

LABYRINTH

ТЕОРИИ И ПРАКТИКИ КУЛЬТУРЫ



4

ВКУС

2021

LABYRINTH

ТЕОРИИ И ПРАКТИКИ КУЛЬТУРЫ

Научный журнал

Издается с 2020 года

№ 4 — 2021

*Журнал зарегистрирован Федеральной службой по надзору в сфере связи,
информационных технологий и массовых коммуникаций (Роскомнадзор)
Свидетельство о регистрации СМИ ЭЛ № ФС 77-78952 от 7 августа 2020 года*

Учредитель ФГБОУ ВО «Ивановский государственный университет»

Редакционный совет

Главный редактор:

Михаил Тимофеев, Ивановский государственный университет (Иваново)

Помощник главного редактора:

Виктория Усачёва, Ивановский государственный университет (Иваново)

Владимир Абашев, Пермский государственный национальный исследовательский университет; Пермский общественный фонд культуры «Юрятин» (Пермь)

Марина Абашева, Пермский государственный национальный исследовательский университет; Пермский государственный гуманитарно-педагогический университет (Пермь)

Евгений Добренко, Венецианский университет (Венеция, Италия)

Дмитрий Замятин, Высшая школа урбанистики имени А. А. Высоковского (Москва)

Марк Липовецкий, Колумбийский университет (Нью-Йорк, США)

Мария Литовская, Государственный университет Чжэнчжи; Институт истории и археологии УрО РАН (Чжэнчжи, КНР / Екатеринбург)

Олег Рябов, Российский государственный педагогический университет им. А. И. Герцена (Санкт-Петербург)

Якуб Садовский, Ягеллонский университет (Краков, Польша)

Михаил Строганов, Институт мировой литературы им. А. М. Горького РАН; Тверское областное краеведческое общество (Москва / Тверь)

Елена Трубина, Уральский федеральный университет имени первого Президента России Б. Н. Ельцина (Екатеринбург)

Сергей Ушакин, Принстонский университет (Принстон, США)

Мария Черняк, Российский государственный педагогический университет имени А. И. Герцена (Санкт-Петербург)

Василий Щукин, Ягеллонский университет (Краков, Польша)

Александр Эткинд, Европейский университет во Флоренции (Флоренция, Италия)

Галина Янковская, Пермский государственный национальный исследовательский университет (Пермь)

Адрес редакции:

153025 Иваново, ул. Тимирязева, 5

Тел./факс в Иваново: +79038787799. E-mail: labyrinth@ivanovo.ac.ru

Электронная копия журнала размещена на сайте
<https://labyrinth.ivanovo.ac.ru>

Редакционная коллегия

- Роман Абрамов**, Национальный исследовательский университет «Высшая школа экономики»;
Институт социологии РАН (Москва)
- Кирилл Балдин**, Ивановский государственный университет (Иваново)
- Константин Бугров**, Институт истории и археологии Уральского отделения РАН; Уральский
федеральный университет имени первого Президента России Б. Н. Ельцина
(Екатеринбург)
- Ури Гершович**, Институт философии СПбГУ; Еврейский университет в Иерусалиме; Институт стран
Азии и Африки МГУ (Санкт-Петербург / Москва, Россия / Иерусалим, Израиль)
- Денис Докучаев**, Ивановский государственный университет (Иваново)
- Оксана Игнатьева-Вильбоа**, Пермский государственный национальный исследовательский
университет (Пермь)
- Михаил Ильченко**, Лейбниц-Институт истории и культуры Центральной и Восточной Европы;
Институт философии и права УрО РАН (Дрезден, Германия / Екатеринбург)
- Светлана Касаткина**, Череповецкий государственный университет (Череповец)
- Татьяна Круглова**, Уральский федеральный университет имени первого Президента России
Б. Н. Ельцина (Екатеринбург)
- Олег Лейбович**, Пермский государственный институт культуры; Институт истории и археологии
УрО РАН (Пермь / Екатеринбург)
- Олег Лысенко**, Пермский государственный гуманитарно-педагогический университет (Пермь)
- Йордан Люцканов**, Институт литературы Болгарской академии наук (София, Болгария)
- Мария Миловзорова**, Ивановский государственный политехнический университет (Иваново)
- Лилия Немченко**, Уральский федеральный университет имени первого Президента России
Б. Н. Ельцина; Гильдия киноведов и кинокритиков Союза кинематографистов
России (Екатеринбург / Москва)
- Лариса Петрова**, Екатеринбургская академия современного искусства (Екатеринбург)
- Дарья Радченко**, Московская высшая школа социальных и экономических наук; Российская
академия народного хозяйства и государственной службы (Москва)
- Елена Раскатова**, Ивановский государственный университет (Иваново)
- Андрей Россомахин**, Санкт-Петербургский государственный университет; Европейский
университет в Санкт-Петербурге; Государственный музей В. В. Маяковского
(Санкт-Петербург / Москва)
- Татьяна Рябова**, Российский государственный педагогический университет им. А. И. Герцена
(Санкт-Петербург)
- Ирина Савкина**, Университет Тампере (Тампере, Финляндия)
- Александра Селиванова**, Центр авангарда; Галерея «На Шаболовке»; Музей Москвы (Москва)
- Инна Смирнова**, Ивановский государственный университет (Иваново)
- Нина Спутницкая**, Академия медиаиндустрии; Музей кино; Всероссийский государственный
институт кинематографии имени С. А. Герасимова (Москва)
- Валентина Хархун**, Нежинский государственный университет имени Николая Гоголя (Нежин,
Украина)
- Джереми Ховард**, Сент-Эндрюсский университет (Сент-Эндрюс, Великобритания)
- Ольга Шабурова**, независимый исследователь (Москва)
- Александра Яцык**, Тартуский университет (Тарту, Эстония)

LABYRINTH

THEORIES AND PRACTICES OF CULTURE

Scholarly Journal

Has been issued since 2020

№ 4 — 2021

*The journal is registered with the Federal Service for Supervision of Communications,
Information Technology and Mass Media
Mass media registration certificate Эл № ФС 77-78952 dated August 7, 2020*

Founded by Ivanovo State University

Editorial Council

Editor-in-Chief

Mikhail Timofeev, Ivanovo State University (Ivanovo)

Assistant to the Editor-in-Chief

Victoria Usacheva, Ivanovo State University (Ivanovo)

Vladimir Abashev, Perm State National Research University;
Perm Public Cultural Foundation "Yuryatin" (Perm)

Marina Abasheva, Perm State National Research University;
Perm State Humanitarian Pedagogical University (Perm)

Evgeniy Dobrenko, University of Venice (Venice, Italy)

Dmitry Zamyatin, Vysokovsky Graduate School of Urbanism (Moscow)

Mark Lipovetsky, Columbia University (New York, USA)

Maria Litovskaya, National Chengchi University; Institute of History and Archeology
of the Ural Branch of the Russian Academy of Sciences (Taipei, Taiwan / Yekaterinburg)

Oleg Ryabov, Russian State Pedagogical University. A. I. Herzen (St. Petersburg)

Jakub Sadowski, Jagiellonian University (Krakow, Poland)

Mikhail Stroganov, Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences;
Tver Regional Local Lore Society (Moscow / Tver)

Elena Trubina, Ural Federal University named after the first President of Russia B. N. Yeltsin
(Yekaterinburg)

Sergey Ushakin, Princeton University (Princeton, USA)

Maria Chernyak, Herzen State Pedagogical University of Russia (St. Petersburg)

Vasily Shchukin, Jagiellonian University (Krakow, Poland)

Alexander Etkind, European University Institute in Florence (Florence, Italy),

Galina Yankovskaya, Perm State National Research University (Perm)

Editorial Office Address:

153025 Ivanovo, Timiriazev str., 5

Tel./Fax: +79038787799. E-mail: labyrinth@ivanovo.ac.ru

The e-copy of the issue can be accessed at
<https://labyrinth.ivanovo.ac.ru>

Editorial Board

Roman Abramov, National Research University Higher School of Economics; Institute of Sociology RAS (Moscow)

Kirill Baldin, Ivanovo State University (Ivanovo)

Konstantin Bugrov, Institute of History and Archeology of the Ural Branch of the Russian Academy of Sciences; Ural Federal University named after the first President of Russia B. N. Yeltsin (Yekaterinburg)

Uri Gershovich, Institute of Philosophy, St. Petersburg State University; Hebrew University of Jerusalem; Institute of Asian and African Studies, Moscow State University (St. Petersburg / Moscow, Russia / Jerusalem, Israel)

Denis Dokuchaev, Ivanovo State University (Ivanovo)

Oksana Ignatieva-Vilboa, Perm State National Research University (Perm)

Mikhail Ilchenko, Leibniz Institut; Institute of Philosophy and Law; Ural Branch of the Russian Academy of Sciences (Dresden, Germany / Yekaterinburg)

Svetlana Kasatkina, Cherepovets State University (Cherepovets)

Tatyana Kruglova, Ural Federal University named after the first President of Russia B. N. Yeltsin (Yekaterinburg)

Oleg Leibovich, Perm State Institute of Culture; Institute of History and Archeology of the Ural Branch of the Russian Academy of Sciences (Perm / Yekaterinburg)

Oleg Lysenko, Perm State Humanitarian Pedagogical University (Perm)

Yordan Lyutskanov, Institute of Literature, Bulgarian Academy of Sciences (Sofia, Bulgaria)

Maria Milovzorova, Ivanovo State Polytechnic University (Ivanovo)

