Табл. 1. Продолжение

№	Описание магазинов	Всего наименований	Число книг с разными обложками						Сборники	Авторы второй половины XX в. и позже
			А. С. Пушкин	К. И. Чуковский	С. Я. Маршак	А. А. Барто	С. В. Михалков	Иные авторы		
5.	Большой, расположен на 1-м этаже, свой вход с улицы, рядом с жилым массивом у метро (Москва)	99	7	23	23	2	21	13	10	8 Эмма Мошковская Михаил Пляцковский Эдуард Успенский Андрей Усачев Маша Рупасова Галина Дядина Дарья Герасимова Юрий Гальцев
6.	Маленький, расположен в большом ТЦ на 2-м этаже, на пересечении МКАД и транспортной магистрали	20	3	5	3	3	2	3	–	2 Михаил Пляцковский Евгений Сосновский

Table 1. Selection of books in the outlets of the bookshop chain *Chitai-gorod*

No	Description of the outlet and its location	Total number of titles	Number of books with different covers						Anthologies	Authors from 1950 onwards
			A. S. Pushkin	K. I. Chukovsky	S. Ya. Marshak	A. L. Barto	S. V. Mikhailov	Other authors		
1.	Small shop, 1 st floor of a shopping centre, in a residential area, directly near a <i>MTsDI</i> (Moscow Central Diameters) train station, in a small town, in Moscow Region	47	6	8	7	6	3	9	5	3 Evgeniy Sosnovsky Olga Korneeva Nina Pikuleva
2.	Large shop, 1 st floor of a shopping centre, near a newly built apartment house, near a grade-separated junction, in a city, in Moscow Region	66	6	19	11	9	6	7	4	4 Iosif Brodsky Anastasiya Orlova Mikhail Plyatskovsky Evgeniy Sosnovsky
3.	Large shop, close to a residential area, 2 nd floor of a shopping centre, near a subway station, in Moscow	109	12	19	21	10	12	15	20	6 Iosif Brodsky Emma Moshkovskaya Boris Sachoder Mikhail Plyatskovsky Vera Polozkova Evgeniy Sosnovsky
4.	Medium-sized shop, 6 th floor of a shopping centre, near a subway station, in Moscow	71	15	19	13	7	6	11	–	4 Iosif Brodsky Boris Sachoder Yuri Galtsev Evgeniy Sosnovsky

Table 1. Completion

No	Description of the outlet and its location	Total number of titles	Number of books with different covers						Anthologies	Authors from 1950 onwards
			A. S. Pushkin	K. I. Chukovsky	S. Ya. Marshak	A. L. Barto	S. V. Mikhalkov	Other authors		
5.	Large shop, ground floor, separate entrance from the street, close to a residential area, near a subway station, in Moscow	99	7	23	23	2	21	13	10	8 Emma Moshkovskaya Mikhail Plyatskovsky Eduard Uspensky Andrey Usachev Mariya Rupasova Galina Dyadina Darya Gerasimova Yuri Galtsev
6.	Small shop, 1 st floor of a large shopping centre, at the intersection of MKAD (The Moscow Automobile Ring Road) and a major highway	20	3	5	3	3	2	3	–	2 Mikhail Plyatskovsky Evgeniy Sosnovsky

Наличие или отсутствие той или иной книги на полке могло объясняться отсутствием поставок данного наименования или тем, что все книги уже распроданы, но информации об этом нет в открытом доступе. Со слов продавцов, руководство не консультируется, какими книгами обеспечивать данную торговую точку. Сами продавцы в книгах для детей современных поэтов не ориентировались, имен авторов не знали.

Разнообразие книг со стихами для детей в Домах книги и независимых магазинах Московского региона сильно отличалось от розницы книжных сетей. Разница становится весьма заметной при сравнении числа имен детских поэтов второй половины XX и первых десятилетий XXI века. Например, в небольшом «Читай-городе» в Подмоскowie и в сопоставимом по площади магазине академической литературы «У Кентавра» (32 автора). Общее количество книг с детской поэзией в магазинах примерно одинаковое (47 и 49).

Полсотни и больше книг с детской поэзией в одном магазине, но это не полсотни книг с разным оформлением или с использованием иллюстраций разных художников. Хотя, на первый взгляд, представлено много имен художников. Пофамильные списки для каждого магазина сети «Читай-город» включают от двадцати до полсотни имен иллюстраторов. Но, как выясняется, большинство книг оформлены несколькими

авторами, такими как С. Бордюга и Н. Трепенко, О. Горбушин, И. Якимова, И. Зуев, Н. Кузнецова, В. Трубицын и Ю. Трубицына, А. Лебедев. Еще несколько имен встречаются реже. В каждом магазине представлены одна, а чаще несколько книг с иллюстрациями В. Г. Сутеева, которые узнаваемы, и на которые, вероятно, и ориентируется коллектив художников, востребованных «Малышом», «Астом» и «#эксмодетством». У перечисленных выше иллюстраторов достаточно близкая манера рисования, стилистически родственная анимации. Все «милое» и яркое, иллюстрации «добрые» и задорные. Правда, если поместить рисунки на один лист и убрать подписи, то не всегда можно различить, кто их автор.

Во всех магазинах «Читай-города» можно увидеть работы Игоря Олейникова, которые стилистически сильно отличаются от привычного набора картинок в других книжках. В магазинах «Читай-города» небольшие подсобные помещения и практически все книги, которые есть в наличии, находятся в торговом зале, поэтому сильная потрепанность экземпляров намекает о долгом нахождении на полке. Сложно сказать, что отпугивает покупателей: цена издания или стиль графики.

Разнообразие технологических решений в основном сводится к способам превращения традиционной книги в игрушку: объемные пластиковые детали, элементы *Pop-Up*, фигурная

резка края и вырубка отверстий, мягкая окантовка края гибкими нетравмирующими материалами, пазлы внутри книги.

Несколько отличаются по ассортименту иллюстрированной детской поэзии московские магазины сети «Читай-город», расположенные в хороших с точки зрения проходимости местах. Например, если это большие помещения на первых этажах зданий, расположенных у выходов из метро или рядом со станциями МЦД, на первых линиях жилых массивов. В таких магазинах детская литература занимает полностью одну из стен большого торгового зала. Приведем весь список авторов, чьи книги были обнаружены в «Читай-городе» на Дмитровском шоссе (Москва), помимо пятерки лидеров: И. А. Крылов, П. П. Ершов, В. В. Маяковский, Саша Черный, Даниил Хармс, Марина Цветаева, Иосиф Бродский, Борис Заходер, Эмма Мошковская, Андрей Усачев, Эдуард Успенский, Михаил Пляцовский, Маша Рупасова, Галина Дядина, Дарья Герасимова, Вера Полозкова, Юрий Гальцев. Среди других списков из исследуемых магазинов сети этот оказался самым объемным и, по многим именам, уникальным. Книги авторов, не вошедших в список, отличаются по стилю иллюстрирования. Имена художников: Юлия Устинова, Диана Лапшина, Дарья Герасимова, Мария Якушина, Алиса Юфа. В одном из сборников классиков детской поэзии (издательство «Малыш») были, в том числе, и иллюстрации Эрика Булатова и Олега Васильева, книги с их иллюстрациями не встречались в других торговых точках.

Самая богатая коллекция — книги К. И. Чуковского. В одном из магазинов мы насчитали девятнадцать разных по выходным данным изданий поэта. Были книги с рисунками Владимира Конашевича, Владимира Сутеева, Виктора Чижикова, Игоря Олейникова, Ольги Громовой и, конечно, всего пула художников, аффилированных конкретными издательствами (Сергея Бордюга, Натальи Тrepенок и др.). Если рассматривать полки всех мест посещения, то вариантов книжных макетов и представленных имен иллюстраторов К. И. Чуковского будет еще больше.

Отдельная тема — это иллюстрирование сказок А. С. Пушкина и «Конька-горбунка» П. П. Ершова. Почти все книги выполнены в условно «русском» стиле с орнаментальными оборками вокруг текста, вязью для буквиц и заголовков, полосными иллюстрациями в станковой живописной манере. Примеры иного художественного подхода, например, вариант Натальи Демидовой («Росмэн», 2021) на полках есть, но не во всех торговых точках. На общем

фоне выделяются иллюстрации Татьяны Мавриной (в магазине на Дмитровском шоссе была книга «У Лукоморья» в мягкой обложке на скрепке), напомним, что первое издание с этими иллюстрациями вышло еще в 1974 году.

Потребность регулярно заходить в книжный магазин, конечно, зависит не только от установок менеджмента торговой организации. На это влияет сам статус чтения и его привлекательности для разных групп населения, принятые практики доступа к книгам, общий социально-экономический фон. Но списывать торговые подходы не стоит, здесь также есть значимые факторы.

Во-первых, это ценовая политика. В рознице книги заметно дороже, поэтому происходит естественное вымывание продвинутого в цифровых практиках и умеющего считать свою выгоду покупателя. Во всех отделах «Читай-города» и «Детского мира» в течение всего времени эксперимента в детских отделах мы не встречали праздно рассматривающих книги. По наблюдениям и по разговорам с продавцами сетевых магазинов, посетители — это в большинстве своем школьники младших классов или люди старшего возраста (невысокого образовательного ценза, судя по вопросам, задаваемым ими консультантам). На все торговые точки встретились лишь два человека, сделавших покупку (приходили в детский отдел с конкретным запросом, за прозаической литературой). Молодые взрослые посетители тоже были (один человек), и, надо отметить, именно в «режиме поиска». Примечателен разговор с мамой пятилетней девочки, еще не читающей самостоятельно. На вопрос, читает ли она ребенку стихи, знает ли современных поэтов и где берет книжки, она ответила: «Да, конечно, знаю. Читаем. Каждую неделю берем новые книги в детских библиотеках. Покупать очень дорого, а там все есть». Сама девочка активно рассматривала сопутствующие товары.

Во-вторых, разнообразие товара. Оказалось, что все книжные магазины условно можно свести к двум простым категориям: есть в них именное и стилистическое разнообразие сборников с детской поэзией, или его нет. Формально разных книг со стихами много в каждом из исследованных сетевых магазинов, но можно уверенно констатировать мнимое разнообразие ассортимента. Большой процент скрытых переизданий — отличия состоят только в оформлении обложек, сами макеты идентичные. Распространенной является практика публикации одних и тех же рисунков в книгах разного формата (большие, средние, маленькие; прямоугольные или квадратные, с заменой полноцветных

иллюстраций на черно-белые) под вывесками разных обложек для различных по названию серий. Крупные издатели по сути определяют вкусовые предпочтения массового покупателя. Работает устойчивая система обратных связей: печатают то, что покупают, а покупают то, что узнаваемо и понятно, к чему давно приучены. И одно из свидетельств тому — указания на многих изданиях, что это дополнительный тираж. Если учесть, что более успешные, знающие и активные покупатели ушли в интернет-магазины, то можно констатировать, что маркетинговая политика в сетевой рознице крупных игроков книжной индустрии формирует особую и достаточно ограниченную по читательским запросам публику.

Скудость ассортимента может привести к нескольким серьезным пролонгированным последствиям. Во-первых, формирование у определенной части общества устойчивых представлений о том, что есть «правильная, хорошая» иллюстрация в детской книге: как рисовать должно, а как нет. Когда девять десятых продукции выглядит одинаково, складываются границы нормы, создается впечатление, что существует только такой способ рисования. Гибкость мышления, аналитические способности не могут быть развиты на одинаковых объектах, а вот категоричность и однозначность восприятия будут поддерживаться. Помимо этого, однообразие приводит к быстрой потере интереса. Нет смысла ходить в книжный за новыми впечатлениями, если новые книжки будут повторять виденное ранее много раз. Может быть, поэтому московские и подмосковные книжные магазины выглядят безлюдно. Резкое снижение общего интереса к розничным сетевым книжным магазинам приводит к потере ими функции «третьего места» и характерных для них практик детского и взрослого чтения в режиме просмотра и беглого листания.

При желании в Московском регионе можно, посетив розничные магазины разного типа

в разных местах города и области, увидеть спектр существующей на сегодняшний день книжной продукции определенного типа: сочинения разных поэтов, проиллюстрированные разными по стилю работы иллюстраторами. Но до того, как совершать поездки через всю Москву за конкретной книгой, надо знать о ее существовании и наличии. «Знающий» — это уже, как правило, читатель и покупатель из другой социальной категории — мобильных и активных, владеющих поиском и покупкой в интернете. Говорить о том, что сейчас сетевые книжные магазины позволяют удовлетворить разнообразные запросы «медленных» посетителей, одновременно развивая их читательский кругозор и художественный вкус в области поэзии для детей и способах ее иллюстрирования, весьма проблематично. Вполне вероятно, что качественно и количественно ассортимент иллюстрированной детской поэзии современных авторов в регионах может неожиданным образом отличаться от московской ситуации, поэтому более общие выводы можно будет делать, исходя из другого объема данных.

Справедливости ради уточним, что поэзия — только часть детской полки в магазине, не только книги со стихами влияют на насмотренность покупателей и их желание посещать данное место. Рядом находится на порядок превышающее количество прозаической литературы, чье визуальное разнообразие, на первый взгляд, отличается в большую сторону, но для корректной оценки требуется отдельное исследование.

Конфликт интересов

Автор заявляет об отсутствии потенциального или явного конфликта интересов.

Conflict of Interest

The author declares that there is no conflict of interest, either existing or potential.

Источники

- Григорьева, В. В. (ред.). (2022) *Книжный рынок России: Состояние, тенденции и перспективы развития*. М.: Министерство цифрового развития, связи и массовых коммуникаций Российской Федерации, 96 с. *Издательство Октопус*. (2023) [Электронный ресурс]. URL: <http://www.octo.ru/> (дата обращения 24.06.2023).
- Лекманов, О. (2023) Путеводитель по детской поэзии XX века. *Arzamas*. [Электронный ресурс]. URL: <https://arzamas.academy/materials/1210> (дата обращения 24.04.2023).
- Мониторинг состояния московского книжного рынка*. (2022) М.: Российский книжный союз. [Электронный ресурс]. URL: <https://bookunion.ru/upload/files/monitoring-otchet-2022.pdf> (дата обращения 24.04.2023).
- Категория: Иллюстраторы. (2019) *Всероссийская энциклопедия детской литературы «Продетлит»*. [Электронный ресурс]. URL: <https://prodetlit.ru/index.php/%D0%9A%D0%B0%D1%82%D0%B5%D0%B3%>

[D0%BE%D1%80%D0%B8%D1%8F:%D0%98%D0%BB%D0%BB%D1%8E%D1%81%D1%82%D1%80%D0%B0%D1%82%D0%BE%D1%80%D1%8B](https://doi.org/10.33910/2687-1262-2024-6-2-130-141) (дата обращения 24.04.2023).

Президент «Эксмо-АСТ» стал владельцем 56% сети «Читай город — Буквоед». (2020) *New Retail*, 30 апреля. [Электронный ресурс]. URL: https://new-retail.ru/novosti/retail/prezident_eksmo_ast_stal_vladeltsem_56_seti_chitay_gorod_bukvoed3165/ (дата обращения 24.04.2023).