Lilia Nemchenko, Ural Federal University named after the first President of Russia B. N. Yeltsin; Guild of Historians of Cinema and Film Critics of the Union of Cinematographers of Russia (Yekaterinburg / Moscow)

Larisa Petrova, Yekaterinburg Academy of Contemporary Art (Yekaterinburg)

Daria Radchenko, Moscow Higher School of Social and Economic Sciences; Russian Academy of National Economy and Public Administration (Moscow)

Elena Raskatova, Ivanovo State University (Ivanovo)

Andrey Rossomakhin, St. Petersburg State University; European University at St. Petersburg; State Museum of V. V. Mayakovsky (St. Petersburg / Moscow)

Tatyana Ryabova, Russian State Pedagogical University. A. I. Herzen (St. Petersburg)

Irina Savkina, University of Tampere (Tampere, Finland)

Alexandra Selivanova, Avant-garde Center; Gallery "On Shabolovka"; Museum of Moscow (Moscow)

Inna Smirnova, Ivanovo State University (Ivanovo)

Nina Sputnitskaya, Academy of Media Industry; Film Museum; All-Russian State Institute of Cinematography named after S. A. Gerasimov (Moscow)

Valentina Kharkhun, Nikolai Gogol State University of Nizhyn (Nizhyn, Ukraine)

Jeremy Howard, University of St Andrews (St Andrews, UK)

Olga Shaburova, independent researcher (Moscow)

Alexandra Yatsik, University of Tartu (Tartu, Estonia)

СОДЕРЖАНИЕ

Тематический блок. ВКУС

К. Е. Балдин

Горький привкус «Русского Манчестера»: что и как ел
рабочий-текстильщик Иваново-Вознесенска на рубеже XIX—XX вв. 7

А. В. Марков

Риторика басни в социологии вкуса 22

ГОРОДСКАЯ ТКАНЬ

М. В. Строганов

Фольклор каменных джунглей 30

А. А. Неретина, М. В. Строганов

Фольклоризация образа Волка из мультфильма «Жил-был пёс» 32

ГОРОД В ГЛАЗАХ СМОТРЯЩЕГО

Я. С. Левченко

Город в глазах смотрящего 67

В. Б. Калашников

Тифлис — Москва: особенности взаимодействия «центра» и «периферии»
на примере грузинской архитектуры 1920—1930-х гг. 69

А. А. Хайрутдинова

«Центр — периферия»: взаимодействие свердловских и московских
архитекторов в период советского модернизма в 1960—1980-е гг. 83

Я. С. Левченко

Квир-пространство и фотографическое воображение современного
Калининграда (На материале любительских
и профессиональных снимков)..... 94

КИНО КАК ТЕКСТ

У. Гершович

«Иллюзионист» Йоса Стеллинга: сюжет и замысел 110

Информация для авторов 116

CONTENTS

A thematic block. TASTE

K. E. Baldin

Bitter taste of “Russian Manchester”: what and how the textile worker
of Ivanovo-Voznesensk ate at the turn of the XIX—XX centuries 7

A. V. Markov

The rhetoric of fable in the sociology of taste 22

THE FABRIC OF SPACE

M. V. Stroganov

Folklore of the Stone Jungle 30

A. A. Neretina, M. V. Stroganov

Folklorization of the image of a Wolf from the cartoon
“Once upon a time there was a dog” 32

THE CITY IN THE EYE OF THE BEHOLDER

J. S. Levchenko

The city in the eye of the beholder 67

V. B. Kalashnikov

Tiflis — Moscow: features of the interaction of the “center” and “periphery”
on the example of Georgian architecture of the 1920—1930s 69

A. A. Khayrutdinova

The center and the periphery: the relationship between Sverdlovsk and Moscow
architects during the period of Soviet modernism in the 1960—1980s 83

J. S. Levchenko

A Queer space and photographic imagination of contemporary Kaliningrad
(Based on amateur and professional photos) 94

CINEMA AS TEXT

W. Gershovich

“The illusionist” by Jos Stelling: plot and idea 110

Information for the authors 116

Labyrinth: теории и практики культуры. 2021. № 4. С. 7—21.

Labyrinth: Theories and practices of culture. 2021. No. 4. P. 7—21.

Научная статья

УДК 94(470+571)"18/1917"

DOI: 10.54347/Lab.2021.4.1

**ГОРЬКИЙ ПРИВКУС «РУССКОГО МАНЧЕСТЕРА»:
ЧТО И КАК ЕЛ РАБОЧИЙ-ТЕКСТИЛЬЩИК ИВАНОВО-ВОЗНЕСЕНСКА
НА РУБЕЖЕ XIX—XX вв.**

Кирилл Евгеньевич Балдин

Ивановский государственный университет, Иваново, Россия, kebaldin@mail.ru

Аннотация. В статье рассматривается продовольственное снабжение и питание малоимущих слоев населения, в основном рабочих, города Иваново-Вознесенска в конце XIX — начале XX в. Автор анализирует основные типы питания рабочих — артельное, трактирное, домашнее питание, а также уличную еду, указывая их положительные и отрицательные особенности. Подчеркивается, что продукты, которые употребляли в пищу рабочие, часто были неудовлетворительными по качеству, фальсифицированными и даже опасными для здоровья. Рассматриваются также особенности уличной базарной торговли на Масленицу, в Великий пост и на Пасху. В конце статьи автор называет наиболее характерные для рабочих блюда, которые употреблялись в указанный период.

Ключевые слова: продовольственные товары, питание рабочих в дореволюционной России, продовольственное снабжение рабочих, артельное питание, сеть общественного питания, домашнее питание, фальсификация пищевых продуктов

Для цитирования: Балдин К. Е. Горький привкус «Русского Манчестера»: что и как ел рабочей-текстильщик Иваново-Вознесенска на рубеже XIX—XX вв. // Labyrinth: теории и практики культуры. 2021. № 4. С. 7—21.

Original article

BITTER TASTE OF “RUSSIAN MANCHESTER”: WHAT AND HOW THE TEXTILE WORKER OF IVANOVO-VOZNESENSK ATE AT THE TURN OF THE XIX—XX CENTURIES

Kirill E. Baldin

Ivanovo State University, Ivanovo, Russian Federation, kebaldin@mail.ru

Abstract. The article deals with the food supply and nutrition of the poor population, mainly — the workers of the city of Ivanovo-Voznesensk in the late XIX — early XX century. The author analyzes the main types of nutrition of workers — artel, tavern, home and street food, indicating their positive and negative features. Among these types, home food was more or less acceptable. All other types suffered from either monotony, or from coercive nature (a lack of choice), or a high level of health hazards. The author emphasizes, that the products, eaten by the workers, were often unsatisfactory in quality, falsified and even dangerous to health. The low income level of most workers did not allow them to buy regularly meat and dairy products. Therefore, carbohydrates were in excess in the workers' diet, and fats and proteins were scarce. This combination created problems with recuperation after a hard day's work in production. The article also discusses the features of the street bazaar trade on Shrovetide, Lent and Easter. At the end of the article the author considers the most characteristic dishes for workers, that were consumed in the period under review.

Keywords: food products, food of workers in pre-revolutionary Russia, food supply of workers, artel food, public catering network, home food, falsification of food products

For citation: Baldin, K. E. (2021) Gor'kij privkus “Russkogo Manchestera”: chto i kak el rabochij-tekstil'shchik Ivanovo-Voznesenska na rubezhe XIX—XX vv. [Bitter taste of “Russian Manchester”: what and how the textile worker of Ivanovo-Voznesensk ate at the turn of the XIX—XX centuries], *Labyrinth: Teorii i praktiki kul'tury* [Labyrinth: Theories and practices of culture], no. 4, pp. 7—21.

Постановка проблемы

Данная публикация завершает собой цикл наших статей, опубликованных в «Лабиринте» в этом году и посвященных цвету, звукам, запахам и вкусам в повседневной жизни и текстильном производстве города Иваново-Вознесенска в конце XIX — начале XX в.

Автор в данном исследовании сосредоточивает внимание на снабжении рабочих, а также фабричных служащих продовольственными товарами, на их питании и, разумеется, на том, какой на вкус была их еда дома, в трактире, в фабричной столовой, на улице. Питание имущих слоев населения, в том числе фабрикантов, оставлено за скобками данного исследования. Предполагается, что данная статья должна дать ответ на вопрос, *как ел рабочий, как он доставал еду, что конкретно он употреблял в пищу.*

Рабочих эксплуатировали (в полном смысле этого сильно идеологизированного в свое время термина) не только промышленники, но и капитал торговый и капитал сферы обслуживания, в частности дореволюционной системы общественного питания. Это происходило не только посредством завышения цен, но и путем самого разнообразного обмана в мелочных лавках, трактирах, уличной торговле.

Изучение снабжения и питания рабочих в прошлом очень важно для исследования социальной истории. Скучное и некачественное питание большинства рабочих, как нам представляется, затрагивало их большее, чем скверные условия жилья,

отсутствие социального страхования по болезни, инвалидности, старости и даже низкое жалование.

Одних рабочих ежедневные «желудочные интересы» заставляли наниматься на сверхурочные, другие искали более оплачиваемую работу, третьи протестовали доступными им способами. Характерно, что те или иные требования об улучшении снабжения и питания выдвигались во время большинства трудовых конфликтов в рассматриваемый период. В этой связи вспомним, что поводом для восстания на броненосце «Потемкин» в 1905 г. послужил поданный на обед борщ с несвежим мясом, а поводом к «Ленскому расстрелу» 1912 г. также стали некачественные продукты, которые рабочие сибирских золотых приисков получили в счет зарплаты.