Литература

- Грехова, И. П. (2012) Детское речевое развитие в деятельности стихосложения. *Психология и педагогика дошкольного возраста*, № 6, с. 144–157
- Евсеевкова, Е. О. (2014) Модальность городской идентичности. *Вестник Пермского научного центра УрО РАН*, № 5, с. 80–86.
- Кирчанов, М. В. (2021) В поисках книжного магазина в городе: Читатели-интеллектуалы и отмирание «Галактики Гутенберга». *Galactica Media: Journal of Media Studies*, т. 3, № 4, с. 51–67. <https://doi.org/10.46539/gmd.v3i4.169>
- Колосова, Е. А. (2011) *Практики детского чтения: результаты комплексного исследования*. М.: РГДБ, 117 с.
- Лыкова, И. А., Боякова, Е. В., Стукалова, О. В., Гайсина, О. В. (2016) Особенности восприятия и понимания иллюстрированной книги детьми трех-пяти лет (результаты междисциплинарного исследования). *Казанский педагогический журнал*, № 6 (119), с. 116–121.
- Маслинский, К. А., Маслинская, С. Г. (2022) В канон через тираж: О неравенстве доступа писателей к печати детских книг в советскую эпоху. *Детские чтения*, т. 22, № 2, с. 145–173. <https://doi.org/10.31860/2304-5817-2022-2-22-145-173>
- Ольденбург, Р. (2014) *Третье место: кафе, кофейни, книжные магазины, бары, салоны красоты и другие места «тусовок» как фундамент сообщества*. М.: Новое литературное обозрение, 456 с.
- Романов, П. В. (2009) Книжные магазины в городском пространстве. В кн.: П. В. Романов, Е. Р. Ярская-Смирнова (ред.). *Визуальная антропология: Городские карты памяти*. М.: Вариант, 2009, с. 235–258.
- Юркова, М. В. (2021) Поэзия как способ раннего развития детей. Методика синтеза стихотворений и картинно-графических образов. *Современная наука: актуальные проблемы теории и практики. Серия: Гуманитарные науки*, № 4, с. 104–106. <https://doi.org/10.37882/2223-2982.2021.04.39>

Sources

- Grigoreva, V. V. (ed.). (2022) *Knizhnyy rynek Rossii: Sostoyaniye, tendentsi i perspektivy razvitiya [Russian book market: Status, trends and development prospects]*. Moscow: Ministry of Digital Development, Telecommunications and Mass Media of the Russian Federation Publ., 96 p. (In Russian)
- Izdatel'stvo Octopus [Octopus Publishing House]. (2023) [Online]. Available at: <http://www.octo.ru/> (accessed 24.04.2023). (In Russian)
- Kategoriya: Illustratory [Category: Illustrators]. (2019) *Vserossiyskaya entsiklopediya detskoj literatury "Prodetlit" [All-Russian Encyclopedia of Children's Literature "Prodetlit"]*. [Online]. Available at: <https://prodetlit.ru/index.php/%D0%9A%D0%B0%D1%82%D0%B5%D0%B3%D0%BE%D1%80%D0%B8%D1%8F:%D0%98%D0%BB%D0%BB%D1%8E%D1%81%D1%82%D1%80%D0%B0%D1%82%D0%BE%D1%80%D1%8B> (accessed 24.04.2023). (In Russian)
- Lekmanov, O. (2023) *Putevoditel' po detskoj poezii XX veka [A guide to 20th century children's poetry]*. *Arzamas*. [Online]. Available at: <https://arzamas.academy/materials/1210> (accessed 24.04.2023). (In Russian)
- Monitoring sostoyaniya moskovskogo knizhnogo rynka [Monitoring the state of the Moscow book market]*. (2022) Moscow: Russian Book Union Publ. [Online]. Available at: <https://bookunion.ru/upload/files/monitoring-otchet-2022.pdf> (accessed 24.04.2023). (In Russian)
- Prezident "Eksmo-AST" stal vladel'tsem 56% seti "Chitaj gorod — Bukvoed" [The President of Eksmo-AST became the owner of 56% of the Read the City — Bukvoed network]. (2020) *New Retail*, April 30. [Online]. Available at: https://new-retail.ru/novosti/retail/prezident_eksmo_ast_stal_vladeltsem_56_seti_chitay_gorod_bukvoed3165/ (accessed 24.04.2023). (In Russian)

References

- Evseenkova, E. O. (2014) Modal'nost' gorodskoj identichnosti [The modality of urban identity]. *Vestnik Permskogo nauchnogo tsentra UrO RAN*, no. 5, pp. 80–86. (In Russian)
- Grekhova, I. P. (2012) Detskoe rechevoe razvitiye v deyatelnosti stikhoslozheniya [Children's speech development in process of versification activity]. *Psikhologiya i pedagogika doshkol'nogo vozrasta*, no. 6, pp. 144–157. (In Russian)
- Kirchanov, M. V. (2021) V poiskakh knizhnogo magazina v gorode: Chitateli-intellektualy i otmiraniye "Galaktiki Gutenberga" [Looking for a Bookstore in Town: Intellectual Readers and the Death of "Gutenberg Galaxy"].

- Galactica Media: Journal of Media Studies*, vol. 3, no. 4, pp. 51–67. <https://doi.org/10.46539/gmd.v3i4.169> (In Russian)
- Kolosova, E. A. (2011) *Praktiki detskogo chteniya: rezul'taty kompleksnogo issledovaniya* [Children's reading practices: Results of a comprehensive study]. Moscow: Russian State Children's Library Publ., 117 p. (In Russian)
- Lykova, I. A., Boyakova, E. V., Stukalova, O. V., Gaysina, O. V. (2016) Osobennosti vospriyatiya i ponimaniya illyustrirovannoj knigi det'mi trekh-pyati let (rezul'taty mezhdistsiplinarnogo issledovaniya) [The development of the semantic analysis by children of 3–5years in working with the illustrated book]. *Kazanskij pedagogicheskij zhurnal — Kazan Pedagogical Journal*, no. 6 (119), pp. 116–121. (In Russian)
- Maslinsky, K. A., Maslinskaya, S. G. (2022) V kanon cherez tirazh: O neravenstve dostupa pisatelej k pečati detskikh knig v sovetskuyu epokhu [Into the canon through circulation: On the inequality of writers' access to the printing of children's books in the Soviet era]. *Detskiye chteniya — Children's Readings: Studies in children's literature*, vol. 22, no. 2, pp. 145–173. <https://doi.org/10.31860/2304-5817-2022-2-22-145-173> (In Russian)
- Oldenburg, R. (1989). *The Great Good Place: Cafes, coffee shops, bookstores, bars, hair salons and other hangouts at the heart of a community*. Moscow: Novoe literaturnoe obozrenie Publ., 338 p. (In Russian)
- Romanov, P. V. (2009) Knizhnye magaziny v gorodskom prostranstve. [Book stores in city space] In: P. V. Romanov, E. R. Yarskaya-Smirnova (eds.). *Vizual'naya antropologiya: Gorodskie karty pamyati*. [Visual anthropology: Urban memory cards/mental maps]. Moscow: Variant Publ., pp. 235–258. (In Russian)
- Iurkova, M. V. (2021) Poeziya kak sposob rannego razvitiya detej. Metodika sinteza stikhotvorenij i kartinno-graficheskikh obrazov [Poetry as a way of early childhood development. Methods of synthesis of poems and graphics]. *Sovremennaya nauka: Aktual'nye problem teorii i praktiki, Seriya: Gumanitarnye nauki — Modern Science: Actual problems of theory and practice. Series: Humanities*, no. 4, pp. 104–106. (In Russian)

Сведения об авторе

Жанна Владимировна Уманская, SPIN-код: [4745-7420](https://orcid.org/0000-0001-9142-4220), e-mail: zh.umanskaya@mail.ru

Кандидат педагогических наук, доцент, доцент кафедры социокультурных практик и коммуникаций факультета культурологии Российского государственного гуманитарного университета

Author

Zhanna V. Umanskaya, SPIN: [4745-7420](https://orcid.org/0000-0001-9142-4220), e-mail: zh.umanskaya@mail.ru

Candidate of Sciences (Pedagogy), Associate Professor, Associate Professor of the Department of Sociocultural Practices and Communications, Faculty of Cultural Studies, Russian State University for the Humanities



Check for updates

История философии

УДК 111.1

EDN УНОМСЈ

<https://www.doi.org/10.33910/2687-1262-2024-6-2-142-147>

Онтология и нигилизм в культуре постмодерна: герменевтика Дж. Ваттимо

А. М. Сидоров ¹

¹ Санкт-Петербургский государственный университет,
199034, Россия, г. Санкт-Петербург, Университетская наб., д. 7/9

Для цитирования: Сидоров, А. М. (2024) Онтология и нигилизм в культуре постмодерна: герменевтика Дж. Ваттимо. *Журнал интегративных исследований культуры*, т. 6, № 2, с. 142–147. <https://www.doi.org/10.33910/2687-1262-2024-6-2-142-147>
EDN УНОМСЈ

Получена 15 апреля 2024; прошла рецензирование 26 апреля 2024; принята 28 апреля 2024.

Финансирование: Исследование не имело финансовой поддержки.

Права: © А. М. Сидоров (2024). Опубликовано Российским государственным педагогическим университетом им. А. И. Герцена. Открытый доступ на условиях лицензии CC BY-NC 4.0.

Аннотация. Статья посвящена анализу темы нигилизма в постмодернистской философии на примере одного из ее главных представителей — итальянского философа Дж. Ваттимо. Начиная с Ф. Ницше термин «нигилизм» использовался различными теоретиками для описания интеллектуальной, духовной и культурной ситуации западной цивилизации эпохи модерна. Последние десятилетия XX века были отмечены переходом к новой культурной парадигме постмодерна. Но и в постмодернистских теориях тема нигилизма не исчезла, а вызвала к жизни новые стратегии осмысления и критики. Дж. Ваттимо связывает тему нигилизма с онтологической проблематикой «ослабления бытия» и с антифундаменталистским постметафизическим мышлением. Свои идеи он развивает в диалоге с Ницше и Хайдеггером, мыслившими об онтологии в эпоху заката традиционной метафизики и определявшими современную ситуацию как «нигилизм». Согласно Ваттимо, идеи этих философов открывают возможность осмыслить бытие не как прочное основание, а как игру интерпретаций в историческом горизонте европейской традиции. Ваттимо читает Ницше и Хайдеггера прежде всего как антифундаменталистских мыслителей, чьи попытки мыслить по ту сторону метафизики настолько повлияли на современное мышление, что без герменевтического диалога с их текстами невозможно понимание текущей ситуации. Самой яркой особенностью концепции Ваттимо является позитивная переоценка нигилизма. Утрата трансцендентного и метафизического бытия означает его обретение как интерпретации, что может быть истолковано как открытие нового пространства возможностей, где мысль и жизнь освобождаются от ностальгической тяги к твердой почве под ногами.

Ключевые слова: онтология, нигилизм, постмодерн, бытие, Дж. Ваттимо, Ницше, Хайдеггер

Ontology and nihilism in postmodern culture: Hermeneutics of G. Vattimo

A. M. Sidorov ✉¹¹ Saint Petersburg State University, 7/9 Universitetskaya Emb., Saint Petersburg 199034, Russia

For citation: Sidorov, A. M. (2024) Ontology and nihilism in postmodern culture: Hermeneutics of G. Vattimo. *Journal of Integrative Cultural Studies*, vol. 6, no. 2, pp. 142–147. <https://www.doi.org/10.33910/2687-1262-2024-6-2-142-147>
EDN YHOMCJ

Received 15 April 2024; reviewed 26 April 2024; accepted 28 April 2024.

Funding: The study did not receive any external funding.

Copyright: © A. M. Sidorov (2024). Published by Herzen State Pedagogical University of Russia. Open access under [CC BY-NC License 4.0](https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/).

Abstract. The article relies on the works by a major postmodern philosopher G. Vattimo to explore the theme of nihilism in postmodern philosophy. Beginning with Nietzsche, the term ‘nihilism’ was used by various theorists to describe the intellectual, spiritual and cultural situation of Western civilization in the modern era. While the last decades of the 20th century were marked by a transition to the new cultural paradigm of postmodernity, the theme of nihilism did not disappear in postmodern theories — rather, it gave rise to new strategies of comprehension and criticism. Vattimo connects the theme of nihilism with the ontological problematic of the ‘weakening of being’ and with the anti-fundamentalist post-metaphysical thinking. He develops his ideas in dialogue with Nietzsche and Heidegger, who were thinking about ontology in the era of the decline of traditional metaphysics and defined the modern situation as ‘nihilism’. According to Vattimo, the ideas of Nietzsche and Heidegger open up the possibility of thinking of being not as a solid foundation, but as a play of interpretations in the historical horizon of the European tradition. Vattimo reads Nietzsche and Heidegger as primarily anti-foundationalist thinkers whose attempts to think beyond metaphysics have so influenced modern thinking that it is impossible to understand the current situation without a hermeneutical dialogue with their texts. The most striking feature of Vattimo’s concept is the positive re-evaluation of nihilism. The loss of transcendental and metaphysical being means its acquisition as interpretation, which can be interpreted as the opening of a new space of possibilities, where thought and life are liberated from nostalgic cravings for solid ground underfoot.

Keywords: ontology, nihilism, postmodernity, being, G. Vattimo, Nietzsche, Heidegger

Утверждение, что современная цивилизация переживает кризис смыслов, давно уже стало общепризнанным. Небывалое ускорение культурных и технологических изменений лишало людей уверенности в том, какое место они занимают в мире и каково значение их жизней. Влияние господствовавших ранее социальных институтов, таких, как христианская церковь, и традиционных ценностей, ассоциировавшихся с этими институтами, которые внушали людям чувство онтологической безопасности, оказалось подорвано этими переменами. Согласно Ф. Джеймисону, так понимаемая современность может быть оценена как «катастрофа», поскольку она «разбивает традиционные структуры и способы жизни на куски, сметает все священное, разрушает старинные обычаи и унаследованные языки и оставляет мир в виде груды необработанных материалов...» (Jameson 1994, 84). Известный теоретик процессов модернизации, автор классической уже работы «Все растворяется в воздухе. Опыт модерности» М. Берман,

описывая резкий разрыв современности с традиционным миром, отметил, что «результатом стали травматические события, которые Ницше назвал „смертью Бога“ и „пришествием нигилизма“» (Берман 2020, 27). Действительно, Ницше и последовавшие за ним мыслители попытались философски осмыслить эту ситуацию отчаяния по поводу возможности прожить осмысленную жизнь, несмотря на все успехи науки и технологии, используя понятие нигилизма. Ницше предсказал развитие нигилизма в течение последующих двух столетий («То, что я расскажу, — история двух следующих столетий» (Ницше 2016, 31). Если он не ошибся, то мы сегодня находимся как раз в середине этого процесса. Каков статус нигилизма сегодня? Есть ли что сказать о нем современной, а точнее постсовременной теории? Тема нигилизма была неразрывно связана с историей модерна, но если теперь мы вступили в эпоху поздней или постсовременности, которая имеет свою специфику, то также должна была измениться и проблематика нигилизма.

Ключевые мыслители постмодерна вслед за Ницше и Хайдеггером вполне осознавали необходимость осмысления нигилизма как «судьбы Запада» в изменившейся культурной и интеллектуальной парадигме, причем, с точки зрения онтологии, поскольку «смерть Бога» затрагивает основания реальности. Так, Ж. Бодрийяр обращается к этой теме в небольшом эссе «О нигилизме» из книги «Симулякры и симуляция» (именно на этой главе раскрывает книгу Нео в фильме «Матрица»). Бодрийяр делает в этом эссе важное заявление: нигилизм изменился, но он не исчез. Это понятие по-прежнему актуально, и это значит, что те процессы в западной культуре, которые заставили наиболее проницательных мыслителей модерна акцентировать внимание на идеях негативности, отрицания, уничтожения, исчезновения, Ничто — от Якоби и Новалиса до Кожева и Хайдеггера — продолжают и сегодня, войдя в новую фазу. «С нигилизма исчезли мрачные краски в стиле Вагнера и Шпенглера, черные, как копоть, цвета конца XIX века. Он больше не берет своего начала ни в *Weltanschauung* (мировоззрении) декаданса, ни в метафизическом радикализме, порожденном смертью Бога и всеми теми последствиями, которые из него вытекают.

«Сегодня нигилизм — это нигилизм прозрачности, и этим он в каком-то роде более радикален, более критичен, чем его предшествующие и исторические формы» (Бодрийяр 2013, 199). Из истории репрезентации — начиналась она с метафизики истины и тайны, скрывающейся под покровом образов, а завершается созданием гиперреального «изнутри» порядка симуляции — Бодрийяр выводит нигилистические следствия. Современный нигилизм, более радикальный, чем предшествующие формы, является нигилизмом прозрачности, в которой отсутствует дистанция между образами и реальностью. Вообще, историю репрезентации можно рассмотреть с точки зрения прогрессирующего сокращения зазора между воображаемым «иным миром» и реальностью. На метафизическо-теологической стадии она предельно велика и открывает целый трансцендентный универсум, затем в мире просвещенческой науки дистанция сокращается, и воображаемое переносится в этот мир в виде утопий и проектов, которые изменяют реальность. И, наконец, сегодня эта дистанция полностью «схлопывается», и исчезновение воображаемого «иного» оказывает решающее воздействие на все сферы жизни, поскольку подрывает сам принцип реальности.