Методы исследования и использованные источники

В статье использовались основные методы конкретно-исторического исследования: историко-системный, историко-генетический и историко-сравнительный. Историко-системный метод применялся для того, чтобы представить сеть снабжения населения продовольственными товарами в Иваново-Вознесенске как часть всероссийского внутреннего рынка. Историко-генетический метод послужил для того, чтобы проанализировать развитие торговых заведений города и уличной торговли, а также постепенную трансформацию условий быта местных рабочих и служащих. Историко-сравнительный метод был задействован для сравнения питания и снабжения рабочих в Петербурге, Москве, на Урале и в Иваново-Вознесенске.

Основным источником, использованным в данном исследовании, являются материалы дореволюционной периодической печати. В газете «Ивановский листок», относившейся к «желтым» повременным изданиям, серьезные материалы об особенностях питания и снабжения населения печатались нечасто. В то же время либеральные издания, выходившие в соседних губернских центрах: «Владимирская газета», «Владимирец», «Старый владимирец» (Владимир), «Северный край» (Ярославль) имели в Иваново-Вознесенске своих корреспондентов и публиковали вводимые нами в оборот интересные материалы о быте иваново-вознесенцев.

В статье были использованы нормативные акты, в частности, обязательные постановления, изданные Иваново-Вознесенской городской думой. Они касались правил ведения торговли, размещения торговых заведений в городе, санитарно-гигиенических норм их содержания, а также содержания трактирных заведений.

Наконец, нельзя было обойтись без использования источников личного происхождения; были привлечены мемуары И. Волкова, Н. Махова, А. Кривцова. Но при анализе этих источников нужно учитывать, что воспоминания были написаны в советский период. Поэтому их авторы сознательно или бессознательно выполняли некий социальный заказ, стремились показать исключительно негативные стороны жизни рабочих в дореволюционном Иваново-Вознесенске.

Основные типы питания фабричного населения

Важнейшими характеристиками питания рабочих являются его ассортимент, соотношение в нем продуктов растительного и животного происхождения, его стоимость и типы. Обычно в научной литературе указываются три следующих типа: артельное, трактирное и домашнее питание. Остановимся подробнее на каждом из них.

Одним из самых распространенных видов довольствия рабочих не только в Иваново-Вознесенске, но и в Центральном промышленном районе России было питание артелями. Хотя на протяжении 1860—1890-х гг. и в начале XX в. прослеживалась отчетливая тенденция к сокращению артельного харчевания (оно постепенно уступало место семейному и трактирному), на рубеже веков артели объединяли в стране десятки тысяч рабочих. В Московской губернии из 174 фабрик, осмотренных

фабричной инспекцией в 1880-х гг., 104 имели харчевые артели [Янжул, 1884]. Они комплектовались в основном по профессиональному признаку, т. е. в них объединялись рабочие, трудившиеся в одном цеху и с примерно одинаковым уровнем заработной платы. Свои отдельные артели имели женщины и подростки, чей заработок был ниже, чем у мужчин. Иногда в таких случаях действовал принцип землячества. Число членов отдельно взятой артели было различным: от 10—15 человек до одной-двух сотен.

Для ведения хозяйственных дел члены этого объединения выбирали старосту. Если число едоков было невелико, то староста продолжал трудиться на предприятии с правом отлучки по делам артели. Старосты крупных артелей не работали, получая за свои труды определенное вознаграждение. В обязанности старосты входила закупка продуктов, заготовка припасов на зиму, ведение бухгалтерских расчетов. Стоимость питания на фабрике автоматически вычитали из жалования рабочих.

Первоначально артельное питание, будучи не налаженным, представлялось очень скудным. Врачебный инспектор, осматривавший в первой половине 1870-х годов фабрики Андреяна Напалкова и братьев Гандуриных в Иваново-Вознесенске, был поражен следующей картиной: «Рабочие сидели группами по несколько человек вокруг ведра с краюхой черствого хлеба, посыпанного солью, они хлебали ложками только одну холодную воду, это есть их завтрак, обед и ужин». При этом инспектор оговаривался, что это были не местные, а пришлые рабочие, которые обычно не имели квалификации, получали низкое жалование и могли позволить себе в 1870-х годах только такой рацион [Владимирские губернские ведомости, 1875, 1 августа].

Более квалифицированные рабочие получали в артелях относительно питательную еду. Как вспоминал И. Волков, его отец, отправляясь на работу брал с собой на работу кувшин кваса, крупную луковицу и краюху хлеба, посыпанную солью [Волков, 1945]. Трудно представить, что этот скудный набор составлял обед и ужин для красовара (отец И. Волкова был химиком-самоучкой), являвшегося высокооплачиваемым рабочим. Очевидно квас, луковица и хлеб представляли из себя так называемые «подхарчики», т. е. дополнительное питание.

Воспоминания другого рабочего — ивановца Никифора Махова — дают представление о том, как происходило артельное харчевание на фабрике Товарищества Ивана Гарелина. Длительная смена начиналась, по свидетельству мемуариста, рано утром, в восемь часов следовал небольшой перерыв на завтрак. Он был довольно скромным — на артельной кухне им на пару с приятелем налили кувшин кваса и дали несколько ломтей ржаного хлеба. В крахмальном отделении удалось зачерпнуть ковшик патоки, которая использовалась в производственном процессе. «Позавтракали вкусно», — резюмировал Махов свой первый за день прием пищи. В полдень наступило время обеда. На первое были щи с мясом, но последнее доставалось не всем одинаковыми порциями. Для того, чтобы получить больше, надо было водить знакомство с кухарками, а лучше — купить им подарок в виде платка или фартука. На второе была гречневая каша с постным маслом. В постные дни первое варили не с мясом, а судаком и выдавали эту рыбу в измельченном виде каждому по ложке. Последний прием пищи на фабрике следовал незадолго до окончания работ — в восемь часов вечера. Ужин напоминал обед — хлебали оставшиеся после него щи и ели кашу, но не с маслом, а политую теми же щами [Махов, 1939].

На некоторых ивановских фабриках артельное питание было почти бесплатным. Хозяева отпускали для артелей мясо и крупу для каши. В целом пища на этих предприятиях обходилась рабочим всего в полтора — два рубля в месяц (по данным за 1906 г.). С учетом того, что в это время средняя зарплата рабочих равнялась примерно 20 рублям, это выглядело более чем привлекательно. Однако так дела обстояли далеко не везде. Хозяйский приварок (бесплатные продукты), прежде

всего — мясо, доставались не всем, а только избранным. На крупнейшей фабрике Иваново-Вознесенска — Куваевской мануфактуре — ее хозяева отпускали в год более 20 тыс. руб. на покупку продуктов для рабочих. Но последние никогда не видели рыбы или мяса в щах и супе. Первое блюдо газетный репортер описал как «мутную воду без навару с одиноко кружащимися листками капусты». Мясо доставалось артельщику, т. е. старосте артели и примерно десятку работников (очевидно, мастерам и подмастерьям), которые совершенно бесконтрольно распоряжались провизией. В статье об этом, опубликованной в «Петербургских ведомостях» и перепечатанной во «Владимирской газете», репортер высказал предположение, что хозяева фабрики Н. Г. и Н. Х. Бурылины, наверное, не имели представления об этих безобразиях [Владимирская газета, 1903, 4 мая].

Аналогичное положение существовало и на фабрике Маракушева. Здесь мяса в артельных щах было почти незаметно. Реально его получали староста артели, его друзья и знакомые с фабрики. Один из рабочих попробовал пожаловаться на это старосте и получил следующий ответ: «Посуди сам, пришлют из палатки (важное подразделение фабрики. — *К. Б.*) — “дай горяченькой говядины — половиночку принесли” (бутылку водки. — *К. Б.*). Так неужели хватит духу отказать — всё ведь нужные люди». Там же рабочие пытались жаловаться приказчику, но тот стал запугивать их тем, что уговорит хозяина фабрики вообще закрыть столовую. Желание жаловаться у рабочих после этого пропало [Старый владимирец, 1910, 22 сентября; 1911, 13 мая].

Некоторые рабочие использовали артели для получения материальной выгоды иными способами. Квалифицированные рабочие, занимавшие особое место на предприятии и в артели, получали взятки от тех или иных крупных торговцев и рекомендовали артели брать товары именно у них. Таких людей на ивановских фабриках называли диалектным словом «глоты», которое было синонимом слова «рвачи». Однажды они потребовали взятку в 10 руб. и с Иваново-Вознесенского рабочего потребительского общества, отпускавшего в артель муку. Члены общества, естественно, отказались. «Глоты» обиделись и добились того, что муку стали покупать у Торгового дома Латышева — крупнейшего местного оптовика. Но в приобретенной у него муке были обнаружены черви. Рабочие произнесли по этому поводу фразу, которая претендует на афористичность: «Русский человек — не собака, все съест». Тем не менее они все же отнесли червивую муку полицмейстеру и фабричному инспектору [Владимирец, 1906, 27, 29 октября].

Питание в артелях, по признанию многих исследователей-современников, было при его хорошей постановке относительно дешевым и сытным. Однако оно выглядело однообразным и принудительным, то есть не оставляло возможности выбора. Поэтому рабочие, столовавшие здесь, старались как-то разнообразить свое довольствие. Они покупали дополнительно те или иные продукты, которые назывались «олабаром» или «подхарчиками» [Янжул, 1884].