Но вряд ли кто-то из современных мыслителей сделал больше для осмысления и оценки

нигилизма, чем итальянский философ Дж. Ваттимо. Сущностная связь между нигилизмом и постсовременностью стала для него ключевым моментом истолкования текущей ситуации и в сфере мысли, и в самой культуре. Так же, как и Бодрийяр, Ваттимо перетолковывает нигилизм в новых понятиях, но при этом он находится в большей связи с историей философии и традицией размышлений о нигилизме, в центре которой прежде всего Ницше и Хайдеггер. Самой важным вкладом Ваттимо в эту традицию является его положительная ревалоризация нигилизма. В его герменевтике нигилизм выступает не в виде проблемы, требующей решения, но как само решение проблемы современности, возможность которого открывается после перехода к состоянию постмодерна. Нигилистическая трактовка постсовременности парадоксально рассматривается Ваттимо как единственный шанс на достижение нового типа гуманизма, основанного не на универсальности истин и норм, а на опыте ослабления бытия и всех определенностей. Следует отметить, что нигилизм он определяет как отказ от онтологического и гносеологического фундаментализма, то есть такое понимание реальности, которое не основывается на субстанциональном бытии и объективных истинах.

Философское начинание Ваттимо может быть названо герменевтической онтологией, которая является философским истолкованием современной ситуации. С этой точки зрения, Ваттимо — яркий представитель постметафизического мышления, которое обращается от метафизических вопросов о вечном бытии и неизменной истине к постижению генезиса настоящего. Ваттимо интерпретирует идеи философов, оказавших решающее влияние на постсовременную мысль, прежде всего Ницше и Хайдеггера, и тех, кто следовал их проблематике, для того чтобы выявить смысл бытия в текущий момент истории. Ницше и Хайдеггер оказали такое исключительное влияние на современную мысль, что адекватное понимание нынешней ситуации недостижимо без диалога с их идеями. Специфической чертой интерпретации Ваттимо является своеобразное сравнение философских позиций Ницше и Хайдеггера, в котором выявляются не различия, а общие черты, что позволяет ему использовать их идеи для обоюдной правки и выстраивать концепцию нигилизма, объединяя ницшеанское провозглашение «смерти Бога» с хайдеггеровским учением о «забвении Бытия». Как указывает сам Ваттимо: «Если Хайдеггер осмысливает Ницше, показывая, что воля к власти — это судьба Бытия (а не чистая игра сил, разоблачаемая критикой

идеологии), то Ницше осмысливает Хайдеггера посредством прояснения того, что судьба Бытия (мыслимая неметафизически) — это нигилизм» (Vattimo 1986, 20).

Ваттимо представляет Ницше и Хайдеггера как мыслителей, сокрушающих онтологический фундаментализм («Философы-нигилисты — такие как Ницше и Хайдеггер... — пытаются сообщить нам опыт колебания мира...») (Ваттимо 2002, 18) и старается показать, что нигилизм, ставший ключевым моментом их философских построений, можно и нужно понимать в положительном смысле как решение проблемы притязаний метафизики на доступ к основанию реальности, которые они оба воспринимали как требующие «деконструкции». Отказываясь от буквального следования хайдеггеровскому истолкованию Ницше, Ваттимо настаивает, что Ницше не является метафизиком, поскольку не намеревался предлагать новое основание бытия и мышления или создавать новое метафизическое учение. Ницше предпринял «деконструкцию» метафизики путем критики культуры, отвергая возможность постулирования очередных метафизических начал. Такая интерпретация направлена против хайдеггеровской трактовки Ницше как метафизика, хоть и последнего. С точки зрения Ваттимо, и Ницше, и Хайдеггер сообща завершают метафизику и пытаются найти выход за ее пределы неметафизическими путями. Так, идея основания, на которое могло бы опираться истинное знание, связана с возможностью познания вещей самих по себе, но Ницше, понимающий «знание» как результат ряда метафорических трансформаций и истолкований, которым подвергается опыт, такую возможность отвергает. Слова Ницше о смерти Бога не являются атеистической метафизикой, но описывают историческое событие утраты веры в основания и «высшие ценности» западной религиозной и философской традиции, которую Ницше и именует метафизикой. Та стадия нигилизма, которой Ницше дает название совершенного нигилизма, предполагает прекращение веры в основания, в том числе и в новые основания для преодоления нигилизма. Ваттимо описывает итоговый, законченный нигилизм как отказ от фундаментализма в онтологии и эпистемологии, который представлен у Ницше тезисами о том, что нет «истинного мира» и фактов вне интерпретаций.

Далее, Ваттимо не только истолковывает Ницше в противоречии с прочтением Хайдеггера, но он и Хайдеггера истолковывает в противоречии с его собственным самоистолкованием. Ваттимо утверждает, что Хайдеггера

можно воспринять как такого же нигилистического мыслителя-антифундаменталиста, как и Ницше. Подобная интерпретация предполагает специфическую герменевтическую процедуру, которая показывает скрытые противоречия хайдеггеровской мысли и такие возможности толкования, которые не были замечены самим Хайдеггером. Основной ход мысли заключается в том, чтобы противопоставить мистическим и традиционалистским трактовкам Хайдеггера как философа, предлагающего вариант негативной теологии, его радикальное «посюстороннее» понимание, исключающее «возвращение Бытия» даже в апофатической форме. Как пишет Ваттимо, мы только тогда сумеем адекватно отличить Бытие от сущих, «когда поймем его как историко-культурное событие, как установление и преобразование тех горизонтов, в которых вещи снова и снова становятся доступны для человека, а также и сам человек для себя» (Vattimo 1984, 156). Еще одна характерная идея Ваттимо — прочтение хайдеггеровских размышлений о технике. Как известно, Хайдеггер считал технонуку («постав») высшим проявлением метафизики и самым явным свидетельством забвения Бытия. Однако Ваттимо обнаруживает противоречие в хайдеггеровской интерпретации техники и разворачивает эту двусмысленность в пользу своей позитивной трактовки онтологического нигилизма. С одной стороны, постав, технический мир, демонстрирует очевидные черты «инструментального разума» — планирование, калькуляцию, тотальную организацию («тотальную мобилизацию», как называл это Юнгер). Это метафизический аспект постава, поскольку он сводит Бытие к манипулируемой объективности. Но, с другой стороны, под воздействием постава метафизические характеристики действительности начинают рушиться, поскольку субъект-объектное разделение — между человеком и манипулируемыми им сущими — утрачивает основание. Это означает, что постав и ресурсы раскрывают безосновный характер Бытия — Бытие действительно есть ничто, не может быть понято как субъект или объект. Обнаружение безосновного характера Бытия освобождает его от метафизической интерпретации в субъект-объектных терминах и открывает путь для более аутентичных отношений между человеком и бытием. То есть постав не только выступает как проявление метафизики, но и разрушает метафизику.

Для подтверждения истолкования Хайдеггера как антифундаменталиста Ваттимо обращается к Гадамеру. Хайдеггер и Гадамер — создатели герменевтической онтологии, которая

обнаруживает сущностную связь между бытием и языком, но характер этой связи толкуется ими не одинаково. Хайдеггер указывает на важнейшую роль языка в онтологии, в то время как Гадамер скорее выявляет онтологические аспекты языка. У Гадамера есть следующее утверждение: «Бытие, которое может быть понятно, есть язык» (Гадамер 1988, 548). Ваттимо предлагает не совсем привычную его интерпретацию. Она заключается не в том, что бытие выходит за пределы языка, но, наоборот, что язык и бытие отождествляются, так что бытие должно быть понято как сообщение посланий языка через историю. Такие послания не являются готовым текстом, с объективно данными значениями. Напротив, эти значения непрерывно истолковываются заново, и в этом процессе получения и расшифровки посланий возникают те «раскрытия» бытия, в которых по-разному обнаруживается сущее. Согласно Ваттимо, это означает, что объективная структура субстанциального бытия растворяется в процессуальности истолкований. Такая трактовка словно «демистифицирует» хайдеггеровскую герменевтику, устраняя из мысли Хайдеггера те моменты, которые вызывают ностальгическую тягу к мистицизму. Мир раскрывается в горизонтах, образованных множеством посланий из прошлого и от других людей. Это означает, что бытие никогда не есть, но всегда находится в процессе передачи и понимания. Нигилистический (в положительном смысле, как его понимает Ваттимо) подтекст этой идеи таков: если бытие истолковывается как передача сообщений, которые раскрывают горизонты интерпретации, то оно не может быть понято как основание, наличие. С точки зрения «метафизики присутствия», как ее назвал Ж. Деррида, то есть вечного и неизменного пребывания, такое постметафизическое бытие как интерпретация оказывается нигилистическим «ничем» — не субстанциальной вневременной структурой, но множеством исторических событий, посредством которых язык открывает горизонты культуры.

Итоговая трактовка Хайдеггера у Ваттимо такова: «Преодоление метафизики — это не ниспровержение метафизического забвения бытия. Это само забвение (нигилизм), доведенное до крайних последствий» (Vattimo 1986, 28). Таким образом, Ваттимо сводит воедино законченный нигилизм у Ницше и нигилистическую судьбу Бытия у Хайдеггера. Оба мыслителя, согласно Ваттимо, доводят нигилистическую логику до предела, и оба отвергают возможность новых оснований. У современной философии, согласно Ваттимо, нет другого содержания,

кроме заблуждений метафизики, собранных в историческом припоминании, которое, однако, не ведет ни к продолжению, ни к преодолению. Если бытие понимать как передачу сообщений в истории, а история бытия — это и есть история метафизики, то из этого следует, что современное раскрытие бытия остается определенным метафизической традицией, но в предельно ослабленном виде. Ваттимо парадоксально трактует преодоление метафизики как признание необходимости мыслить в метафизических понятиях, но лишенных их метафизического ядра — понимания бытия как неизменного основания. Преодоление метафизики, следовательно, возможно лишь в пространстве герменевтической мысли, которая указывает на открытость бытия в исторических горизонтах. Такой постметафизический способ мышления Ваттимо называет ослабленной мыслью, отвечающей ослаблению самого бытия в текущей ситуации. Ослабленное мышление признает неустранимость метафизики как традиции, до сих пор образующей горизонт нашей мысли, но лишает ее абсолютистских притязаний.

Итак, Ваттимо предлагает извлечь из размышлений Ницше и Хайдеггера следующий урок: мы не можем покинуть метафизическую традицию, нам суждено жить и мыслить внутри нее, при этом ее превозмогая (как боль). Это означает, что «негативный» нигилизм, отождествляемый Ницше и Хайдеггером с метафизикой, не может быть преодолен активным усилием (Хайдеггер писал по этому поводу: «Никто не перепрыгнет через собственную тень» (Хайдеггер 1998, 271)). Но для Ваттимо существует и положительный аспект нигилизма — отказ от фундаменталистского мышления как наиболее чреватого насильем над инаковостью аспекта метафизики может быть истолкован как открывающий новое пространство возможностей в современной культуре, где мысль и жизнь освобождаются от ностальгической тяги к Абсолюту, но в опыте колебания и потерянности получают шанс на новый способ быть гуманным в истолковании бытия как со-бытия и интерпретации.

Конфликт интересов

Автор заявляет об отсутствии потенциального или явного конфликта интересов.

Conflict of Interest

The author declares that there is no conflict of interest, either existing or potential.

Литература

- Берман, М. (2020) *Все растворяется в воздухе. Опыт модерности*. М.: Горизонталь, 488 с.
- Бодрийяр, Ж. (2013) *Симулякры и симуляция*. Тула: Тульский полиграфист, 204 с.
- Ваттимо, Дж. (2002) *Прозрачное общество*. М.: Логос, 128 с.
- Гадамер, Х.-Г. (1988) *Истина и метод. Основы философской герменевтики*. М.: Прогресс, 704 с.
- Ницше, Ф. В. (2016) *Воля к власти: опыт переоценки всех ценностей: черновики и наброски из наследия Фридриха Ницше 1883–1888 годов*. М.: Культурная революция, 822 с.
- Хайдеггер, М. (1998) *Введение в метафизику*. СПб.: Высшая религиозно-философская школа, 302 с.
- Jameson, F. (1994) *The Seeds of Time*. New York: Columbia University Press, 214 p.
- Vattimo, G. (1984) Dialectics, difference and weak thought. *Graduate Faculty Philosophy Journal*, vol. 10, no. 1, pp. 151–164. <https://doi.org/10.5840/gfj198410112>
- Vattimo, G. (1986) Nietzsche and Heidegger. *Stanford Italian Review*, vol. 6, no. 1-2, pp. 19–29.

References

- Baudrillard, J. (2013) *Simulyakry i simulyatsiya [Simulacres et Simulation]*. Tula: Tul'skij poligrafist Publ., 204 p. (In Russian)
- Berman, M. (2020) *Vse rastvoryaetsya v vozdukh. Opyt modernosti [All that is solid melts into air. The experience of modernity]*. Moscow: Horizontal Publ., 488 p. (In Russian)
- Gadamer, H-G. (1988). *Istina i metod. Osnovy filosofskoj germenевтики [Truth and Method. Fundamentals of philosophical hermeneutics]*. Moscow: Progress Publ., 704 p. (In Russian)
- Heidegger, M. (1998) *Vvedenie v metafiziku [Introduction to Metaphysics]*. Saint Petersburg: Saint Petersburg School of Religion and Philosophy Publ., 302 p.
- Jameson, F. (1994) *The Seeds of Time*. New York: Columbia University Press, 214 p. (In English)
- Nietzsche, F. V. (2016) *Volya k vlasti: opyt pereotsenki vseh tsennoстей: chernoviki i nabroski iz naslediya Fridrikha Nitshe 1883–1888 godov [The Will to power: the experience of revaluation of all values: Drafts and sketches from the legacy of Friedrich Nietzsche 1883–1888]*. Moscow: Kul'turnaya revolyutsiya Publ., 822 p. (In Russian)
- Vattimo, G. (1984) Dialectics, difference and weak thought. *Graduate Faculty Philosophy Journal*, vol. 10, no. 1, pp. 151–164. <https://doi.org/10.5840/gfj198410112> (In English)
- Vattimo, G. (1986) Nietzsche and Heidegger. *Stanford Italian Review*, vol. 6, no. 1-2, pp. 19–29. (In English)
- Vattimo, G. (2002) *Prozrachnoe obshchestvo [Transparent society]*. Moscow: Logos Publ., 128 p. (In Russian)

Сведения об авторе

Алексей Михайлович Сидоров, SPIN-код: 9558-5929, ResearcherID: N-4921-2015, e-mail: alex_m_sidorov@mail.ru
Кандидат философских наук, доцент кафедры онтологии и теории познания Санкт-Петербургского государственного университета

Author

Aleksey M. Sidorov, SPIN: 9558-5929, ResearcherID: N-4921-2015, e-mail: alex_m_sidorov@mail.ru
Candidate of Sciences (Philosophy), Associate Professor, Department of Ontology and Theory of Knowledge, Saint Petersburg State University



Check for updates

Онтология и теория познания

УДК18

EDN YQBZYV

<https://www.doi.org/10.33910/2687-1262-2024-6-2-148-153>

Онтология чувственного опыта: искусство и перспектива общего доступа к реальности

А. С. Шевченкова ✉¹

¹ Российский государственный педагогический университет им. А. И. Герцена,
191186, Россия, г. Санкт-Петербург, наб. реки Мойки, д. 48

Для цитирования:

Шевченкова, А. С. (2024).
Онтология чувственного опыта:
искусство и перспектива общего
доступа к реальности. *Журнал
интегративных исследований
культуры*, т. 6, № 2, с. 148–153.
<https://www.doi.org/10.33910/2687-1262-2024-6-2-148-153>
EDN YQBZYV

Получена 22 апреля 2024; прошла
рецензирование 28 апреля 2024;
принята 30 апреля 2024.

Финансирование: Исследование
не имело финансовой поддержки.

Права: © А. С. Шевченкова (2024).
Опубликовано Российским
государственным педагогическим
университетом им. А. И. Герцена.
Открытый доступ на условиях
лицензии ССВУ-NC 4.0.

Аннотация. Обращение к чувственному опыту сегодня позволяет рассматривать возможности доступа к реальности за пределами обозначенных в европейской рациональности с Нового времени перспектив первого и третьего лица. Особого внимания заслуживает сфера эстетического, в которой создаются условия для коллективного аффективного переживания. Наследие архаических додискурсивных практик, лежащих у истоков формирования разумного отношения к миру, позволяет предположить преемственность обращения к чувственному опыту сегодня в ключе стремления выхода к доиндивидуальному опыту действительности. В контексте технической воспроизводимости и политизации искусства к началу XX века, обозначенной В. Беньямином, создаются условия для размывания границ между повседневным и художественным. Эксперименты в сфере театрализации жизни, а также сближение искусства и производства в ранний советский период маркируют массы в качестве нового субъекта потребления и созерцания. Феноменологическая разработка проблем чувственного опыта и общего жизненного мира, с которым человек взаимодействует дорефлексивным способом, создают почву для пересмотра эстетического опыта. Анализ живописи П. Сезанна в философии М. Мерло-Понти предлагает пересмотр роли художника из творца в посредника, способствующего переживанию наивного доступа к реальности. Тезис о «власти искусства» представителя «нового реализма» М. Габриэля обращает внимание на автономность произведения искусства и вовлечение зрителя в его исполнение, а сопровождающие в виртуальной реальности метрики и алгоритмы усиливают характер сопричастности общему чувственному опыту множества людей. Все перечисленное иллюстрирует стремление европейской мысли к поискам новых способов нететического отношения сознания к миру.

Ключевые слова: чувственность, искусство, субъективность, коллективность, аффект

The ontology of sensory experience: The art and perspective of shared access to reality

A. S. Shevchenko ✉¹

¹ Herzen State Pedagogical University of Russia, 48 Moika Emb., Saint Petersburg 191186, Russia

For citation: Shevchenko, A. S. (2024) The ontology of sensory experience: The art and perspective of shared access to reality. *Journal of Integrative Cultural Studies*, vol. 6, no. 2, pp. 148–153. <https://www.doi.org/10.33910/2687-1262-2024-6-2-148-153> EDN YQBZYV

Received 22 April 2024; reviewed 28 April 2024; accepted 30 April 2024.

Funding: The study did not receive any external funding.

Copyright: © A. S. Shevchenko (2024). Published by Herzen State Pedagogical University of Russia. Open access under [CC BY-NC License 4.0](https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/).

Abstract. The appeal to sensory experience today makes it possible to consider the possibilities of access to reality beyond the first- and third-person perspectives outlined in European rationality since the modern era. Special attention should be paid to the sphere of the aesthetics, in which the conditions for collective affective experience are created. The legacy of archaic pre-discursive practices, which lie at the origins of the formation of a rational attitude to the world, makes it possible to assume the continuity of the appeal to sensory experience today in terms of the desire to reach the pre-individual experience of reality. As outlined by V. Benjamin, the technical reproducibility and politicization of art that had taken place by the beginning of the 20th century created conditions for blurring the boundaries between the everyday life and the aesthetics. Experiments in the theatricalization of life and the convergence of art and production in the early Soviet period marked the masses as a new subject of consumption and contemplation. The phenomenological elaboration of the problems of sensory experience and the lifeworld, with which man interacts in a pre-reflective way, provides the basis for a revision of aesthetic experience. M. Merleau-Ponty, analyzing Cézanne's painting, offers a revision of the role of the artist, suggesting viewing the artist not as a creator but rather an intermediary contributing to the experience of naïve access to reality. The thesis about the 'power of art' by the representative of the 'new realism' M. Gabriel draws attention to the autonomy of the work of art and the involvement of the viewer in its performance, and the metrics and algorithms accompanying virtual reality strengthen the nature of involvement of many people in the common sensory experience. All of the above illustrates the desire of European thought to search for new ways of the non-thetic relation of mind to the world.

Keywords: sensation, art, subjectivity, collectivity, affect

Введение

Художественным практикам современности свойственно обращение ко все большему числу аспектов чувственного опыта. Возможность тактильного взаимодействия с произведениями, использование звукового сопровождения и запахов, живое свидетельство перформансов и участие в хеппенингах, выход художников из выставочных пространств в социальные сети, элементы иммерсивности и практики медиации — все перечисленное, как и многие другие элементы, способствует установлению особого рода доступа к миру. Такой доступ возможно рассматривать как общий или коллективный. В каком-то смысле он отсылает к архаическому мирозерцанию и, в своем производстве общего чувства, выступает альтернативой установившейся в Новое время позиции субъекта, одновременно преодолевая дискретность восприятия, сложившуюся ко второй половине XX века.

Проблема доступа от первого и третьего лица

Бытие от первого лица концептуализирует субъективность и задает тон всей европейской рациональности, начиная с обращения Р. Декарта к мыслящему Я. Вопросы онтологии и границ познания с Нового времени неизбежно встречаются с проблемами своего обоснования в контексте чистой субъективности и ее соотносительности с миром. Разумное и чувственное все больше поляризуются, а крайние способы объяснения их взаимосвязи выражаются в идеалистических и материалистических системах. При этом развитие научного метода вводит перспективу третьего лица, призванную дать объективную картину мира и, вынося за скобки сферу частных переживаний, ответить на вопрос, что есть сознание.

Постклассическая философия «снимает» противопоставление сознательного и чувственного через децентрирование самой субъектив-

ности (Ж. Делез, М. Фуко), а, например, философия сознания конца XX века в лице Д. Чалмерса, за несколько лет до публикации своего главного трактата «Сознающий ум» выступающего с проектом «двухаспектной теории», в которой он в попытках приблизиться к «великой тайне субъективности» предлагает рассматривать данные от первого и третьего лица как коррелирующие друг с другом, а не исключающие друг друга (Васильев 2009). Следует отметить, что предложенный набросок теории не позволяет прийти к решению проблемы сознания тела и объяснения приватных индивидуальных переживаний, но при этом данные от первого и третьего лица понимаются Чалмерсом как аспекты одной действительности. Если избегать крайностей субъективизма и объективизма и изменить саму перспективу на выше обозначенную проблему, то вопрос можно переформулировать следующим образом: «Как возможно говорить о сознательном и чувственном опыте человека вне терминов субъект-объектного языка?»

Наряду с продолжением развития строго философских теорий, элементами философствования пронизываются художественные теории и практики. Начиная с XX века такие явления, как постимпрессионизм, авангард, сюрреализм, дадаизм, экспрессионизм, акционизм и пр., создают почву для обновленного обращения к опыту реальности, в котором возможен отход от сформировавшихся к этому времени проблем субъекта и объекта, сознания и тела, автора и зрителя, произведения искусства и предмета повседневности. Сосуществующие в общем интеллектуальном пространстве с идеями феноменологии, постструктуралистской философии, нового реализма и во многих своих аспектах отсылающие к архаическим, додискурсивным переживаниям, они позволяют говорить о возвращении в некотором новом качестве явлений коллективного переживания и общей чувственности.

К истокам коллективного

А. В. Семушкин, разрабатывая вопрос о взаимосвязи мифологии и философии и становления научно-философской рациональности на почве мифопоэтической культуры мышления, отмечает, что «первые философы» не столько начинают нечто новое, сколько завершают (лучше сказать, подхватывают) длительный процесс разложения традиционной мифологии, ее вытеснения персонализированными формами мировоззренческого освоения реальности»

(Семушкин 1996, 37). В анализе эпического мировосприятия древних греков нельзя обойти вниманием роль зрительного ощущения как единственного доступа к реальности, важность которого настолько высока, что о реальности вне доступа не может идти никакой речи: «Гомеровский герой не познает мир, а видит его, и это видение сохраняет конститутивные права даже в случаях, когда речь идет о невидимых объектах, например, об олимпийских богах... эпическое сознание противопоставляет внешнему миру встречную систему чувственно-созерцательных привычек (установок), с помощью которых и происходит зрительное интуирование действительности» (Семушкин 1996, 64).

Такое чувство мира не предполагает индивидуального переживания. Герои в этом смысле выступают не в привычном современному пониманию виде отдельных личностей, с которыми зритель и слушатель эпоса может соотнести самого себя, но как некие силовые центры, актуализирующие созерцание мира. Это подразумевает иную конфигурацию того опыта, который впоследствии опосредуется в качестве субъективного эстетического переживания. Досубъективное чувственное взаимодействие с миром происходит совместно, в рефлексии Ф. Ницше — «без посредства художника-человека», но как акт единения человека с первоначалом мира в дионисической практике, в котором прорываются художественные силы самой природы. Столкнувшийся с жестокостью уничтожающей природы эллин находит утешение и забвение в действе хора и «дозволяет миру сцены действовать на себя совсем не эстетически, а телесно-эмпирически» (Ницше 2007, 75). Такой опыт стремится повторять себя вновь и вновь, освобождая на некоторое время от неизбежного, как покажет история, проникновения разума в сферу по ту сторону ощущаемого мира и становления европейской рациональности.

Новая коллективность XX–XXI веков

Развитие технологий и промышленного производства к началу XX века затрагивает сферу искусства, которая к этому времени уже выступает пространством полноценного философского поиска способов осмысления действительности и расположения человека в меняющемся мире. Одной из ключевых перемен, как отмечает В. Беньямин, является освоение технологий воспроизводимости произведения искусства, которое происходит на фоне становления массового общества. Практики стремления

к частному взаимодействию с аурой оригинального произведения, ритуализированные, начиная с эпохи Возрождения, под натиском технической революции теряют свои позиции. На их место приходит стремление к присваиванию предметов искусства, приближению к вещи и обладанию вещью без требований как к ее уникальности, так и уникальности ее опыта¹. В этом прослеживается обращение (скорее невольное, нежели вольное) к архаическому опыту: «С появлением различных методов технической репродукции произведения искусства его экспозиционные возможности выросли в таком огромном объеме, что количественный сдвиг в балансе его полюсов переходит, как в первобытную эпоху, в качественное изменение его природы. Подобно тому, как в первобытную эпоху произведение искусства из-за абсолютного преобладания его культовой функции было в первую очередь инструментом магии, который лишь позднее был, так сказать, опознан как произведение искусства, так и сегодня произведение искусства становится из-за абсолютного преобладания его экспозиционной ценности новым явлением с совершенно новыми функциями, из которых воспринимаемая нашим сознанием, эстетическая, выделяется как та, что впоследствии может быть признана сопутствующей» (Беньямин 2013, 82–84).

Для Беньямина очевидно также возрастание политической функции искусства, которую мы также можем связать с опытом коллективного — коллективной чувственности (И. Чубаров) и коллективного жизнотворчества. Масштабное сближение искусства и производства в 20-е годы в Советской России наглядно демонстрирует потенциал перехода от индивидуального к общему в повседневном жизненном опыте, отказа от высокого искусства в пользу преобразования быта.

Художественная реконструкция взятия Зимнего дворца Н. Евреинова 1920 года выступает примером новой мистерии и общего переживания театрального действия как реального события многотысячной толпой участников (как актеров и рабочих, так и зрителей). Историческая достоверность и тяготы жизни времени военного коммунизма уступают место коллективному катарсису.

Вне четко очерченного политического контекста идея чувственного опыта как открытого доступа к реальности представлена в работах

¹ Позднее Ж. Бодрийяр вводит понятие симулякра, которое, рассмотренное применительно к сфере искусства, разовьет интуицию Беньямина в разрезе концептуализации феномена виртуальной реальности.

М. Мерло-Понти. Феноменолог, опираясь на разработанную Э. Гуссерлем идею жизненного мира, обращается к теме дорефлексивного, телесного доступа человека к действительности, который возможен не только посредством практик повседневности, но и через взаимодействие с живописью. Живопись, таким образом, предстает для Мерло-Понти как возможность чувственного переживания контакта с миром, а сама механика создания произведения искусства меняется: «Художник преобразует мир в живопись, отдавая ему взамен свое тело» (Мерло-Понти 1992, 13). От полотен не требуется детального подражания природе, взаимопроникновение частей картины призвано сообщить зрителю «истину общего впечатления» (Мерло-Понти 2014, 105). Понятое таким образом произведение, согласно П. Сезанну, стремится воспроизвести саму природу, а геометрическая и фотографическая перспективы сменяются подвижной и дискретной перспективой живого восприятия человека. В восприятии подобного рода живописи человек получает доступ к нечеловеческой природе, в которой он сам расположен изначально. Такой взгляд позволяет выйти за рамки субъективного обращения к миру и познавательного модуса сознания к модусу нететическому. Вне умозрительного полагания, таким образом, мы можем отметить, что индивидуальное переживание в самом своем акте становится не только основой конституирования смыслов субъектом, но и прорывом к опыту общего пребывания в жизненном мире, «горизонте всех горизонтов» (Э. Гуссерль).

Архаические практики, осуществляемые в форме мистерий, сменяют ставшие привычными по форме, но предлагающие сменить регистр восприятия, практики художественные, что не может не повлиять на положение самого искусства сегодня. М. Габриэль говорит о принципиальной неконтролируемости искусства и его особом онтологическом статусе. Отмечая возрастающее влияние эстетического на рынок повседневных и художественных объектов, Габриэль выдвигает тезис о произведениях искусства как о своего рода радикальных автономных индивидах, которые, в отличие от людей, не причастны к какой-либо универсальной форме. Развивая мысль Ж. Делеза о взаимосвязи искусства и события, можно говорить о событийной структуре произведения искусства, которая создает пространство для эстетического опыта. На примере скульптуры Родена такой опыт можно описать следующим образом: «Что мы делаем, когда сталкиваемся с „Мыслителем“?»

Ответ на этот вопрос в том, что мы исполняем произведение искусства под названием «Мыслитель» (Габриэль 2023, 39).

В таких отношениях человеку больше нет необходимости занимать позицию зрителя-субъекта, так как субъективность уже разворачивается в самом произведении. В этом случае можно говорить о некотором приобщении человека к силовой точке произведения и разделении с другими людьми чувственного опыта сопричастности не с первоначалом мира, как это было в случае с архаическими практиками, но с событием этого мира.

Подобное единение в акте восприятия можно увидеть и в виртуальной форме взаимодействия как с предметами искусства, так и с другими эстетическими феноменами, которые сегодня доступны каждому посредством технологий, гаджетов и социальных сетей. Стремление разделить опыт (переслать полученный образ или видеоролик дальше), неизменные счетчики просмотров, возможность комментирования — все это поддерживает ощущение пребывания в общем поле восприятия и разделения чувственного опыта с другими.

Заключение

Структуры современного мира предлагают человеку отличный от прошлого опыт контакта с предметами и образами как повседневности, так и искусства. Потерявшие эксклюзивность, легко тиражируемые и заменяемые объекты, окружающие человека ежедневно в большом количестве, нормализуют и рутинизируют аффектацию чувственности, происходящую в условиях открытости и привычности к отслеживанию цифровых следов, историй поиска, маршрутов и покупок. Смесь реального и вир-

туального как форматов доступа к миру сопровождается работой множества культурных, цифровых и политических алгоритмов. Их направленность на массовый охват создает ситуацию размыкания пространства субъективного чувственного опыта по направлению к коллективному доступу к реальности и совместному переживанию аффектов. Чувственное оказывается тем самым пространством, как реальным, так и виртуальным, в котором в созданных прогрессом условиях преодоления децентрализации постмодерна формируется культура метали или топомодерна (термин А. А. Грякалова). Обилие образов, выставок, произведений искусства, удаленный доступ к событиям, с одной стороны, создают яркое ощущение многообразия жизни в ситуации изменчивости, помещенности в центр событий, а с другой — несут на себе отпечаток разбитых мечтаний эпох Нового времени и Просвещения. Охватить индивидуальным сознанием все смыслы культуры, искусства, технологий не представляется возможным. Помещенная в поток непрерывающегося аффектирования человеческая субъективность находит утешение от во многом несоизмеримой современному миру задачи сборки себя как мыслящего Я в общем чувстве, направляющем массы к стихийно возникающим смыслам и образам самовыражения.

Конфликт интересов

Автор заявляет об отсутствии потенциального или явного конфликта интересов.

Conflict of Interest

The author declares that there is no conflict of interest, either existing or potential

Литература

- Беньямин, В. (2013) *Краткая история фотографии*. М.: Ад Маргинем Пресс, 144 с.
- Васильев, В. В. (2009) *Трудная проблема сознания*. М.: Прогресс-Традиция, 269 с.
- Габриэль, М. (2023) *Власть искусства*. М.: Издательство Института Гайдара, 80 с.
- Мерло-Понти, М. (1992) *Око и дух*. М.: Искусство, 63 с.
- Мерло-Понти, М. (2014) *Сомнения Сезанна*. В кн.: С. А. Шолохова, А. В. Ямпольская (сост.). *(Пост) феноменология: новая феноменология во Франции и за ее пределами*. М.: Академический проект, с. 102–118.
- Ницше, Ф. (2007) *Рождение трагедии из духа музыки*. СПб.: Азбука-классика, 208 с.
- Семущкин, А. В. (1996) *У истоков европейской рациональности. (Начало древнегреческой философии)*. М.: Интерпракс, 192 с.