Наряду с артельным известен еще один тип питания рабочих — трактирное питание. Оно получило широкое распространение в крупных городах, где существовала более или менее развитая сеть общественного питания — трактиры, кухмистерские, закусочные, рассчитанные на самые различные вкусы и толщину кошелька. В некоторых заведениях трактирного типа было два зала. На «чистой» половине обедали служащие и высокооплачиваемые рабочие, качество пищи здесь было лучше, чем на «черной» половине, обстановка чище, а цены выше. На черной половине обедало большинство рабочих, чей бюджет не позволял есть за стол в «аристократическом» зале. Цены здесь были вполне доступны для них — около 10—12 коп. за обед из двух блюд со стаканом чая и половиной фунта ржаного хлеба. Обычным «дополнением» к этому меню были грязные скатерти, сомнительной чистоты тарелки и ложки, заплесанные полы.

К сожалению, в нашем распоряжении нет ни меню ивановских трактиров, ни свидетельств современников о них, поэтому мы приведем документальное свидетельство о столичных заведениях такого рода. Санитарная полиция, осматривавшая в 1890-х годах съестные заведения на рабочих окраинах Петербурга, обнаружила мясной суп «довольно жидкий из перловой или какой-либо крупы с несколькими картофелинами», «студень сомнительного качества и неопрятно приготовленный», «ватрушки с грязным творогом» [Город С.-Петербург... , 1897]. В Иваново-Вознесенске положение было не лучше, скорее, даже хуже.

Зато в отчетах Иваново-Вознесенского общества трезвости имеются данные о меню и ценах в чайной, открытой этой организацией в типичном ивановском рабочем районе под названием Ямы. «Порция» (несколько стаканов) чая 1-го сорта с двумя кусками сахара в придачу стоила 8 коп., стакан кофе — 10 коп., французская булка — 5 коп., сухарь — 1 коп., фунт баранок — 6 коп., бутерброд с колбасой, сыром или икрой (имеется в виду не черная или красная а, скажем, щучья) — 3 коп., бутерброд с «вятчиной» (так в меню) — 5 коп. [Отчет... , 1899].

Совсем по-иному выглядело меню столовой И. Столярова, расположенной в самом центре города на базарной площади. Обед из трех блюд здесь стоил 30 коп., в него входили щи «Николаевские», «Скобелевские битки», а на третье какао, вкус которого большинство текстильщиков даже не представляло [Бюллетень Российского телеграфного агентства, 1903, 30 января]. Ясно, что такое заведение могли посещать в обеденный перерыв только высококвалифицированные рабочие и служащие.

В целом трактирный стол для рабочих имел свои преимущества. Он, в отличие от артельного, не был принудительным, посетители трактиров могли выбрать блюдо по вкусу. Еда здесь была не очень дорогой, но не очень качественной, особенно — в самых дешевых заведениях. Хозяева использовали для приготовления пищи несвежие, низкосортные и просто опасные для здоровья продукты, т. е. возможность отравиться в трактире была высокой.

Артельное и трактирное питание называлось одиночным, так как оно осуществлялось вне основной ячейки общества — семьи. Противоположностью одиночного питания являлось домашнее или семейное. Обычно женатые рабочие обедать приходили домой, так как в таком городе как Иваново-Вознесенск рабочие местечки и слободки находились неподалеку от фабрик, а продолжительность обеденного перерыва здесь составляла полтора часа, а не час, как в настоящее время. Это давало возможность в перерыв сходить домой, поесть и вернуться обратно на предприятие. Семейное питание было предпочтительным по сравнению с другими типами, так как дома рабочий получал горячую пищу, которая была гораздо лучше холодной, ел не всухомятку; он был более или менее уверен в доброкачественности закупавшихся в семье продуктов.

О семейном питании остались несколько свидетельств в источниках личного происхождения. В мемуарах А. Кривцова говорится, что в семье его родственника — ткацкого подмастерья одной из ивановских фабрик (он жил в ней во время учебы в механико-техническом училище) — в постные дни ели пустые (т. е. без мяса) щи, на второе блюдо — кашу или картошку, сдобренную льняным маслом. Пироги с капустой и луком пекли только по воскресеньям. В скоромные дни покупали четверть молока (3 литра) на всю неделю. В семье пили много чая, причем в него в качестве некоего лакомства добавляли молоко. Автору мемуаров в виде особой привилегии разрешалось белить чай с первой же чашки, остальные подливали в него молоко только со второй чашки [Кривцов, 1981].

Нами замечено, что авторы мемуаров, рассказывая о повседневной жизни рабочих, в частности — об их питании, обычно описывают рацион в постные дни. Это можно объяснить своеобразным социальным заказом, действовавшим в советское

время: необходимо было создать впечатление у читателей, что рацион пролетария был скудным и мяса рабочие вообще не ели. На самом деле это было не так. В скоромные дни в семьях текстильщиков средней квалификации ели мясо, по крайней мере — оно было в воскресных щах.

Приведем еще один пример ассортимента питания рабочих, опять-таки в постный день. Автор этих мемуаров И. Волков отмечал, что его мать в обед стелила на стол холщовую скатерть, ставила на нее деревянную солонку с желтоватой солью и общую глиняную миску, раскладывала деревянные ложки, расписанные петухами и уточками. Как и в предыдущем мемуарном отрывке, у Волкова говорилось о постных щах и каше с постным маслом. Кроме того, в качестве закуски использовались квашеная капуста и грибы.

В субботу вечером мать мемуариста ставила опару, а с утра в воскресенье пекла разнообразные пироги из ржаного теста. Они были начинены гречневой кашей с луком, картошкой, морковью и солеными груздями. Для детей отец автора, работавший красоваром на фабрике, на выходной приносил нехитрые гостинцы — Ивану доставались десяток ягод изюма и две штуки чернослива [Волков, 1945].

К трем проанализированным нами типам питания рабочих мы, со своей стороны, добавили бы еще один. Это то, что сейчас мы назвали бы уличной едой, приспособленной для быстрого и в то же время более или менее питательного перекуса. О качестве же ее — особый разговор. Она характерна для городской среды, но появилась в промышленном Иванове за несколько десятилетий до того, как оно было преобразовано в город из села. Известно, что село было необычно большим по размеру и опережало многие окрестные города не только по площади и численности населения, но и по промышленному потенциалу. О зарождении здесь уличной еды идет речь в почти забытом очерке известного ивановского писателя Михаила Артамонова «Золотое дно», который был напечатан в издававшемся Артамоновым в Иваново-Вознесенске литературно-художественном журнале «Дым» в 1913 году. Сюжет рассказа основан на воспоминаниях старожилов. Еще в 1840-х годах один из местных жителей, которого звали Кузьма Петрович, начал торговать на улицах пирогами и сбитнем. В качестве мест для реализации своей продукции он выбирал перекрестки людных деловых улиц Иванова, где за неимением биржи, собирались местные торговцы и мануфактуристы для обсуждения своих дел. Пироги были большими, по половине аршина длиной, вкусные и сдобные, начиненные картошкой и капустой. Этот товар разбирали очень быстро и охотно, каждый день Кузьма Петрович приносил по два — три рубля выручки. В дальнейшем, скопив деньги на пирогах, он открыл ткацкую светелку, где на него трудились на ручных станках несколько ткачей, а затем, разбогатев, основал небольшую фабрику [Дым, 1913, 24 ноября].

На рубеже XIX—XX вв. уличных торговцев разной снедью для употребления ее «здесь и сейчас» стало значительно больше. Они сосредоточивались в основном в районе базарных площадей, где торговали наскоро приготовленными мясными блюдами, которые были по цене вполне приемлемыми для рабочих. Блюда изготовлялись не из самых лучших частей туш животных. Здесь можно было купить то, что называлось «поджарками» — рубец, печенку, горло, студень, горячую колбасу, изготовленную вообще неизвестно из чего. Торговцы были в грязной одежде, в засаленных фартуках, товар они брали и накладывали покупателям немытыми руками. На всей этой снеди оседала пыль, которой в местах скопления людей всегда хватало. В 1911 г. антигигиенической обстановкой такой торговли заинтересовался иваново-вознесенский городской санитарный врач [Старый владимирец, 1911, 5 мая, 20 июля].

Не меньше пыли было и на пышках, которые ивановские частные пекарни поручали разносить по улицам мальчишкам, они бегали среди прохожих со своими

лотками, громко предлагая эти «вспышки» (одно из диалектных слов уличных торговцев) [Владимирская газета, 1902, 1 декабря; Старый владимирец, 1911, 8 апреля]. У уличных лоточников всегда имелись в продаже также различные орехи, сладости, семечки подсолнуха и тыквы, до них многие рабочие были большие охотники и грызли их на улице не переставая [Владимирская газета, 1903, 19 июня]. В объявлениях о продаже семечки так и назывались: «подсолнух грызовой».

Еще одними характерными субъектами уличной торговли были «грушники». С весны на улицах можно было услышать на улицах их призывные возгласы: «По грушу!». Они предлагали из кадок эти фрукты в моченом виде, при этом не столько продавали их, сколько меняли на ненужное тряпье, кости, битое стекло и ржавое железо [Старый владимирец, 1911, 5 мая].

Качество продовольственных товаров

Питание было главной статьей расхода бюджета рабочих. Для того чтобы поддерживать свою работоспособность, они были вынуждены большую часть жалования тратить на пищу. В Москве в 1880-х годах эта статья расходов составляла 40—50 % бюджета рабочих, а на уральских горных заводах — 60—65 % [Гаврилов, 1985].