References

- Benjamin, W. (2013) *Kratkaya istoriya fotografii [A brief history of photography]*. Moscow: Ad Marginem Press, 144 p. (In Russian)
- Gabriel, M. (2023) *Vlast' iskusstva [The power of art]*. Moscow: Gaidar Institute Publ., 80 p. (In Russian)

- Merleau-Ponty, M. (1992) *Oko i dukh [The Eye and the Spirit]*. Moscow: Iskusstvo Publ., 63 p. (In Russian)
- Merleau-Ponty, M. (2014) Somneniya Sezanna [Cezanne's doubt]. In: S. A. Sholokhova, A. V. Yampol'skaya (comp.). *(Post)fenomenologiya: novaya fenomenologiya vo Frantsii i za ee predelami [(Post)phenomenology: New Phenomenology in France and Beyond]*. Moscow: Akademicheskij proekt Publ., pp. 102–118. (In Russian)
- Nietzsche, F. (2007) *Rozhdenie tragedii iz dukkha muzyki [The birth of tragedy out of the spirit of music]*. Saint Petersburg.: Azbuka-klassika Publ., 208 p. (In Russian)
- Semushkin A. V. (1996) U istokov evropejskoj ratsional'nosti. (Nachalo drevnegrecheskoj filosofii) [*At the origins of European rationality. (The Beginnings of Ancient Greek Philosophy)*]. Moscow: Interpraks Publ, 192 p. (In Russian)
- Vasil'ev, V. V. (2009) *Trudnaya problema soznaniya [The difficult problem of consciousness]*. Moscow: Progress-Traditsiya Publ., 269 p. (In Russian)

Сведения об авторе

Анастасия Сергеевна Шевченкова, SPIN-код: [1035-2423](#), ResearcherID: [HHM-4452-2022](#), ORCID: [0000-0002-9876-7909](#), e-mail: anastasia.shevchenkova@gmail.com

Ассистент кафедры философской антропологии и истории философии Российского государственного педагогического университета им. А. И. Герцена

Author

Anastasia S. Shevchenkova, SPIN: [1035-2423](#), ResearcherID: [HHM-4452-2022](#), ORCID: [0000-0002-9876-7909](#), e-mail: anastasia.shevchenkova@gmail.com

Assistant Professor, Department of Philosophical Anthropology and History of Philosophy, Herzen State Pedagogical University of Russia



Check for updates

Виды искусства

УДК 745/749

EDN ZWIQXD

<https://www.doi.org/10.33910/2687-1262-2024-6-2-154-161>

Ленинградские художники и их вклад в становление новгородского фарфорового искусства

Т. А. Воропаева ¹

¹Новгородский государственный объединенный музей-заповедник,
173007, Россия, г. Великий Новгород, Кремль, д. 11

Для цитирования:

Воропаева, Т. А. (2024). Ленинградские художники и их вклад в становление новгородского фарфорового искусства. *Журнал интегративных исследований культуры*, т. 6, № 2, с. 154–161. <https://www.doi.org/10.33910/2687-1262-2024-6-2-154-161>
EDN ZWIQXD

Получена 26 марта 2024; прошла рецензирование 24 апреля 2024; принята 26 апреля 2024.

Финансирование: Исследование не имело финансовой поддержки.

Права: © Т. А. Воропаева (2024). Опубликовано Российским государственным педагогическим университетом им. А. И. Герцена. Открытый доступ на условиях лицензии ССВУ-NC 4.0.

Аннотация. История фарфоровых предприятий Новгородской области представляет собой сложный процесс развития, состоящий из различных этапов и преобразований. В последние годы наблюдается увеличение числа исследований, посвященных искусству советского фарфора второй половины XX века и истории местных фарфоровых производств. В этот период фарфоровая промышленность Новгорода активно развивается, проводятся работы по модернизации оборудования на предприятиях, основной целью которых является повышение качества продукции и улучшение ее художественно-эстетических характеристик. Следует отметить, что продукция, выпускаемая на новгородских предприятиях во второй половине XX века, реализовывалась по всей стране, а также поставлялась за рубеж. Кроме того, одним из ключевых аспектов развития отечественной фарфоровой промышленности являлась подготовка квалифицированных специалистов. Это обеспечивало качество производства, а также способствовало сохранению и развитию традиций фарфорового искусства. Значительное влияние на формирование отрасли оказали мастера, прошедшие подготовку в учебных заведениях Ленинграда, а также художники Ленинградского фарфорового завода имени М. В. Ломоносова: В. Л. Семенов, А. К. Блак, Э. М. Криммер, А. А. Лепорская, В. М. Овсянников, Ф. Н. Крохина, Т. А. Гаврилова, А. С. Круглов, М. В. Андреева и др. В статье анализируется творчество ленинградских художников, внесших значительный вклад в искусство новгородского фарфора. Опираясь на архивные материалы, музейные и частные коллекции фарфора, воспоминания современников, автор исследует особенности их творчества.

Вклад ленинградских художников в развитие фарфорового искусства трудно переоценить, их работы до сих пор пользуются популярностью и являются предметом гордости коллекционеров.

Ключевые слова: завод «Красный фарфорист», завод «Пролетарий», Ленинградский фарфоровый завод имени М. В. Ломоносова, Ленинградское высшее художественно-промышленное училище им. В. И. Мухиной

Leningrad artists and their contribution to the development of Novgorod porcelain art

T. A. Voropaeva 

¹ Novgorod State United Museum-Reserve, 11 Kremlin, Veliky Novgorod 173007, Russia

For citation: Voropaeva, T. A. (2024) Leningrad artists and their contribution to the development of Novgorod porcelain art. *Journal of Integrative Cultural Studies*, vol. 6, no. 2, pp. 154–161. <https://www.doi.org/10.33910/2687-1262-2024-6-2-154-161> EDN ZWIQXD

Received 26 March 2024; reviewed 24 April 2024; accepted 26 April 2024.

Funding: The study did not receive any external funding.

Copyright: © T. A. Voropaeva (2024). Published by Herzen State Pedagogical University of Russia. Open access under [CC BY-NC License 4.0](https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/).

Abstract. The history of porcelain enterprises in Novgorod Region is a complex development process consisting of various stages and transformations. In recent years, there has been an increase in the number of studies devoted to the art of Soviet porcelain in the second half of the 20th century and the history of porcelain production in various regions of Russia. During this period, the porcelain industry of Novgorod was actively developing, and enterprises were modernizing their equipment to improve the quality of products and their artistic and aesthetic characteristics. The products manufactured by Novgorod enterprises in the second half of the 20th century were sold throughout the country and exported abroad. The training of qualified specialists was one of the key aspects of the development of the Soviet porcelain industry: it ensured the quality of production and contributed to the preservation and development of the traditions of porcelain art. The development of the industry was significantly influenced by masters trained in Leningrad's educational institutions and artists of the Leningrad Porcelain Factory: V. L. Semenov, L. K. Blak, E. M. Krimmer, A. A. Leporskaya, V. M. Ovsyannikov, F. N. Krokhina, T. A. Gavrilova, A. S. Kruglov, M. V. Andreeva and others. The article analyzes the work of Leningrad artists who made a significant contribution to the art of Novgorod porcelain. The author relies on archival materials, museum and private collections of porcelain, and memoirs of contemporaries to explore the specifics of Leningrad artists' work. The contribution of Leningrad artists to the development of porcelain art can hardly be overestimated. Their works are still popular and are the pride of collectors.

Keywords: Krasny Porcelain Factory, Proletarian Factory, Leningrad Porcelain Factory, V. Mukhina Leningrad Higher Art and Industrial College

Вторая половина XX века — время активного развития декоративного искусства в тесной связи с художественной промышленностью. С конца 1950-х годов шло интенсивное изменение технической эстетики, с которым было сопряжено понимание важной роли декоративного искусства в создании предметно-пространственной среды и его связи с архитектурой и изобразительным искусством.

Развитию отрасли художественного массового производства в 1950–1960-х годах способствовала государственная стратегия, направленная на осуществление крупномасштабных строительных проектов. Острый жилищный кризис, обозначившийся в первые годы после Великой Отечественной войны, вызвал необходимость поиска новых решений для социальной сферы. С середины 1950-х годов реализуются идеи перехода к индустриальному строительству общественных и жилых объектов с использованием серийного производства на основе стандартизированных решений.

Программа строительства, осуществлявшаяся во времена правления Н. С. Хрущева, пред-

полагала в короткие сроки восполнить жилой фонд СССР за счет типовых построек и обеспечить советских граждан недорогим и доступным жильем (Григорьева 2010). Это малогабаритное жилье нуждалось в лаконичном, современном, доступном украшении. Кроме того, новые малогабаритные кухни требовали новой посуды. Массовое производство фарфоровых изделий как бытового, так и декоративного назначения стало одним из вариантов решения проблем декорирования жилого пространства нового типа. Как старейшие фарфоровые заводы с устоявшимися довоенными традициями, так и молодые творческие коллективы, сформировавшиеся во второй половине XX века, стали активно включаться в поиск новых стилистических, жанровых и тематических решений для интерьерной скульптуры и хозяйственных изделий (Иванова 2020).

Первостепенная задача, которая ставилась перед отечественной художественной промышленностью, — это «необходимость максимального удовлетворения быстро растущих культурных запросов советских людей» (Теремин 1953,

5–14). Потребность покупателей в доступной, но эстетически привлекательной посуде к концу 1950-х годов назрела довольно остро. На это, например, обращают внимание передовицы журнала «Декоративное искусство» 1958 года: «Книга жалоб и предложений заполнена множеством требований, большинство из них сводится к одному: нужна красивая штучная посуда. Но ответ на эти требования всегда один: „Такой посуды в магазине нет“. Но их запросы далеко не всегда удовлетворяются. Дело в том, что нам ограничили ассортимент, торгуем главным образом продукцией Дулёвского и Дмитровского заводов Московской области, а изделия других предприятий получаем от случая к случаю, изредка поступает продукция Первомайского завода Ярославской области, заводов „Пролетарий“ и „Красный фарфорист“ Новгородской области, фаянсового завода имени М. И. Калинина, но этого мало. Покупателям непонятно, почему в Москве нельзя купить посуду фарфорового завода имени Ломоносова, предприятий Прибалтики, Украины, Белоруссии? Было бы целесообразно, нам кажется, отгружать для Москвы ежеквартально хотя бы по одному вагону изделия этих заводов в обмен на фарфор московских предприятий. Благодаря этому ассортимент наших магазинов стал бы значительно богаче. Справедливы нарекания покупателей на то, что в продаже мало дешевых сервизов и штучных товаров. Они раскупаются буквально за несколько дней, а ждать их приходится месяцами. ...на полках нашего, да и других магазинов дорогие сервизы, вазы, блюда, чашки, статуэтки имеются в избытке, а посуда, на которую ощущается массовый спрос, на полках редкость» (Амшинский 1958, 3–6).

Наряду с ограниченным ассортиментом, важной проблемой был вопрос качества, на который обращали внимание искусствоведы, входившие в состав комиссии художественного совета по смотрю образцов изделий, представляемых региональными предприятиями. Так, например, Л. Г. Крамаренко пишет: «Нельзя сказать, что магазины наши бедны посудой. Однако присмотревшись более внимательно, убеждаешься, что среди всей фарфоровой и фаянсовой посуды редко можно найти вещи, выполненные с подлинным художественным вкусом и мастерством, правильным использованием материала и возможностей техники. В магазинах почти нет посуды, сверкающей белизной фарфора, с простой, скромной отделкой, недорогой по цене, столь необходимой в повседневном быту каждой семье». (Крамаренко 1958, 11). Между тем, отмечают эксперты, «произведение прикладного искусства

принадлежит к тому разряду предметов, которые удовлетворяют одновременно и материальные, и духовные потребности» (Кантор 1958, 33).

Итак, ассортимент и качество были ключевыми параметрами развития нового массового фарфорового производства. Целью же было воспитание вкуса рядовых советских граждан. В 1950–1960-е годы главной задачей декоративного искусства становится ориентация на организацию быта, эстетическое воспитание советского человека и развитие его художественного вкуса (Иванова и др. 2021). Подспорьем мог стать журнал «Декоративное искусство СССР», основанный в 1957 году, в котором освещались модные тенденции оформления интерьеров, выставки, публиковались статьи о развитии декоративно-прикладного искусства СССР. Однако этот журнал, в основном, был доступен специалистам, а рядовые граждане могли почерпнуть ценные советы в многочисленных изданиях, посвященных культуре организации жилого пространства.

В обозначенных процессах новгородские предприятия художественной промышленности играли достаточно видную роль. Первые шаги тиражного фарфорового искусства нового типа начались после Великой Отечественной войны. В Новгородской области продолжили свое развитие два завода: «Пролетарий» (бывшая Бронницкая фарфоро-фаянсовая фабрика) и «Красный фарфорист» (бывшая Грузинская фарфоро-фаянсовая фабрика), продукция которых была широко распространена по всей стране и экспортировалась за границу на протяжении второй половины XX века. Уже отмечался запрос на произведения новгородских фарфоровых заводов за пределами региона, и новгородские мастера должны были создавать произведения, обладающие региональной спецификой, но при этом включенные в систему общих стилевых требований. Это было возможно только при взаимодействии с предприятиями Ленинграда. Региональным предприятиям была необходима поддержка ведущих заводов отрасли и возможность творческого взаимодействия с ведущими мастерами.

Ленинградский фарфоровый завод имени М. В. Ломоносова (далее — ЛФЗ) играл роль главного художественного центра, и специалисты с других фарфоровых производств проходили стажировку на ЛФЗ. Так, в протоколе 1957 года художественного совета Управления Главфарфора даны общие рекомендации для региональных предприятий: 1. Руководителям стекольных и фарфоровых предприятий Управления наладить обмен опытом между заводами. 2. Художникам

и скульпторам заводов „Восстание“, „Красный фарфорист“, „Пролетарий“ и им. I КДО почтаще посещать завод им. Ломоносова и Художественного стекла для изучения передовых методов труда. З. Директорам заводов им. Ломоносова и Художественного стекла периодически направлять на другие схожие по профилю заводы Управления квалифицированных специалистов, художников и скульпторов» (ГАНУ, Ф. Р. — 472, оп. 3, д. 269, л. 9). Одной из главных задач было повышение профессионального мастерства художников на местных производствах. Новгородские художники не только ездили на ЛФЗ для обмена опытом, но и приглашали специалистов завода для создания ряда произведений на новгородских предприятиях.

Выпускники Ленинградского высшего художественно-промышленного училища им. В. И. Мухиной (далее — ЛВХПУ им. В. И. Мухиной) сыграли значительную роль в развитии новгородского декоративного искусства второй половины XX века. Художественный фарфор «мухинцев» — Т. А. Федоровой, Б. Д. Быструшкина, Т. А. Гавриловой, Ф. Н. Крохиной, А. С. Круглова, М. В. Андреевой — наряду с работами выпускников других школ, представлял Новгород на самых крупных выставках России и Советского Союза (Володина 2017, 110–116).

В целом можно выделить два основных направления влияния ленинградских мастеров на развитие фарфоровой промышленности Новгородской области. Во-первых, это создание произведений для новгородских заводов художниками ЛФЗ. Во-вторых, это приезд молодых специалистов, окончивших ЛВХПУ им. В. И. Мухиной, на новгородские заводы по распределению.

Рассматривая образцы продукции новгородских заводов 1950–1960-х годов и их техническую документацию с перечнем принятых к производству образцов, можно сделать вывод о значительной роли ленинградских художников и скульпторов в развитии новгородской фарфоровой промышленности.

Расцвет производства на заводе «Красный фарфорист» пришелся на период с 1950-го до конца 1960-х годов. Этому способствовала активная поддержка художников ЛФЗ, включая В. А. Семёнова, Т. С. Линчевскую, И. С. Олевскую и других. К ним присоединились приглашенные специалисты Б. Д. Быструшкин, Т. А. Федорова. Результатом сотрудничества стали знаковые произведения, такие как сервиз «Дольчатый» (1950-е гг.), выполненный ленинградским художником В. А. Семеновым, «Березка» (1955), «Юная скрипачка» (1957), «Футболист» (1954) Т. А. Федоровой, композиция «Садко» (1954) Б. Д. Быструшкина.

Владимир Лаврентьевич Семенов (1914–1978) приступил к работе над чайным сервизом «Дольчатый» в 1953 году. Мотив дольки часто использовался в фарфоровых изделиях, но Семенов сумел придать этой форме вид и пропорции, похожие на лепестки полевых и садовых цветов: ромашек, календулы, маргариток (Воронов 1959, 33–35). В 1960-е годы сервиз был снят с производства из-за излишней вычурности, не соответствующей принципам декоративного минимализма, которых требовали современные модные тенденции, но в конце 1990-х — начале 2000-х годов форма вновь была запущена в производство.