Важнейшим качественным показателем питания является то, насколько пища поддерживает нормальную жизнедеятельность человека. По нормам, разработанным еще дореволюционными гигиенистами, соотношение продуктов растительного и животного происхождения в рационе рабочих должно было составлять 75 : 25 или 80 : 20 [Кириянов, 1979]. По косвенным данным, пища большинства иваново-вознесенских рабочих на 85—90 % состояла из продуктов растительного происхождения, доминирующую роль играл хлеб, а также крупа и овощи, в их рационе содержалось много углеводов и мало жиров, среди белков преобладали растительные, а не животные. Необходимое по научным нормам соотношение различных продуктов наблюдалось лишь в довольствии квалифицированных мастеровых.

Пищевую ценность еды значительно снижало то, что некоторые продукты, попадавшие на стол к рабочим, были недоброкачественными или фальсифицированными. На рабочих окраинах существовал совершенно определенный тип торгового заведения — мелочная лавка, которая торговала почти всеми продовольственными и непродовольственными товарами, необходимыми в повседневной жизни окрестного малоимущего населения. В мелочных лавках не было только скоропортящихся продуктов — мяса и молочных товаров, так как для них был необходим хорошо оборудованный ледник. Одна из местных газет писала, что у мелочных торговцев в ивановском рабочем местечке Ямы встречался и прогорклый черный хлеб, и ржавые селедки с душиком, и квас в бутылках, представляющий настоящую отраву [Владимирская газета, 1902, 28 ноября].

Скверные товары реже, но все же порой оказывались и в магазинах, расположенных в центре, в которых отоваривалась солидная публика и которые старались не портить своей репутации. Тем не менее, даже в известной колбасной Качалова в центре на Покровской улице иваново-вознесенский полицмейстер купил сыр, при ближайшем рассмотрении оказавшийся недоброкачественным. Результатом стало составление протокола со штрафом в 10 руб. Возмущенный глава полиции решил примерно наказать торговца, и в тот же день на него был оформлен еще один протокол за торговлю не самой свежей ветчиной [Старый владимирец, 1910, 24 октября].

В 1909 г. небольшая депутация местных жителей принесла в редакцию газеты «Ивановский листок» булки с голубиным пером и мухой внутри. Этот хлеб был изготовлен в пекарне одного из королей местного хлебопекарного дела. Редакция газеты, рассказывая об этом, поведала еще об одном случае на ту же тему. В одной из местных пекарен поссорились двое ее работников, один кинул другому в квашню пригоршню песка (не сахарного!), а другой — лишний совок соли. Потом они

подрались и один сунул другого головой в квашню [Ивановский листок, 1909, 18 августа]. Можно только догадываться, какой хлеб получался в этой пекарне.

Среди других продуктов чаще всего недоброкачественной оказывалась рыба. В 1911 г. ее привоз на масленичный базар оказался настолько большим, что торговцы испытывали серьезные проблемы со сбытом. Они понижали цены, но все равно рыба, пролежавшая дольше, чем ей положено, постепенно портилась. Некоторые продавцы честно сообщали покупателям, что севрюга «с затыжкой», цена ей была 7 руб. 20 коп. за пуд, но они продавали ее с возов на улице за 4 руб. Больше всего они боялись оттепели, так как в этом случае разморозившаяся рыба начала бы издавать запах. В другой раз у рыбных торговцев долго пролежавшая рыба все же начала скверно пахнуть. В ответ на претензии возмущенных покупателей, рыбники по простоте свой отвечали: «Да куда же нам ее девать? Не на свалку же везти? Чай, денежки платили. Сами такую кушаем!» [Старый владимирец, 1910, 15 декабря; 1911, 18 февраля].

В магазинах, на рынках, а особенно в уличной торговле вразнос, с полков и «с земли», часто встречались фальсифицированные товары, для изготовления которых использовались низкачественные ингредиенты, не имевшие никакого отношения к тому, что было написано на ценниках или громогласно провозглашалось уличным торговцем.

Ускорение инфляции, которое произошло в России по ряду объективных и субъективных причин в 1906—1907 гг., заставило небогатых покупателей приобретать вместо сливочного масла (в то время оно именовалось чаще всего «коровьим») аналогичный кукурузный или экзотический для того времени кокосовый продукт. Сливочное масло стоило в Иваново-Вознесенске 45—47 коп. за фунт, а кокосовое — только 25—30 коп. Серьезная разница в цене стала основной причиной появления в продаже сливочного масла со значительной примесью «коковара» или же маргарина [там же, 1908, 26 ноября; 1913, 23 января].

Фальсификация мяса осуществлялась очень своеобразно. В обязательных постановлениях, принятых Иваново-Вознесенской городской управой, говорилось, что для продажи на рынке категорически запрещалось «надувание мяса» с целью придания «ему лучшего вида». Этот отдельный параграф обязательных постановлений свидетельствовал, что такие случаи в городе не были единичными: торговцы вставляли в тушу телянка или поросенка сзади трубку и старательно дули в нее, затем вставляли в анус затычку. Те же обязательные постановления запрещали подмешивать в продававшееся на рынках молоко муку, солод и мел, разбавлять его водой [Сборник... , 1914].

Фальсификация коснулась и рыбных продуктов. В солидных магазинах кетовая икра стоила 60, 80 коп., а лучшие сорта — даже 1 руб. за фунт. В то же время на базарах текстильного центра она продавалась по нелепо дешево — в 30 и даже 25 коп. за фунт. Оказывается, этот продукт в сущности красной икрой не являлся, а только по вкусу напоминал ее. Для изготовления фальсификата торговцы собирали в бочках из-под икры засохшие корки, размачивали их, добавляли немного самой дешевой икры и разбавляли до нужной консистенции чайным настоем [Старый владимирец, 1910, 9 декабря].

Изготовление «левых» безалкогольных напитков дословно описано в репортаже, помещенном в губернской газете. В рабочем пригороде Иваново-Вознесенска с колоритным названием Рылиха торговали семечками, пряниками, орехами и различными прохладительными напитками. «Лучший баварский квас» на глазах репортера изготовлялся следующим образом: в обычное ржавое ведро наливали колодезную воду, затем продавец высыпал туда из пакетика «кислоту» (наверное, лимонную), из пузырька туда же лил земляничную эссенцию и какой-то черный настой. Другой торговец при этом спрашивал:

— Ты что льешь?

— Тебе всё скажи... «Марвин» — подкраска.

Затем он размешивал получившуюся темную жидкость палочкой и начинал устную рекламную кампанию:

— Лучший баварский квас. Земляничная самая лучшая московская вода... [там же, 1911, 28 апреля].

Не лучше оказался «клюквенный» квас, образец которого был проанализирован в частной химической лаборатории в Иваново-Вознесенске. На деле он оказался раствором патоки в воде, подслащенной сахарином и подкрашенной красной анилиновой краской [там же, 1911, 17 февраля]. При этом нужно учитывать, что анилиновые краски были очень опасными для здоровья.

Фальсификация не ограничивалась составом пищевых продуктов, производились махинации и с весом мучных и кондитерских изделий. Стандартный вес французской булки был установлен обязательными постановлениями в 50 золотников, но в ивановских булочных их пекли и по 45, и даже по 42 золотника [там же, 1913, 2 июня]. Что касается плюшек, то они были такими микроскопическими, что тянули всего на несколько золотников. Это объяснялось тем, что хлебопекарное дело в Иваново-Вознесенске находилось в руках двух десятков крупных хлебопек-ков. В условиях конкуренции они стремились максимально удешевить свою продукцию, изготавливая ее из наиболее дешевых ингредиентов и по возможности незаметно уменьшая ее вес [там же, 1910, 17 ноября].

Базарная торговля

Значительную часть продуктов ивановцы покупали не в магазинах, а на базарах. Они шумели два раза в неделю по будничным дням в центре города на Георгиевской площади и прилегающим улицам. Здесь можно было купить почти все. Разумеется, кроме промышленных товаров, были представлены и все виды съестных припасов и напитков. Остановимся на колоритных особенностях этого вида торговли и на особенностях ассортимента базаров на протяжении трех совершенно определенных периодов в году, они следовали друг за другом без перерывов. Это масленичный, великопостный и пасхальный базары.

Известный ивановский бытописатель Иван Волков в очерке «Как веселились и как постились ивановцы» авторитетно утверждал, что Масленицу справляли в Иваново-Вознесенске «с особой любовью». Праздновали всю неделю, уже с понедельника по городу распространялся запах блинов. Правда, первая половина недели выглядела не совсем полноценной, так как только в четверг после обеда прекращали работу все фабрики и текстильщики с энтузиазмом присоединялись на несколько дней к масленичному разгулу [Рабочий край, 1927, 17 апреля].

Разумеется, они первым делом отправлялись на масленичный базар, который имел отчетливо выраженный рыбный запах и вкус. Рыбная торговля в соответствии с обязательными постановлениями Иваново-Вознесенской городской думы располагалась не где придется, а только на улице Кокуй (часть современной улицы 10 августа). По каким-то неизвестным нам причинам в 1911 году рыбный базар в «Русском Манчестере» выдался небывалым по своим масштабам. На него было привезено около 400 возов товара, причем большая часть рыбы была мелкой и дешевой, предназначенной для очень небогатого покупателя. О том, какая рыба употреблялась в рабочих семьях, пишет М. А. Шустова в своих очень интересных но, к сожалению, не опубликованных воспоминаниях, хранящихся в областном архиве. Она свидетельствовала, что блины в семье пекли для дешевизны не из пшеничной, а из гречневой муки, обедали похлебкой из плотвы, а на второе блюдо была разварная картошка с карасями [ГАИО, ф. 282, оп. 1, д. 71, л. 40]. Красная рыба к блинам употреблялась рядовыми рабочими довольно редко.