Формы Татьяны Сергеевны Линчевской (1932–2008) производились на заводе «Красный фарфорист» до 1980-х годов. Хотя с конца 1960-х завод выпускал преимущественно массовую столовую посуду по доступным ценам, но небольшими партиями производились изделия, относящиеся к сувенирной продукции — уникальные произведения с ручной росписью. Такими изделиями являлись работы Линчевской, в частности, бокалы и блюдца «Русский» (1975), «Сувенир» (1975) и «Подарочный» (1975).

На заводе «Красный фарфорист» начала свою яркую карьеру выдающийся мастер фарфорового искусства Инна Соломоновна Олевская (1940–2021). Окончив в 1967 году ЛВХПУ им. В. И. Мухиной, она до 1969 года работала на заводе «Красный фарфорист». Этот период творчества отличается яркой манерой декоративной росписи с доминированием растительных мотивов, пышных букетов роз и цветочных композиций. Олевская выполняла росписи чайных и кофейных сервизов и бокалов с изображениями Летнего сада и сказочных персонажей, предназначенных для сувениров. Например, «Кересть» (1968) и «Волхов» (1968), на которых реки изображены в виде сказочных героев.

Яркий след в искусстве новгородского фарфора оставил Бронислав Дмитриевич Быструшкин (1926–1977), работавший на «Красном фарфористе» с 1957 по 1963 год. Наиболее выразительные его произведения: шкатулки «Глобус» (1957), посвященная Шестому международному фестивалю студентов и молодежи, и «Ленинград» (1957) со знаком Ленинграда на крышке. Также он создал парные скульптуры «Танцующие матрешки» (1957), «Ласточки» (1959) и «Голуби» (1959). Эти и другие его произведения были выпущены на заводе и пользовались большой популярностью. Б. Д. Быструшкин выполнил ряд сервизов в стиле декоративного минимализма. Так, в 1961 году были приняты для выпуска его новые формы:

чайный сервиз «Простой» с рисунком «Белые ночи»; чайный сервиз «Киевский» с росписями «Тростничок» Л. И. Лебединской, «К-42» Е. М. Евлашева и «К-68» А. А. Драгуновой; сервиз чайно-кофейный «Волховский» с росписями «Лучи» и «Красный»; чайный сервиз «Луковка» с росписями «Полосатый», «Полоски», роспись Э. М. Евлашева «Красно-желтые цветы» (ГАНУ, Ф. Р.–472, оп. 3, д. 269, л. 9). Сервиз был представлен на выставке «Искусство в быт» в 1961 году, за него Быструшкин получил диплом II степени.

В творчестве Тамары Андриановны Федоровой (1928–2009) наиболее обширно была раскрыта тема детства. Работая скульптором на заводе «Красный фарфорист» с 1953 по 1954 год, Федорова реализовала в творчестве фарфоровые образы детской повседневности, придерживаясь реалистичной манеры изображения фигурок «Скрипачка» (1957) и «Футболист» (1954) (Иванова 2019).

На «Красном фарфористе» выпускались и другие формы, и росписи ленинградских авторов: детский комплект формы «Малыш» Т. С. Линчевской, рисунок для деколи кружки М. Н. Моха (1960-е гг.); кружка формы В. Л. Семенова, рисунок «Петушки» А. В. Воробьевского (1960-е гг.).

На втором новгородском заводе «Пролетарий» также был выпущен ряд произведений ленинградских авторов. Например, сервизы «Новгородский» В. Л. Семенова, «Красный» Н. П. Славинной, «Розы» Л. К. Блак. При работе над сервизами полностью выполнялись рекомендации художественного совета о работе ленинградских художников на новгородских предприятиях. Однако важно отметить, что в 1950-х в Новгороде годах начали формироваться и собственные художественные мастерские, где работали профессиональные художники, многие из которых были выпускниками ЛВХПУ им. В. И. Мухиной. Большая часть из них продолжала работать по полученным специальностям «художник декоративно-прикладного искусства», включая фарфор, стекло, текстиль, «художник монументально-декоративного искусства», «художник интерьера».

На заводе «Пролетарий» начали активно работать над обновлением ассортимента форм с 1954 года, когда на завод пришел молодой художник Владислав Михайлович Овсянников, окончивший училище им. В. И. Мухиной. Он разработал новые формы, например, «Новгородская». В основу композиции — чайника, молочника и сахарницы — положена достаточно тяжелая, расширяющаяся книзу форма груши,

а ручки выполнены в виде изящных, поднимающихся вверх завитков. Тулово чашек приближено к форме традиционного русского горшочка. В 1960-е годы Овсянников выполнил еще одну впоследствии тиражируемую форму, которая была положительно принята на заседании художественного совета Главфарфора. Сервиз декорировался различными способами. Форма чайника, сахарницы и молочника круглая, слегка сужающаяся книзу с отогнутым краем, а тонкая ручка выполнена в форме двух соединенных стебельков, характерной для традиционного китайского исинского чайника, а также перенятая позднее у мейсенских мастеров.

В 1960-е годы завод «Пролетарий» прошел масштабную реконструкцию. На заводе осваиваются новые технологии, возникают новые задачи. Особое внимание уделяется механическим методам украшения продукции, таким как деколь и шелкография. Эти методы стали приоритетными в области декорирования. Однако с конца 1960-х годов заметен и рост значимости индивидуальных стилей художников, во многом благодаря работе Фаины Николаевны Крохиной (1929–2008). Художница более 20 лет своей карьеры посвятила заводу «Пролетарий», занимая должность главного художника. Крохина в 1958 году закончила училище им. В. И. Мухиной по специальности «художник по стеклу и керамике». Фаина Николаевна, известный мастер майолики и фаянса, в новой ситуации должна была выработать художественный стиль, подходящий для тонкого фарфора. Это было непростой задачей, а потому на выставках конца 1960-х — середины 1970-х годов она представила произведения, близкие к конаковскому периоду своей творческой биографии. Они отличались мягкостью форм, легким, но не тонким черепком и свободным кистевым рисунком. В работе на производстве приходилось иметь дело с более твердой формой, подходящей для фарфора, создавать эскизы не только для свободного кистевого рисунка, но и для деколей, которые стали широко использоваться в тот период. Рисунки печатались методом шелкографии в Подмосковье, а затем на заводе они переносились на изделия с использованием техники горячей деколи. Ручная роспись, выполняемая мастерами-исполнителями по образцам, созданным художниками, была заменена на чисто технический процесс. При этом требования к исходным рисункам были очень высокими как с художественной точки зрения, так и в технологическом отношении. Фаина Николаевна успешно справилась с поставленной задачей. Новая технология была успешно

внедрена. Это было важно в эпоху зарождения минимализма и первых дизайнерских подходов к формированию предметно-пространственной среды. Она была убеждена, что наряду с выпуском товара большими сериями необходимо работать над авторскими, выставочными изделиями, что и происходило в художественной лаборатории завода. Как руководитель, Крохина видела в этой лаборатории своеобразную экспериментальную площадку. Принцип ручной росписи сохранялся. Находки в области формообразования и декора могли быть впоследствии использованы как для малых, так и больших серий, а художники имели возможность участвовать в выставочной жизни страны. Сама Фаина Николаевна одной из первых в Новгороде получила звание «Заслуженный художник РСФСР» (Воропаева 2022).

В 1954 году Тамара Александровна Гаврилова (1924–1998) также приехала в Новгород после окончания ЛВХПУ им. В. И. Мухиной с дипломом по специальности «декоративная скульптура». С этого же года она жила в Новгороде и преподавала в студии городского Дворца пионеров. Гаврилова работала скульптором-реставратором в Новгородских научно-производственных реставрационных мастерских и создала лепные украшения для Дома советов, кордегардии на Санкт-Петербургской улице и жилых домов. Часть декоративного убранства вокзала, который был спроектирован Игорем Георгиевичем Явейном, выполнена по ее оригинальным проектам (Гаврилова 1990).

С 1955 года Тамара Александровна начала активно участвовать в выставках, а в 1967 году стала членом Союза художников РСФСР. В этот период Гаврилова приходит на фарфоровый завод «Возрождение», который был основан в 1966 году в поселке Бронница и специализировался на выпуске новгородской сувенирной продукции большими тиражами. Вместе с Владимиром Владимировичем Смоляром она разработала стиль нового предприятия, предложила технологию кобальтового покрытия, а также выпуска изделий с использованием в росписи солей металлов и люстровых покрытий, а также кобальтовую роспись по белому фону. Основной темой произведений предприятия была история средневекового Новгорода. Продукция завода «Возрождение» стала «визитной карточкой» города и была популярна не только в России, но и экспортировалась в качестве сувениров.

Новое поколение художников, начавшее работать в 1970-х годах, продолжило традиции, заложенные Т. А. Гавриловой и Ф. Н. Крохиной.

Среди них были также выпускники ЛВХПУ им. В. И. Мухиной, как М. В. Андреева и А. С. Круглов. В 1976 году Александр Сергеевич Круглов (1952 г. р.) с отличием окончил отделение художественной керамики ЛВХПУ им. В. И. Мухиной и посвятил следующие три десятилетия жизни искусству, сначала как художник, а затем как главный художник фарфорового завода «Возрождение».

В своем творчестве А. С. Круглов отчасти продолжал традиции завода, создавая произведения, близкие к народной русской керамике, но он отказался от создания сувениров, основанных на древнерусских декорах. Его привлекала тема русской деревни. В его росписях сервизов, наборов и отдельных предметов изображены люди, животные, деревенские пейзажи, словно увиденные глазами ребенка. Часто он украшал свои наборы цветочными композициями.

Марина Виссарионовна Андреева (1954 г. р.) в своем творчестве обращается к темам театра, балета, поэзии, дополняет утилитарные формы скульптурами. Большое внимание уделяет пластике и передаче выразительности движения в танце через скульптуру. Каждая композиция Андреевой подобна театральной сцене. Несмотря на низкое качество сырья, художница добилась тонких градаций передачи движений, фактуры материалов, характера персонажей преимущественно в приглушенной цветовой гамме, зачастую сине-коричневых оттенков с тонкими золотыми орнаментами (Зозуленко 2020, 14–16).

Облик новгородского фарфора во многом определили ленинградские художники. Фактически три поколения выпускников ведущего художественно-промышленного училища им. В. И. Мухиной работали на трех предприятиях Новгорода во второй половине XX века. Секция декоративно-прикладного искусства Новгородского отделения Союза художников была крупнейшей в момент своего создания в 1968 году и оставалась таковой на протяжении нескольких десятилетий. Гаврилова и Крохина многократно избирались в руководство и входили в состав выставочных комитетов. Они стремились к тому, чтобы на производствах по изготовлению фарфора и стекла у художников была возможность работать не только для массового потребителя, но и для создания экспериментальных авторских произведений, что способствовало развитию производства и сегодня позволяет исследователям тиражного советского фарфора отмечать высокий художественный уровень даже массовой продукции.

Конфликт интересов

Автор заявляет об отсутствии потенциального или явного конфликта интересов.

Conflict of Interest

The author declares that there is no conflict of interest, either existing or potential

Список литературы

- Амшинский, М. (1958) Справедливые претензии. *Декоративное искусство СССР*, № 4, с. 3–6.
- Володина, Т. В. (2017) Выпускники ЛВПХУ имени В. И. Мухиной в Новгороде. *Художественный фарфор. Ежегодник Новгородского государственного объединенного музея-заповедника. 2017. Вып. 1.* Великий Новгород: Новгородский государственный объединенный музей-заповедник № 1, с. 110–116.
- Воронов, Н. (1959) От модельщика до художника. *Декоративное искусство СССР*, № 3, с. 33–35.
- Воропаева, Т. А. (2022) Массовый советский художественный фарфор: к истории новгородского завода «Пролетарий» 1970-х гг. *Международный журнал исследований культуры*, № 2 (47), с. 58–69.
- Гаврилова, Т. А. (1990) Личный архив Гавриловой Т. А. Автобиография. *Государственный архив Новгородской области*. Ф. Р-4181. Оп. 1. Д. 41. Л. 1.
- Григорьева, А. Г. (2010) Решение жилищной проблемы советских граждан в годы «оттепели». *Теория и практика общественного развития*, № 4, с. 239–241.
- Зозуленко, Т. Б. (2020) Танец кисти по фарфору. *Новая новгородская газета*, № 1 (1059), с. 14–16.
- Иванова, Е. В. (2019) Образ детства в скульптурной пластике мастеров Ленинградского завода фарфоровых изделий в 1950–1960-е годы. *Манускрипт*, т. 12, № 8, с. 169–173.
- Иванова, Е. В. (2020) *Произведения Ленинградского завода фарфоровых изделий 1950–1960-х гг. в контексте истории советского художественного фарфора. Диссертация на соискание степени кандидата искусствоведения.* СПб., РГПУ им. А. И. Герцена, 191 с.
- Иванова, Е. В., Сапанжа, О. С., Баландина, Н. А. (2021) *Искусство — в быт. Интерьерная пластика Ленинградского завода фарфоровых изделий. 1956–1966.* М.: БуксМАрт, 198 с.
- Кантор, К. (1958) Полезное и прекрасное в прикладном искусстве. *Декоративное искусство СССР*, № 6, с. 33–38.
- Крамаренко, Л. Г. (1958) Что мешает выпуску красивой посуды? *Декоративное искусство СССР*, № 7, с. 11–13.
- Теремин, С. (1953) За высокое качество изделий художественной промышленности. *Искусство*, № 6, с. 5–14.

References

- Amshinskij, M. (1958) Spravedlivye pretenzii [Fair claims]. *Dekorativnoe iskusstvo SSSR*, no. 4, pp. 3–6. (In Russian)
- Gavrilova, T. A. (1990) Lichnyj arkhiv Gavrilovoj T. A. Avtobiografiya [Personal archive of Gavrilova T. A. Autobiography]. *Gosudarstvennyj arkhiv Novgorodskoj oblasti [The State Archive of the Novgorod region]*. Fund R.-4181. Inventory no.1. Archival unit. 41. P. 1. (In Russian)
- Grigorieva, A. G. (2010) Reshenie zhilishchnoj problemy sovetskikh grazhdan v gody “ottepeli” [The decision of housing problem of the Soviet citizens in days of “thaw”], *Teorija i praktika obshchestvennogo razvitiya — Theory and Practice of Social Development*, no. 4, pp. 239–241. (In Russian)
- Ivanova, E. V. (2019) Obraz detstva v skulpturnoj plastike masterov Leningradskogo zavoda farforovykh izdelij v 1950–1960-e gody [Childhood image in plastic art of Leningrad porcelain factory masters in the 1950–1960s]. *Manuscript*, vol. 12, no. 8, pp. 169–173. (In Russian)
- Ivanova, E. V. (2020) *Proizvedeniya Leningradskogo zavoda farforovykh izdelij 1950–1960-kh gg. v kontekste istorii sovetskogo khudozhestvennogo farfora [Works of the Leningrad Porcelain Factory of the 1950s–1960s. in the context of the history of Soviet artistic porcelain]. PhD dissertation (Art critic).* Saint Petersburg, Herzen State Pedagogical University of Russia, 191 p. (In Russian)
- Ivanova, E. V., Sapanzha, O. S., Balandina, N. A. (2021) *Iskusstvo — v byt. Inter'ernaya plastika Leningradskogo zavoda farforovykh izdelij. 1956–1966 [Art is in everyday life. Interior plastics of the Leningrad Porcelain Factory. 1956–1966].* Moscow: BuksMArt Publ., 198 p. (In Russian)
- Kantor, K. (1958) Poleznoe i prekrasnoe v prikladnom iskusstve [Useful and beautiful in applied art]. *Dekorativnoe iskusstvo SSSR*, no. 6, pp. 33–38. (In Russian)
- Kramarenko, L. G. (1958) Chto meshaet vypusku krasivoj posudy? [What prevents the production of beautiful dishes?]. *Dekorativnoe iskusstvo SSSR*, no. 7, pp. 11–13. (In Russian)
- Protokol zasedaniya khudozhestvennogo Soveta VIALEGPROMa po farforo-fayansovoj promyshlennosti ot 13 iyunja 1961 g. [Minutes of the meeting of the VYALEGPROM Artistic Council on the porcelain and earthenware industry dated June 13, 1961]. (1961) *GANO [The State Archive of the Novgorod region]*. Fund R.-472. Inventory no. 3. Archival unit. 269. P. 9. (In Russian)