Переход от широкой Масленицы к Великому посту был очень резким, повседневная жизнь города кардинально менялась. В прощенное воскресенье и следовавший за ним чистый понедельник хозяйки тщательно отмывали от масленичной «скоромины» посуду. Почти все ивановцы шли в понедельник в баню, чтобы смыть с себя грехи масленичного разгула. Иван Волков в уже упомянутом очерке «Как веселились и как постились ивановцы» писал, что базарная площадь в центре города, обычно очень оживленная, в чистый понедельник была необычно тихой и сравнительно немногочисленной. Кое-где сидели кучки старух возле кадок. Они тихими и певучими голосами предлагали:

— Грибочков соленых не угодно ли? Вот капуста соленая. Вот вареная редька и бушма. Вот пареная сладкая груша.

Из меню удалялось не только мясное и молочное. Растительное масло разрешалось только в определенные дни, не употреблялся и сахар-рафинад. Вместо него на базарных площадях продавался в большом количестве постный сахар. Его делали из картофельной муки, патоки и фруктового сока. Некоторые богобоязненные ивановцы, в том числе из среды старообрядцев (в «Русском Манчестере» их было больше, чем в окрестных городах), даже чаепитие считали в пост грехом. Молоко в семьях давали только детям моложе года или полутора [Рабочий край, 1927, 17 апреля].

Но по прошествии шести недель, начиная со страстного понедельника, торговля в городе начинала функционировать особой напряженно. Рабочие в начале страстной недели получали расчет перед длительным пасхальным перерывом. Обзаведясь деньгами, они устремлялись в центр города за покупками. Не все имели возможность изготовить традиционные ритуальные блюда в домашних условиях, для этого нужно было время и соответствующий инвентарь. Поэтому в рядах на ивановском базаре появлялись пасхи и куличи с изображенными на них буквами ХВ, бумажные венчики для украшения «благодати». Пасха, принесенная с базара и изготовленная профессионалами своего дела, была румяной, сверху посыпанной сахаром, украшена розовыми бумажными цветочками. Не каждый имел возможность покрасить яйца, т. е. отварить их в луковой шелухе. Поэтому многие рабочие покупали яйца тоже на базаре. Они были разрисованы от руки цветами и ангелочками. На лотках и полках появлялись в большом количестве книги для духовного чтения в страстную седмицу [там же, 1924, 26 апреля].

В Светлое Воскресенье народ усиленно разговлялся. Переход от постного и очень однообразного стола к употреблению большого количества животной пищи (а заодно и спиртного) часто приводил к тому, что некоторые рабочие болели по несколько дней, обзаводились гастритом и даже язвой желудка [там же, 1927, 17 апреля].

Иваново-Вознесенские Гаргантюа

Дореволюционные газеты донесли до нас сведения о совершенно выдающихся обжорах, которые воспринимались их современниками как некие уникамы и которым почему-то не грозили гастроэнтерологические беды. Возникает впечатление, что они сошли со страниц романа французского классика эпохи Возрождения Франсуа Рабле «Гаргантюа и Пантагрюэль», в котором эти великаны поглощали огромное количество съестных припасов.

В 1880-х годах в Иваново-Вознесенске своим обжорством славился некий Устин по прозвищу «Кувшинка» (фамилию его установить не удалось). На спор он мог съесть сто «грешников», из них 50 с маслом, и еще 50 — просто так, на закуску. «Грешниками» или «гречниками» называлась в то время небольшие оладьи из гречневой муки. Также на спор он мог одолеть большой горшок гречневой каши, куда засыпали для варки пять фунтов крупы, т. е. около двух килограммов [Старый владимирец, 1910, 5 декабря]. При этом следует учитывать, что в процессе

приготовления гречка сильно разваривается, и объем каши из 5 фунтов крупы получался очень большим.

Еще одним буквально раблезианским персонажем в «Русском Манчестере» являлся некий крестьянин Павел, фамилия которого нам также не известна. Он трудился в артели каменщиков, проживавшей где-то на Георгиевской улице. Зверский аппетит у него развился в юности, а в 1909 году, когда о нем написала местная газета, ему исполнилось уже 45 лет. Десятник, руководивший артелью, в которой трудился Павел, свидетельствовал:

«Я сам был очевидцем, как он потребовал себе тройную порцию щей, купил 8 фунтов черного хлеба (более 3 килограммов, т. е. примерно четыре с половиной современных буханки ржаного. — К. Б.) и 2 фунта лука, который весь искрошил и положил в огромную миску, наполненную щами, все это съел и тут же в столовой купил у женщины четверть ведра молока (три литра. — К. Б.) и 1 фунт белого хлеба. Молоко все выпил и 1 фунт белого хлеба с ним съел и ни капельки не оставил».

Выйдя из-за стола, Павел перекрестился, сказав, что он досыта поел, при этом проведя ладонями по животу. Десятник рассказал также, что после этого каменщик купил еще четверть водки (шесть полулитровых бутылок), которую выпил с помощью двух знакомых женщин. Но десятник оговорился, что он не был свидетелем этой выпивки, последовавшей за столь выдающейся закуской [Ивановский листок, 1909, 8 августа].

Последняя из двух гастрономических девиаций имеет свое медицинское объяснение. Острые, соленые, пряные и иные аналогичные блюда раздражают слизистую оболочку желудочно-кишечного тракта, активизируют выделение пищеварительного сока и, соответственно, стимулируют аппетит. С годами организм требует все больше пищи для насыщения. Вспомним, что каменщик Павел ел щи, которые в рабочей среде чаще всего готовили из квашеной, т. е. кислой капусты. Кроме того, в щи он накрошил в очень большом количестве лук, который также стимулировал выделение желудочного сока. В первом из двух описанных нами случаев, где олады-«грешники» не являлись ни кислым, ни соленым, ни пряным блюдом, наблюдался, вероятно, случай булимии (отсутствия насыщения при еде), она бывает связана с эндокринной патологией.

Некоторые особенности иваново-вознесенской кухни

В заключение остановимся на тех блюдах, которые были характерны для стола малоимущих слоев населения в дореволюционном Иваново-Вознесенске. Одними из них являлись щи-кисленцы и мурцовка. Последняя представляла собой сезонное летнее блюдо, похожее на окрошку, но не скоромную, к которой мы привыкли, а постную. О ней рассказывает в своих воспоминаниях Иван Волков. Он, будучи ребенком, ходил вместе с родителями в гости к своей тетушке Макриде. Она жила на окраине города и существовала тем, что сдавала избу квартирантам-рабочим. Иногда они усаживали маленького Ванюшу с собой обедать. Хотя он был еще мал, но обращал внимание, что эти рабочие ели более скудную пищу, чем та, которая употреблялась в его семье. Главным блюдом здесь была мурцовка, которое едоки называли просто «мура». В деревянную миску они крошили черствый черный хлеб и мелко нарезанный зеленый лук, заливая это большим объемом кваса. Ели и приговаривали:

— Эх, и сладка мура! Бери, братцы, на ура! [Волков, 1945].

Автору этих строк приходилось пробовать мурцовку, рецепт которой сохранился в его семье, живущей в Иванове с дореволюционных времен. От себя добавим, что в нее можно добавить мелко нарезанный вареный картофель, укроп, петрушку, огурцы и другую зелень. Еще раз повторим, что мурцовка — это постное блюдо, поэтому в ней не предусмотрены ни яйца, ни колбаса, ни мясо. В постную окрошку желательно добавить также постное масло. В целом это вкусно, но на второй или третий день надоедает.

Что касается щей-кисленцов, то это блюдо скорее относилось к зимнему сезону. Его делают из так называемой серой квашеной капусты, которую по осени рубят из темных верхних листьев вилка. В кастрюлю также закладывают в процессе варки пассированный лук и немного припущенную на сковородке муку для того, чтобы блюдо выглядело более густым. Перед подачей на стол в него добавляли немного растительного масла. Для нашего современника это блюдо покажется неудобоваримым и совершенно непитательным. Так на самом деле и есть.

Одной из кулинарных визитных карточек Иваново-Вознесенска до революции были чекалы — некая разновидность блинов. Слова «чекал» и или «чекала» в этом значении в словарях не встречается, оно означает животное — земляного зайца. Также чекалом или чекалкой в Сибири и на Южном Урале называют шакала.

Эти блины выпекались и тут же продавались желающим в совершенно определенное время и в совершенно определенном месте — на Крестовоздвиженской ярмарке, которая на протяжении многих лет открывалась в Иваново-Вознесенске 14 сентября и продолжалась две недели. В чем было отличие чекал от классических блинов — установить по имеющимся в нашем распоряжении источникам не было возможности. Но очевидно, что какое-то отличие имелось, так как на заведениях, предлагавших это угощение, было написано: «Чекалы, блины, пирожки и разные поджарки» [Северный край, 1900, 19 сентября].

На Крестовоздвиженской ярмарке был особый блинный ряд; заведения, где пекли эти блины, назывались чекальнями. Каждая из них, как говорилось в газетном очерке, представляла собой вместительный сарай, посередине его шел коридор, а по сторонам его располагались отдельные помещения, где стояли столы, покрытые скатертями не первой свежести. Здесь в воздухе висел дым и специфический запах пережаренного растительного масла [Ивановский листок, 1910, 31 августа; Северный край, 1900, 22 сентября].