- Protokol zasedaniya khudozhestvennogo Soveta VIALEGPROMa po farforo-fayansovoj promyshlennosti ot 1957 g. [Minutes of the meeting of the VYALEGPROM Artistic Council on the porcelain and earthenware industry from 1957]. (1957). *GANO [The State Archive of the Novgorod region]*. Fund R.-472. Inventory no. 3. Archival unit. 269. P. 9. (In Russian)
- Terebin, S. (1953) Za vysokoe kachestvo izdelij khudozhestvennoj promyshlennosti [For high quality products of the art industry]. *Iskusstvo*, no. 6, pp. 5–14. (In Russian)
- Volodina, T. V. (2017) Vypuskniki LVPKhU imeni V. I. Mukhinoj v Novgorode. Khudozhestvennyj farfor [Graduates of the Leningrad Higher Art-Industrial School named after V. I. Mukhina in Novgorod. Art Porcelain], *Ezhegodnik Novgorodskogo muzeya-zapovednika [Yearbook of the Novgorod Museum-Reserve]*. Iss. 1. Velikiy Novgorod: Novgorod State United Museum-Reserve No. 1 Publ., pp. 110–116. (In Russian)
- Voronov, N. (1959) Ot model'shchika do khudozhnika [From modelmaker to artist]. *Dekorativnoe iskusstvo SSSR*, no. 3, pp. 33–35. (In Russian)
- Voropaeva, T. A. (2022) Massovyj sovetskij khudozhestvennyj farfor: k istorii novgorodskogo zavoda "Proletarij" 1970-kh gg. [Mass soviet art porcelain: On the history of the Novgorod factory "Proletarian" of the 1970s]. *Mezhdunarodnyj zhurnal issledovanij kul'tury — International Journal of Cultural Research*, no. 2 (47), pp. 58–69. (In Russian)
- Zozulenko, T. B. (2020) Tanets kisti po farforu [Brush dance on porcelain]. *Novaya novgorodskaya gazeta*, no. 1 (1059), pp. 14–16. (In Russian)

Сведения об авторе

Татьяна Александровна Воропаева, e-mail: voropaevamuseum@mail.ru

Старший научный сотрудник отдела хранения и изучения вещественных памятников, хранитель, Новгородский государственный объединенный музей-заповедник

Author

Tatiana A. Voropaeva, e-mail: voropaevamuseum@mail.ru

Senior Researcher, Keeper, Novgorod State United Museum-Reserve



Check for updates

Виды искусства

УДК 655.533

EDN MJIVDL

<https://www.doi.org/10.33910/2687-1262-2024-6-2-162-169>

Возможности фантастических пространств в *silent book* Свена Нурдквиста «Прогулка» («*Hundpromenaden*»)

А. Н. Губайдуллина ¹

¹ Национальный исследовательский Томский государственный университет,
634050, Россия, г. Томск, пр. Ленина, д. 36

Для цитирования:

Губайдуллина, А. Н. (2024) Возможности фантастических пространств в *silent book* Свена Нурдквиста «Прогулка» (*Hundpromenaden*). *Журнал интегративных исследований культуры*, т. 6, № 2, с. 162–169. <https://www.doi.org/10.33910/2687-1262-2024-6-2-162-169>
EDN MJIVDL

Получена 4 марта 2024; прошла рецензирование 20 апреля 2024; принята 22 апреля 2024.

Финансирование: Исследование не имело финансовой поддержки.

Права: © А. Н. Губайдуллина (2024). Опубликовано Российским государственным педагогическим университетом им. А. И. Герцена. Открытый доступ на условиях лицензии ССВU-NC 4.0.

Аннотация. Шведский писатель и художник Свен Нурдквист, известный серией детских книг о Петсоне и Финдусе, в 2018 году создает *silent book* «*Hundpromenaden*» (дословно «Прогулка с собакой» или «Прогулка» в переиздании книги издательством «Белая ворона»).

Слова присутствуют лишь на обложке книги в качестве аннотации. Сама книга содержит лишь изображение вымышленных миров. До выхода «*Hundpromenaden*» похожий художественный стиль использован Нурдквистом в книге «*Varärminsyster?*» («Где моя сестра», 2007), где вербальный текст нес вторичные функции по отношению к изображению. В одном из интервью художник признается, что его не интересует точное отражение реальности, он создает фантазийные образы.

Книга без текста «Прогулка» представляет собой своеобразный альбом фантастических пространств, объединенных идеей путешествия. Каждый разворот книги — это новое фантастическое измерение, через которое проходят главные герои, одновременно отличающееся от остальных и связанные с ними в рамках общей образной системы. В путешествии есть своя логика и художественные приемы, определяющие стиль книги (гротеск, гипербола, ассоциативные аллюзии к произведениям мировой литературы).

Подчеркнутая детализация изображений у Нурдквиста выполняет несколько задач: как мировоззренческих, в частности отражает многообразие, богатство мира фантазии, так и жанровых. «*Hundpromenaden*» — это виммельбух, позволяющий не только рассматривать книгу, но и играть с ней. Однако возможности книги шире игровых. «Прогулка» Нурдквиста позволяет обнаружить связь с мировой детской литературой и мировой культурой в целом.

Ключевые слова: Свен Нурдквист, «Прогулка», тихие книги, иллюстрации, виммельбух, сюрреализм

The potential of fantastic worlds in the silent book *The Dog Walk (Hundpromenaden)* by Sven Nordqvist

A. N. Gubaidullina ✉¹

¹ National Research Tomsk State University, 36 Lenina Ave., Tomsk 634050, Russia

For citation: Gubaidullina, A. N. (2024) The potential of fantastic worlds in the silent book *The Dog Walk (Hundpromenaden)* by Sven Nordqvist. *Journal of Integrative Cultural Studies*, vol. 6, no. 2, pp. 162–169. <https://www.doi.org/10.33910/2687-1262-2024-6-2-162-169> EDN MJIVDL

Received 4 March 2024; reviewed 20 April 2024; accepted 22 April 2024.

Funding: The study did not receive any external funding.

Copyright: © A. N. Gubaidullina (2024). Published by Herzen State Pedagogical University of Russia. Open access under [CC BY-NC License 4.0](https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/).

Abstract. The Swedish writer and illustrator Sven Nordqvist is famous by his series of books about Pettson and Findus. In 2018, he created a new silent book titled *The Dog Walk (Hundpromenaden)*. In a Russian edition by the publishing house *Belaya Vorona* (White Crown), the title is translated just as *Progoulka* ('the walk').

In the book, words are used only in the back-cover blurb, while inside the book there is nothing else but pictures of imaginary worlds. Before *Hundpromenaden*, Nordqvist already used a similar style in a 2007 book *Var är min syster?* (*Where is my Sister?*), where the text had secondary functions compared to the illustrations. In one of his interviews, Nordqvist said he was not interested in reflecting reality, as he created fantastic worlds.

The Dog Walk is a book without any text and a sort of album of fantastic worlds united by the idea of a journey. Each double page spread is a new fantastic world which the main characters pass through: it differs from the other worlds but is connected with them in a common system of images. The journey has a certain logic and artistic devices which determine the style of the book: grotesque, hyperbole and associative references to the world fiction.

The accentuated details of images in Nordqvist's book serve a number of purposes — both worldview-related (like showing the diversity and richness of the fantasy world) and genre-related. *Hundpromenaden* is a *wimmelbilderbuch* that the reader can not only look through, but also play with. However, the potential of the book is wider than just playing: *Hundpromenaden* by Nordqvist makes it possible to find the connection with children's fiction of the world and with the world culture in general.

Keywords: Sven Nordqvist, *The Dog Walk*, silent books, illustrations, *wimmelbilderbuch*, surrealism

Общие сведения об авторе книги «Прогулка»

Свен Нурдквист, шведский автор и иллюстратор детских книг, архитектор по образованию, известен прежде всего своим циклом про Петсона и Финдуса, но на самом деле у Нурдквиста много художественных проектов. В том числе он создавал *picturebooks* и *silent books*: книги, в которых вербальный текст редуцирован или вовсе отсутствует. В 2007 году вышла его поэтическая книга «Где моя сестра?» (Нурдквист 2016), в которой маленький братишка-мышонок ищет свою сестру во всевозможных пространствах, пытаясь поставить себя на ее место и понять, что она любит. Страницы этой книги нагружены деталями, как страницы виммельбуха, а слова, скорее, дополняют иллюстрации. «Я постарался сделать изображение самостоятельным — так ребенок сможет получать удовольствие от книги и без текста», — прокомментировал Нурдквист (Кот Оксюморон 2012). В иллюстрациях к этой книге есть сходство с работами

Эшера и полотнами Дали. «По словам Нурдквиста, в основе истории не лежит сон, хотя многое указывает на это. „Возможно, что речь об одном и том же источнике — погружении в бессознательное. Я допустил, чтобы в моих иллюстрациях появлялись нелогичные существа“» (Радковски 2012).

В 2018 году Нурдквист создает *silent book* «*Hundpromenaden*» (дословно «Прогулка с собакой» или «Прогулка» в переиздании книги издательством «Белая ворона») (Нурдквист, 2018). Это большая полноцветная книга альбомного формата, где слова появляются только на задней стороне обложки в качестве аннотации.

В задачи данного исследования не входит анализ *silent books* как отдельного художественного направления. Но необходимо подчеркнуть, что отсутствие текста воспринимается как значимый и осознанный принцип, выбранный автором.

Юрий Михайлович Лотман вводит понятие «минус-прием» применительно к литературному (поэтическому) тексту. Для Лотмана минус-

прием — «неупотребление того или иного элемента, значимое отсутствие, которое становится органической частью зафиксированного текста» (Лотман 1970, 61). Отсутствие чего-то всегда определяется путем опоры на читательское ожидание, то есть на определенный канон, предполагающий употребление «текстуально зафиксированного элемента». «Минус-прием таким образом включает в себя понятия и „маркированного отсутствия“ („*absencemarker*“), и „восприятия значительности приема“ („*significancetriggers*“))» (Яндль 2021, 65). Отказ Нурдквиста от текста, сопровождающего иллюстрации, позволяет переключить читательское внимание на содержание самих изображений. Думается, что мотивно-образный и семиотический методы анализа позволят приблизиться к сообщению, которое несет визуальный текст книги «*Hundpromenaden*».

Архитектоника книги

Книга «Прогулка» представляет собой своеобразный альбом фантастических пространств, объединенных идеей путешествия. Каждый разворот книги — это новое фантастическое измерение, одновременно отличающееся от остальных и связанное с ними в рамках общей образной системы. При подобной архитектонике листание страниц одновременно становится актом путешествия — перемещением из одного мира в другой. Первый и последний развороты представляют собой рамочный текст (в терминологии Ю. М. Лотмана): «Особая моделирующая роль категорий начала и конца текста непосредственно связана с наиболее общими культурными моделями» (Лотман 1970, 259). В начале книги в изображении нет ничего фантастического: мальчик выходит из дома бабушки, чтобы погулять с собакой, бабушка его провожает, пространство выглядит реалистичным^{*}. Путешествие героев начинается на вокзале.

Л. А. Метелькова, М. Г. Даниелян, Н. Г. Гордеева, отмечают, что вокзал неоднократно становился объектом анализа исследований, пишут, что «<...> вокзалы выступают богатым и многогранным символом, вызывающим темы перемен, мобильности и условий жизни человека.

Внешний облик вокзала часто представляется чем-то мистическим, притягивающим, иногда пугающим» (Метелькова и др. 2023, 31).

Действительно, в образе вокзала есть амбивалентность, отражающая одновременно и движение вперед, и тревожную непредсказуемость будущих перемен. Нурдквист поддерживает образ вокзала как пограничного пространства, маркирующего движение от реального к фантастическому. Среди образов важно отметить ретроспективный — игрушечный вид поезда (возвращение в детство); станционные часы, которые показывают разное время (неопределенность временного континуума), а также движение рельсов вверх, в условное пространство света. На следующем развороте поезд выезжает из тоннеля уже в фантастический, вымышленный мир.

Несмотря на то, что пространства книжных страниц различаются по образности: это может быть замок, сад, город или морское побережье, художник сохраняет логику общего пути, организуя переходы между разворотами. Так, если мальчик с собакой едут по железной дороге, то на соседней странице будет финальная «петля» рельсов; если герои отправляются вплавь с берега, то на следующем развороте читателя ждет водная стихия; если на правой странице с краю обрзан впервые появившийся в книге антикварный магазин, то на следующем развороте герои находятся внутри этой лавки древностей. И так далее. Принцип перехода от иллюстрации к иллюстрации напоминает смену локаций в компьютерной игре: перемещение между соседними пространствами или от наружного во внутреннее.

Композиционными элементами, соединяющими разнообразные фантастические пространства в единое целое, являются не только переходы от разворота к развороту, но и некоторые повторяющиеся образы на страницах. Так, практически на каждом листе есть дорога и текущая вода. Даже на том развороте, где персонажи находятся в помещении, за окном этого помещения — вода. Движение воды может быть разным: горизонтальным или вертикальным (водопады, фонтаны), но динамика так или иначе выражена. Многие фантастические локусы здесь имеют природу островов, их жители живут на воде.

Е. Ю. Полтавец с соавторами отмечают глубокую значимость и многозначность символа воды в мифологии и религии разных народов. Здесь, разумеется, и рождение жизни, бесконечность космогонии, и символизация бессознательного, и связь реки с речью, то есть «озвучивание немых пейзажей» (Полтавец и др. 2022, 11). По словам М. Элиаде, «Водный символизм <...> представляет собой единственную систему,

^{*} В книге «Прогулка» не предусмотрена нумерация страниц, поэтому в тексте статьи описание иллюстраций дается без их указания.

способную связать между собой все частные проявления неисчислимых иерофаний» (Полтавец и др. 2022, 11). В образной системе Нурдквиста вода занимает очень важное место. Приведем в качестве примера лишь одну иллюстрацию, на которой голубые линии одновременно являются каналами, пересекающими город, и деревьями, соединяющими землю и небо (модель «древо жизни»).

Таким образом, структура книги строится на чередовании иллюстраций с разными пространствами, но при этом сохраняется единство визуального повествования, где один разворот композиционно присоединяется к другому.

Образная система вымышленных пространств книги

Обратимся к образу самих фантастических миров. Как было сказано, пространства могут быть разными. Автор изображает парк развлечений, городскую площадь, острова, рыцарский замок. Но независимо от типа локуса, все пространства детализированы, наполнены многочисленными элементами. На наш взгляд, подобная детализация связана с рядом задач.

С одной стороны, с практическими задачами: подобный тип иллюстрации свойственен виммельбухам — книгам-загадкам с подробными иллюстрациями, максимально нагруженными визуальной информацией. Как правило, в виммельбухах есть конкретные задания для детей: требуется посчитать элементы, найти что-то на странице, сравнить картинки. Нурдквист не дает заданий, но мальчик с собакой, путешествующие со страницы на страницу, априори становятся объектом поиска. Кроме того, есть другие персонажи, фигурирующие на нескольких страницах (гномы, божья коровка и т. д.). Благодаря множественности визуальных образов и их повторному воспроизведению «Прогулка» — это не одна история, а многие истории внутри пространств.

С другой стороны, помимо игровой задачи, у детализированных иллюстраций есть более важная мировоззренческая цель. Это фирменный стиль художника, отражающий представления Нурдквиста о богатстве и разнообразии мира. На его страницах соседствуют противоположности: большой / маленький; яркий / бледный, монохромный; ребенок / взрослый; городской / деревенский; радостный / грустный, и прочие. Самые разные герои и вещи получают право на существование, благодаря чему читатель (зритель) понимает, что мир шире индивидуальных представлений о нем.

У Нурдквиста есть любимые художественные приемы, определяющие своеобразие образов (гипербола / литота; гротеск; ассоциативные аллюзии к произведениям мировой литературы).

Гиперболизация объектов всегда проявляется в их отношении друг к другу. Например, на переднем плане иллюстрации с высоким железнодорожным мостом человек ведет на поводке ежа, в несколько раз превышающего его по размерам. Посреди лабиринта железных дорог сидит саксофонист, сравнимый по размеру с каменной башней; гигантская рыба едва помещается в бассейне; в сумке кенгуру прячется компания людей. Гиперболизация позволяет добиться остранения (по В. Шкловскому) — посмотреть на привычные явления с необычного ракурса, представить, как будут выглядеть гигантские грибы или миниатюрные люди рядом с увеличенным мороженым или кофейником. Кстати, о кофейнике. Еще одним способом остранения становится «ролевая инверсия»: не люди наливают молоко из молочника, а молочник ухаживает за людьми; посетителями зоопарка становятся животные; взрослый человек рисует примитивные детские рисунки, а у группы детей получается художественное полотно в традициях культуры Возрождения. Иллюстрации Нурдквиста парадоксальны и часто провокационно обращаются к принципу «все наоборот».

Под гротеском в случае книги «Прогулка» понимается «изображение чего-нибудь в фантастическом, уродливо-комическом виде, основанное на резких контрастах и преувеличениях» (Ожегов, Шведова 1992, 268). В книге Нурдквиста читатель видит несуществующих животных с удлинёнными носами, многоглазых волосатых существ, странных длинношерстных кошек, гибрид птицы и насекомого...

Фантастические миры книг «Где моя сестра?» и «Прогулка» Нурдквиста критики называют сюрреалистическими. Вряд ли можно отнести его иллюстрации к «чистому» сюрреализму, потому что в каждой иллюстрации реальность оказывается первичной, основой для реализации фантазии. Тем не менее некоторые принципы сюрреализма оказываются близки иллюстратору.

А. Ш. Пашаев, Э. Д. Дадакаева выделяют в книге А. Бретона «Сюрреализм и живопись» несколько ключевых приемов сюрреализма:

- а) «дезориентирование» представлений о действительности;
- б) принцип «реальности ассоциативных форм», заключающийся в разрушении стереотипов;

в) «принцип натуралистической пермутации», соединения в одном изобразительном объекте разнородных элементов, как живых, так и взятых из мира техники и мертвой природы;

г) «обман зрения» — иллюзионистский обман зрения, когда художники пытались выписать по-натуралистически точно какой-нибудь объект, чтобы убедить зрителя в возможности его реального существования (Пашаев и др. 2020, 374).

Подобными приемами создания гротесков и сложных ассоциаций пользуется Нурдквист.

В более общем виде художественный метод сюрреализма определил В. Бычков: «Хорошо созная, что образ возникает из сближения удаленных друг от друга реальностей, сюрреалисты строят свои произведения на предельном обострении приемов алогичности, парадоксальности, неожиданности, на соединении принципиально несоединимого в повседневном мире. За счет этого и возникает особая, ирреальная (или сверхреальная), почти мистическая художественная атмосфера, присущая наиболее характерным произведениям сюрреализма, уводящая дух реципиента в какие-то иные миры, измерения, на иные уровни сознания и куда-то еще дальше» (Бычков 2016, 172).

Однако, как видится, влияние живописи на творчество шведского иллюстратора шире и богаче одного эстетического направления. Если обратиться к истории искусства, можно найти сходства некоторых вымышленных существ Нурдквиста и чудищ Босха. Как известно, «творчество Босха кажется до странности современным: четыре столетия спустя оно нашло неожиданное продолжение в экспрессионизме, а затем и в сюрреализме. Сюрреалисты даже дали Босху прозвище — „Почетный профессор кошмаров“ и считали его своим средневековым отцом, который будто бы зарисовывал неосознанные плоды своей фантазии» (Шабанов 2012, 111). Вместо «Девочки на шаре» Пабло Пикассо у Нурдквиста можно увидеть велосипедиста, балансирующего на апельсине.

Что касается геометрии пространства, можно наблюдать «переключки» иллюстраций автора «Прогулки» с картинами Эшера. «Морис Эшер, начиная с работ 1930-х годов, анализировал классические средства передачи пространства (линейную перспективу и аксонометрию, разработку объема предметов и фигур), показывал их условность, демонстрировал парадоксы, возникающие при сохранении требований реалистического изображения действительности» (Трубецкова 2004, 150). Очевидно, что Нурдквиста привлекают разные иллюстра-

тивные техники, позволяющие добиться парадоксальности, показать удивительное возникновение фантастического на основе реального и тем самым выразить многомерность мира. При этом художник сохраняет двойственность интерпретации: либо фантастические пространства — это плод воображения мальчика, либо фантастический мир находится рядом с каждым из нас и доступен открытому восприятию. В пользу второй версии свидетельствует последний «рамочный» разворот, где мальчик возвращается в дом бабушки, но на «реалистичную» улицу проникают персонажи с предыдущих разворотов (заяц на скейтборде, господин с тростью), как артефакты близкой фантастической сферы, преодолевшие границу между мирами.

Заключение. Перспективы дальнейших культурологических исследований

Культурные аллюзии в книге «Прогулка» не ограничиваются обращением к живописи предшественников. Читатель может вспомнить литературные произведения, которые не упомянуты прямо, но ассоциативно приближены к визуальному повествованию. Обычно в первую очередь вспоминают «Алису в стране чудес» (Кэрролл 2020), не только в силу родственной по духу парадоксальности двух книг, игры с трансформацией образов, но и благодаря нескольким сценам, в частности, чаепитию, в котором участвуют люди и животные, или игре в крокет в саду. Но помимо сказки Льюиса Кэрролла на ум приходит «Путешествия Гулливера» (Свифт 2016) по островам или «Жизнь и удивительные приключения Робинзона Крузо» (Дефо 2021), книга, которая произвела сильное впечатление на юного Нурдквиста. Наконец, можно провести параллели с «озерным краем» (Поттер 2022) Беатрис Поттер, увидев на одном из разворотов не только крольчат, но идиллию сельского быта и холмистую местность, где по-хозяйски соседствуют разные животные.

В свою очередь «Прогулка» становится прецедентным текстом (текстом — в широком, семиотическом, понимании) для исследователей и авторов *silent books*. Так, голландская художница *Charlotte Dematons* в «тихой книге» «*Alfabet*» (Dematons 2020, 6) создает своеобразный оммаж к книге «Прогулка», не только выбирая жанр виммельбуха с путешествием героя по разным фантастическим пространствам, начиная книгу так же, как и Нурдквист, с образа железной дороги, но и выстраивая некоторые сцены

подобно шведскому иллюстратору (цирк, падающая вода).

В краткой автобиографии Нурдквист говорит: «Я пишу в первую очередь не для того, чтобы рассказать историю кому-то другому, а скорее для того, чтобы вернуться в свободный мир, о котором может рассказать сказка. Воображение важно в детской книге, чтобы показать другие возможности, отличные от обычных, пригласить детей в мир, отличный от мира повседневной жизни» (Nordqvist 2020). Представляется, что «другими возможностями» для Нурдквиста становится не только преодоление шаблонного, стереотипного видения мира, парадоксальность взаимоотношений между его элементами, но и готовность вступить в диалог с мировой живописью, литературой.

Конфликт интересов

Автор заявляет об отсутствии потенциального или явного конфликта интересов

Conflict of Interest

The author declares that there is no conflict of interest, either existing or potential.

Благодарности

Автор выражает признательность А. Л. Гумеровой и В. С. Сергеевой за возможность обсуждения темы на конференции «Фантастическое в литературе и культуре: поэтика пространства в фантастической литературе»; Д. В. Рейда за перевод текста на английский язык

Acknowledgements

The author thanks A. L. Gumerova and V. S. Sergeeva for the opportunity to discuss the topic at the conference 'Fantastic things in fiction and culture: poetry of space in fantasy fiction'. The author also thanks D. V. Reyda for translating the text into English.

Источники

- Дефо, Д. (2021) *Приключения Робинзона Крузо*. М.: Лабиринт, 352 с.
 Кэрролл, Л. (2020) *Алиса в стране чудес*. М.: Лабиринт, 110 с.
 Нурдквист, С. (2018) *Прогулка*. М.: Белая ворона, 32 с.
 Нурдквист, С. (2016) *Где моя сестра?* М.: Белая ворона, 32 с.
 Поттер, Б. (2022) *Всё о кролике Питере*. М.: АСТ. Малыш, 62 с.
 Свифт, Д. (2016) *Путешествия Гулливера*. М.: Издательский дом Мещерякова, 352 с.
 Dematons, C. (2020) *Alphabet*. Hoorn: Uitgeverij Hoogland and Van Klaveren Publ., 58 p.

Словари

- Ожегов, С. И., Шведова, Н. Ю. (1992) *Толковый словарь русского языка*. М.: Азъ, 960 с.

Литература

- Бычков, В. В. (2016) Искусство сюрреализма в метафизическом измерении. *Вестник славянских культур*, т. 39, с. 171–187.
 Кот Оксюморон. (2012) Интервью со Свенном Нурдквистом. *Картинки и разговоры*, 29 февраля. [Электронный ресурс]. URL: <http://www.fairyroom.ru/?p=4383> (дата обращения 03.03.2024).
 Лотман, Ю. М. (1970) *Структура художественного текста*. М.: Искусство, 368 с.
 Метелькова, Л. А., Даниелян, М. Г., Гордеева, Н. Г. (2023) Символика и смысл образа вокзала во французской литературе. *Вестник Чувашского государственного педагогического университета им. И. Я. Яковлева*, № 2 (119), с. 28–34. <https://doi.org/10.37972/chgpu.2023.119.2.004>
 Пашаев, А. Ш., Дадакаева, Э. Д. (2020) Сюрреализм и искусство. В кн. И. Б. Байханов, Т. В. Юсупхаджиева, Э. Д. Дадакаева (ред.). *Искусство — диалог культур. Сборник материалов VI Международной научно-практической конференции*. Грозный: Изд-во Чеченского государственного педагогического университета, с. 370–380.
 Полтавец, Е. Ю., Смирнова, А. И., Райкова, И. Н. (2022) «И божественное слово усмиряет и приручает воды»: Водный символизм в русской словесности и мировой культуре. В кн. А. И. Смирнова (ред.). *Символика воды в русской словесности и мировой культуре*. М.: Книгодел; Изд-во МГПУ, с. 8–31.
 Радковски, Н. (2012) «Где моя сестра», пресс-брифинг газеты *Frankfurter Rundschau* со Свенном Нурдквистом. URL: <https://kidpix.livejournal.com/1666252.html> (дата обращения 03.03.2024).
 Трубецкова, Е. Г. (2004) Морис Эшер и Владимир Набоков: диалог эстетик. В кн. З. Е. Журавлева (ред.). *Языки науки — языки искусства. Сборник научных трудов*. М.: РГБ, с. 149–153.

- Шабанов, Н. (2012) Тайны Иеронимуса Босха. *Культурология*, № 2 (61), с. 110–112.
- Яндль, И. (2021) Рассказы о несказуемом. Молчание, речь и тело в современной литературе и музыке. *Новый филологический вестник*, № 4 (59), с. 64–75.
- Nordqvist, S. (2020) *Sven Nordqvist*. Available at: <https://www.rabensjogren.se/116698-sven-nordqvist#:~:text=Jag%20skriver%20inte%20i%20f%C3%B6rsta,en%20annan%20v%C3%A4rld%20%C3%A4n%20vardagens> (accessed 01.03.2024).

Sources

- Carroll, L. (2020) *Alice in Wonderland*. Moscow: Labyrinth Publ., 110 p. (In Russian)
- Defoe, D. (2021) *The Adventures of Robinson Crusoe*. Moscow: Labyrinth Publ., 352 p. (In Russian)
- Dematons, C. (2020) *Alphabet*. Hoorn: Uitgeverij Hoogland and Van Klaveren Publ., 58 p. (In Dutch)
- Nordqvist, S. (2018) *The Dog Walk*. Moscow: Albus Corvus Publ., 32 p. (In Russian)
- Nordqvist, S. (2016) *Where is My Sister?* Moscow: Albus Corvus Publ., 32 p. (In Russian)
- Potter, B. (2022) *All About Peter (Peter Rabbit)*. Moscow: AST. Malyshev Publ., 62 p. (In Russian)
- Swift, D. (2016) *Gulliver's Travels*. Moscow: "Izdatel'skij dom Meshcheryakova" Publ., 352 p. (In Russian)

Dictionaries

- Ozhegov, S. I., Shvedova, N. Yu. (1992). *Tolkovyj slovar' russkogo yazyka [Explanatory dictionary of the Russian language]*. Moscow: Az' Publ., 960 p. (In Russian)

References

- Bychkov, V. V. (2016) Iskusstvo syurrealizma v metafizicheskom izmerenii [The metaphysical dimension of the art of surrealism]. *Vestnik slavyanskikh kul'tur — Bulletin of Slavic Cultures*, vol. 39, pp. 171–187.
- Kot Oksymoron. (2012) Interv'yu so Svenom Nurdkvistom [Interview with Sven Nordqvist]. *Kartinki i razgovory [Pictures and conversations]*, February 29. [Online]. Available at: <http://www.fairyroom.ru/?p=4383> (accessed 03.03.2024). (In Russian)
- Lotman, Yu. M. (1970) *Struktura hudozhestvennogo teksta [The structure of a literary text]*. Moscow: Iskusstvo Publ., 368 p. (In Russian)
- Metel'kova, L. A., Danielyan, M. G., Gordeeva, N. G. (2023) Simvolika i smysl obraza vokzala vo frantsuzskoj literature [Symbolism and meaning of the image of railway station in French literature]. *Vestnik Chuvashskogo gosudarstvennogo pedagogicheskogo universiteta im. I. Ya. Yakovleva — I. Yakovlev Chuvash State Pedagogical University Bulletin*, no. 2 (119), pp. 28–34. <https://doi.org/10.37972/chgpu.2023.119.2.004> (In Russian)
- Nordqvist, S. (2020) *Sven Nordqvist*. Available at: <https://www.rabensjogren.se/116698-sven-nordqvist#:~:text=Jag%20skriver%20inte%20i%20f%C3%B6rsta,en%20annan%20v%C3%A4rld%20%C3%A4n%20vardagens> (accessed 01.03.2024).
- Pashaev, A. Sh., Dadakaeva, E. D. (2020) Syurrealizm i iskusstvo [Surrealism and art]. In: I. B. Bajkhanov, T. V. Yusupkhadzheva, E. D. Dadakaeva (eds.). *Iskusstvo — dialog kul'tur. Sbornik materialov VI Mezhdunarodnoj nauchno-prakticheskoy konferentsii [Art is a dialogue of cultures. Collection of materials of the VI International Scientific and Practical Conference]*. Grozny: Chechen State Pedagogical University Publ., pp. 370–380. (In Russian)
- Poltavets, E. Yu., Smirnova, A. I., Rajkova, I. N. (2022) "I bozhestvennoe slovo usmiryaet ipiriruchaet vody": Vodnyj simbolizm v russkoj slovesnosti i mirovoj kul'ture. ["And the divine word pacifies and tames the waters": Water symbolism in Russian literature and world culture] In: A. I. Smirnova (ed.). *Simvolika vody v russkoj slovesnosti i mirovoj kul'ture [The symbolism of water in Russian literature and world culture]*. Moscow: Knigodel Publ.; Moscow State Pedagogical University Publ., pp. 8–31. (In Russian)
- Radkovski, N. (2012) "Gde moya sestra", press-brifing gazety Frankfurter Rundschau so Svenom Nurdkvistom ["Where is my sister", press briefing of the Frankfurter Rundschau newspaper with Sven Nordqvist]. [Online]. Available at: <https://kidpix.livejournal.com/1666252.html> (accessed 03.03.2024). (In Russian)
- Shabanov, N. (2012) Tajny Ieronimusa Boskha [The Mysteries of Hieronymus Bosch]. *Kul'turologiya*, no. 2 (61), pp. 110–112. (In Russian)
- Trubetskova, E. G. (2004) Moris Esheri Vladimir Nabokov: dialog estetik [Maurice Escher and Vladimir Nabokov: dialogue between aestheticians]. In: Z. E. Zhuravleva (ed.). *Yazyki nauki — yazyki iskusstva. Sbornik nauchnykh trudov [The languages of science are the languages of art. Collection of scientific papers]*. Moscow: Russian State Library Publ., pp. 149–153. (In Russian).
- Yandl, I. (2021) Rasskazy o nesказуемом. Molchanie, rech' i telo v sovremennoj literature i muzyke [Stories about the untellable. Silence, speech and body in contemporary literature and music]. *Novyj filologicheskij vestnik*, no. 4 (59), pp. 64–75. (In Russian)

Сведения об авторе

Анастасия Николаевна Губайдуллина, SPIN-код: [5602-5133](#), e-mail: gubgub@mail.ru

Кандидат филологических наук, доцент, доцент кафедры русской литературы XX–XXI веков и литературного творчества Национального исследовательского Томского государственного университета

Author

Anastasia N. Gubaidullina, SPIN: [5602-5133](#), e-mail: gubgub@mail.ru

Candidate of Sciences (Philology), Associate Professor, Department of Russian Literature of the 20th–21st Centuries and Literary Creativity, National Research Tomsk State University