Почти каждый уважающий себя ивановец приходил на ярмарку «отметиться» — то есть съесть порцию из пяти или десяти чекал. Сюда приходили и рабочие, и ремесленники, и представители местной интеллигенции, даже фабриканты не брезговали этим — сказывалась сила многолетней традиции. За время ярмарки поедались миллионы чекал. Они подавались по желанию посетителя с маслом, сметаной, икрой и прочими сопутствовавшими «аксессуарами». Рабочие обычно приносили с собой в чекальню водку, а сами блинчики служили к ней закуской [Северный край, 1900, 22 сентября]. Фактически, Крестовоздвиженская ярмарка представляла собой как бы второе «издание» Масленицы в Иваново-Вознесенске.

Ярославская газета «Северный край», сообщавшая много любопытных подробностей о ярмарке, не прошла мимо интересной и поучительной ситуации. Один рабочий поспорил с компанией своих товарищей, что он сумеет съесть 50 чекал с маслом. Пари заключалось в том, что если он сумеет справиться с этой задачей, то платят за блины его товарищи, а если потерпит неудачу — то рассчитывается он сам. На сорок втором блине спорщик «сломался» и заявил, что у него больше «нутро не принимает». Ему стало плохо, он лежал на земле позади чекальни и стонал. Рядом с ним стояла небольшая кучка сочувствовавших. Ему дали поесть мыла (в Иваново-Вознесенске оно считалось лучшим рвотным средством), желудок его быстро очистился, и ему пришлось расплачиваться по итогам этого неосторожно заключенного пари [там же, 1900, 28 сентября].

Результаты исследования

Питание рабочих в дореволюционной России, в том числе — в Иваново-Вознесенске, было разнообразным по своим формам. С одной стороны, оно могло быть семейным и одиночным. Другая же его классификация учитывала то, где происходил прием пищи, при этом выделялось питание артельное, трактирное, домашнее, а также уличная еда. Среди этих форм более или менее приемлемым являлось питание домашнее, т. е. семейное. Все остальные типы страдали либо надоедливым

однообразием, либо принудительным характером (отсутствием выбора), либо высоким уровнем опасности для здоровья.

Качество продовольственных продуктов в мелочных лавках, где покупали их рабочие, в целом было низким. Положение неприятельных клиентов усугублялось тем, что торговцы обвешивали и обмеривали их, одновременно привязывая к себе отпуском товаров в кредит. Не менее беззастенчивыми и хищными выглядели трактирщики, которые привлекали своих посетителей дешевизной и одновременно норовили накормить их прогорклыми, залежавшимися, фальсифицированными и просто опасными для здоровья продуктами. Таким образом, у питания рабочих «Русского Манчестера» привкус был действительно горьким.

Низкий уровень доходов большинства рабочих не позволял им регулярно покупать мясные и молочные продукты. Поэтому в рационе рабочих углеводы были в избытке, а жиров и белков было мало. Такое сочетание создавало проблемы с восстановлением сил после тяжелого трудового дня на производстве. Характерно, что практически все специфически ивановские блюда (щи-кисленцы, мурцовка, чекалы) являлись блюдами постными.

На питание у большинства рабочих уходила большая часть их скудного бюджета. В то же время у так называемой рабочей аристократии и фабричных служащих доля расходов на продукты была заметно ниже. Так действовал закон, сформулированный в XIX в. немецким статистиком Эрнстом Энгелем. Он гласил, что по мере роста доходов индивидуума его расходы на питание росли, но в меньшей степени, чем его же траты на жилье, предметы длительного пользования и т. п.

Субъективное отношение рабочих к тому, что и как они ели, было различным. Молодежи, приехавшей из деревни в город на фабрики, городская еда нравилась больше, чем крестьянская, своим разнообразием, возможностью выбора и просто тем, что она «другая». Рабочие более возрастные (но тоже выходцы из сельской местности), напротив, с ностальгией вспоминали свою деревенскую еду, которая казалась им более сытной, здоровой и просто привычной.

Список источников

- Бюллетень Российского телеграфного агентства.
Владимирец.
Владимирская газета.
Владимирские губернские ведомости.
Волков И. В старом Иванове. Иваново: Ивгиз, 1945. 96 с.
Гаврилов Д. В. Рабочие Урала в период доминирующего капитализма, 1861—1900 гг. М.: Наука, 1985. 304 с.
Город С.-Петербург с точки зрения медицинской полиции. СПб.: Тип. Ломковского, 1897. 748 с.
ГАИО (Государственный архив Ивановской области).
Дым.
Ивановский листок.
Кирьянов Ю. И. Жизненный уровень рабочих России (конец XIX — начало XX в.). М.: Наука, 1979. 288 с.
Кривоцов А. Сотканная жизнь. Ярославль: Верх.-Волж. кн. изд-во, 1981. 160 с.
Махов Н. Жизнь минувшая. Иваново: Гос. изд-во Иван. обл., 1939. 144 с.
Отчет Иваново-Вознесенского общества трезвости с 9 ноября 1897 г. по 1 ноября 1898 г. Владимир, 1899. 96 с.
Рабочий край.
Сборник действующих обязательных постановлений Иваново-Вознесенской городской думы, изданных до 1914 г. Иваново-Вознесенск, 1914. 92 с.
Северный край.
Старый владимирец.
Янжул И. И. Фабричный быт Московской губернии: отчет за 1882—1883 гг. фабричного инспектора Московского округа. СПб.: Тип. В. Киршбаума, 1884. 144 с.

References

- Gavrilov, D. V. (1985) *Rabochie Urala v period domonopolisticheskogo kapitalizma, 1861—1900 gg.* [Workers of the Urals in the period of pre-monopoly capitalism, 1861—1900], Moscow: Nauka.
- Gorod S.-Peterburg s točki zreniya medicinskoj policii (1897) [The city of St. Petersburg from the point of view of the medical police], St. Petersburg: Tipografiya Lomkovskogo.
- Kir'yanov, Yu. I. (1979) *Zhiznennyj uroven' rabochih Rossii (konec XIX — nachalo XX v.)* [Living standards of the workers of Russia (late XIX — early XX century)], Moscow: Nauka.
- Krivcov, A. (1981) *Sotkannaya zhizn'* [Woven Life], Yaroslavl: Verhne-Volzhscoe knizhnoe izdatel'stvo.
- Mahov, N. (1939) *Zhizn' minuvshaya* [Life is past], Ivanovo: Gosudarstvennoe izdatel'stvo Ivanovskoj oblasti.
- Otchet Ivanovo-Voznesenskogo obshchestva trezvosti s 9 noyabrya 1897 g. po 1 noyabrya 1898 g.* (1899) [Report of Ivanovo-Voznesensk sobriety society from November 9, 1897 to November 1, 1898], Vladimir.
- Sbornik dejstvuyushchih obyazatel'nyh postanovlenij Ivanovo-Voznesenskoj gorodskoj dumy, izdannyh do 1914 g.* (1914) [Collection of current mandatory resolutions of the Ivanovo-Voznesensk City Duma, issued before 1914], Ivanovo-Voznesensk.
- Volkov, I. (1945) *V starom Ivanove* [In old Ivanovo], Ivanovo: Ivgiz.
- Yanzhul, I. I. (1884) *Fabrichnyj byt Moskovskoj gubernii: Otchet za 1882—1883 gg. fabrichnogo inspektora Moskovskogo okruga* [Factory life of the Moscow province: Report for 1882—1883 factory inspector of the Moscow district], St. Petersburg: Tipografiya Kirshbauma.

Статья поступила в редакцию 27.08.2021; одобрена после рецензирования 27.09.2021; принята к публикации 30.10.2021.

The article was submitted 27.08.2021; approved after reviewing 27.09.2021; accepted for publication 30.10.2021.

Информация об авторе / Information about the author

Кирилл Евгеньевич Балдин — доктор исторических наук, профессор кафедры истории России, Ивановский государственный университет, Иваново, Россия. E-mail: kebaldin@mail.ru

Kirill Baldin — Dr. Sc. (History), Professor at the Department of History of Russia, Ivanovo State University, Ivanovo, Russian Federation.

Тематический блок. ВКУС

A thematic block. TASTE

Labyrinth: теории и практики культуры. 2021. № 4. С. 22—29.

Labyrinth: Theories and practices of culture. 2021. No. 4. P. 22—29.

Научная статья

УДК 316.74:82:7

DOI: 10.54347/Lab.2021.4.2

РИТОРИКА БАСНИ В СОЦИОЛОГИИ ВКУСА

Александр Викторович Марков

Российский государственный гуманитарный университет, Москва, Россия,
markovius@gmail.com

Аннотация. Оспаривание Лессингом художественной экспликации басни у Лафонтена несколько раз становилось предметом специфической рефлексии в русской культуре: проект Крылова, истолкование его Выготским и пересмотр позиции Выготского Аверинцевым. Детали этого процесса непонятны вне специфической социологии вкуса, делающей различие между вкусом как первой пробой, готовностью принять эстетический факт, и вкусом как регулярным признанием фактичности эстетического. Оба вкуса имеют свое социальное измерение, востребованное при толковании прежних эпох и современности, в том числе в отношении проблемы массового вкуса. Доказывается, что ревизия идей Выготского Аверинцевым представляет собой последовательный проект по уточнению специфики социального вкуса: сохраняя ряд предпосылок Выготского, он отказывается от авангардно-экспрессионистского понимания вкуса и вводит представление о нормативном вкусе пост-концептуалистского типа.

Ключевые слова: басня, социология искусства, социальный вкус, Лафонтен, Лессинг, Крылов, Выготский, Аверинцев

Для цитирования: Марков А. В. Риторика басни в социологии вкуса // Labyrinth: теории и практики культуры. 2021. № 4. С. 22—29.

Original article

THE RHETORIC OF FABLE IN THE SOCIOLOGY OF TASTE

Aleksandr V. Markov

Russian State University for the Humanities, Moscow, Russian Federation, markovius@gmail.com

Abstract. Lessing's contestation of the artistic explication of the fable by La Fontaine several times became the subject of specific reflection in Russian culture: Krylov's project, its interpretation by Vygotsky and the revision of Vygotsky's position by Averintsev. The details of this

process are incomprehensible outside the specific sociology of taste, which distinguished between taste as the first try, as pure willingness to accept an aesthetic fact, and taste as a regular recognition of the factuality of the aesthetic attitude. Both tastes have their own social dimension, which is in demand when interpreting past periods and modernity, questioning mass taste. It is proved that the revision of Vygotsky by Averintsev is a consistent project to clarify the specifics of social taste: while maintaining a number of Vygotsky's premises, he abandons the avant-garde expressionist understanding of taste and introduces the concept of a normative taste of the post-conceptualist style.

Keywords: fable, sociology of art, social taste, La Fontaine, Lessing, Krylov, Vygotsky, Averintsev

For citation: Markov, A. V. (2021) Ritorika basni v sociologii vkusa [The rhetoric of fable in the sociology of taste], *Labyrinth: Teorii i praktiki kul'tury* [Labyrinth: Theories and practices of culture], no. 4, pp. 22—29.

Социология литературы и искусства в нашей стране сформировалась довольно рано благодаря интенсивным переводам современной научной литературы в начале XX века — социологический подход усваивался не только из работ Дюркгейма и других академических социологов, но и из работ авторов, продолжавших традиции Герберта Спенсера и Ипполита Тэна, таких как Макс Нордау. Поэтому она создавалась не как социология индивидуального вкуса, что подразумевала бы перспектива Дюркгейма или Зиммеля, но вкуса коллективного, определяющего режимы как отрешенного, так и вовлеченного восприятия явлений искусства. Переключение между отрешенностью и вовлеченностью требовало определенной моральной мотивации, которая и могла быть выражена лучше всего, как мы увидим, в виде басни. В диалоге с Нордау и новейшей французской медиевистикой была написана, в частности, популярная книга будущего мэтра советской социологии искусства В. М. Фриче 1912 г. «Поэзия кошмаров и ужаса», а проект социальной психологии в «Психологии искусства» Л. С. Выготского (1924) образован диалогом с Г. В. Плехановым и А. В. Луначарским как интеллектуалами правящих фракций и стал продолжением тех дискуссий о репрезентативности «вечных образов» в литературе, которые были связаны с именем Г. Брандеса и его трактовкой характера Гамлета, нашедшей в России много подражателей от Л. Шестова до П. Флоренского. Проект Выготского, в котором басни Крылова выступили как модель *разноречия* в искусстве, принципиально встречных захваченностей ситуациями, как бы из закулисья произведения и из зрительного зала аудитории, в противовес оспариваемой психологом модели «заражения», и лег в основу размышлений Аверинцева о басне, высказанных дважды, но в совсем разных контекстах.

Кратко позицию Выготского можно представить следующим образом. Хотя задача басни — транслировать мораль как общезначимую, приводя отвлеченные примеры вроде животных аллегорий, басни Крылова оказываются двусмысленными, — так как моральный урок может противоречить читательской оценке. Так, мораль утверждает, что глупа ворона, поддавшаяся лести, сюжет утверждает, что гнусна лиса, и тем самым определение отрицательных персонажей оказывается вопросом не общего смысла басни, а встречного движения системы сюжета и системы читательских оценок. При этом именно читатели и создают окончательную форму басни как высказывания, имеющего особое эстетическое значение.

Выготский противопоставляет Крылова Лессингу — сведению басни к системе «общих мест», отвлеченных от всех обстоятельств моральных суждений, которые и образуют идентичность жанра. Для Лессинга басни Лафонтена, с их развернутой характеристикой персонажей, противоречили правдоподобию басни, где мы принимаем условность басни по той причине, что принимаем условность моральной иллюстрации

как таковой: для нас хитрая лиса и говорящая лиса одинаково допустимы как условия отвлеченной характеристики моральной ситуации, краткого решения общего морального вопроса. Согласно Выготскому [Выготский, 1998: 139—145], Крылов движется в прямо противоположном направлении, чем Лессинг, потому что противопоставляет общие места истории («Но мы истории не пишем») и художественные общие места басни. Последние подразумевают активное вовлечение в эту условность, активную реакцию на происходящее как на специфический художественный факт, как на обобщение, доступное только искусству, а не рациональной системе. Тем самым Выготский настаивал, что существуют две параллельные системы общих мест: рационального теоретизирования и соучастия в катартической ситуации, «действительность добровольной галлюцинации» [там же: 149].

В «Поэтике ранневизантийской литературы» (1977) Аверинцев открыто универсализовал модель Выготского, объяснив с ее помощью византийскую литургическую поэзию, как не сводящуюся только к производству аллегорий, но также запускающую встречные сюжеты библейских или духовных моделей действия и ситуаций, в которых может оказаться публика молящихся. «В самом деле, громовое осуждение греха, не дополненное мольбой о милосердии, оказалось бы сухим и черствым, мольба о милосердии, данная не на фоне безысходной греховной тьмы, не достигла бы такой захватывающей пронзительности; в обоих случаях психологическое воздействие так и не дошло бы до катарсиса» [Аверинцев, 2004: 221]. При этом кающиеся или торжествующие и оказываются одной из двух инстанций этой встреченной захваченности, наравне с библейскими персонажами, находящимися на другом конце. Например, если современный (византийский) грешник может оказаться хуже библейского, как это в каноне Андрея Критского, то потому, что само действие искупительного милосердия уже введено словами Евангелия. Таким образом, социология вкуса оказывается здесь внутри вполне предсказуемого горизонта общины верующих, владеющих в том числе необходимыми режимами перформативности, связанными с покаянием и литургическим участием.

При этом специальная статья о басне [Аверинцев, 2002], которая так же как и книга Выготского сопоставляет рационализм Лессинга и художественность Крылова, обходится без ссылок на Выготского. Мы выясняем, почему такое отсутствие ссылки стало возможно. Анализируемый источник не создавался как социологическое исследование и не предназначался для публикации в каком-либо рецензируемом социологическом издании. Но при этом очевидно, что публика в этой статье понимается иначе, как публика профессиональных читателей. Но что означает этот профессионализм, как он учреждается? — во всяком случае, для него есть один исторический прецедент, связанный с проектами Ксенофонта и Цицерона.

Во французской филологии разработана система изучения общих мест, позволяющая со стороны посмотреть как на рационализацию басни Лессингом, так и на ее превращение Крыловым в момент активного социального взаимодействия вокруг искусства как такового, как предмета интереса публики. Жаклин Лихтенштейн указала, что басенный жанр позволил вполне реализовать общие места, относящиеся и к самому автору: так, Лафонтен превратил давнее «общее место» — *писатель как пчела*, собирающая нектар с любых цветов, то есть делающая поучительный вывод из любых примеров, — в характеристику своего «поэтического метода» [Лихтенштейн, 2015: 354], иначе говоря настаивал на многообразии, а не просто жизненности источников вдохновения. Тем самым басня, встречая тематизированное многообразие, оказывалась местом осуществления самостоятельной манеры автора, что делает проект Лессинга, полный рационализации басенного правдоподобия как исключительно функционального, противоречащим писательскому жесту как его понимал Лафонтен. Этот вывод современного исследователя согласен и с выводом Выготского; для басен Крылова существенны читательские жесты, от эмпатии до иронии, которые

и позволяют превратить *сбор общих мест* из книг в определенный *метод* социально-ориентирования, а не просто нормативного поведения.

Но что такое сбор общих мест, поясняет Франсуа Гуайе, крупнейший специалист по общим местам в литературе раннего Нового времени. В его концепции [Гуайе, 2015: 363] само понятие общего места обязано тому, что риторика, не будучи производством истины, притязает на отстаивание *достоинства* ратора как политика и отвержение всего недостойного, вызывающего *негодование* — общие места в духе, что враг всегда кощунствует, порождаются не столько наблюдением, сколько негодованием. Именно такое понимание общих мест осуществил Цицерон, по сути противопоставив идеальным *гибристам*, таким как Катилина и Веррес, оскорбляющим и символически уничтожающим римскую доблесть, само имя Рима, ратора как идеального *парресиаста*, разоблачающего их и тем самым эффективно восстанавливающего гражданскую общину.

В этом смысле Цицерону как способному употребить общие места для конструирования образа врага и перформативного спасения отечества, следуют многие, включая мастеров оперы, например Верди как крупнейшего деятеля Рисорджименто. С другой стороны, раннепротестантская педагогика Меланхтона, требовавшая читать книги и извлекать из них общие места, стала тоже традицией, вплоть до образа «интеллигентной квартиры», где можно из собраний мировой и русской классики на полках извлечь множество поучительных примеров. Тогда *сбор общих мест* оказывается основой особого политического действия, переучреждающего гражданскую общину в противовес прежде совершенным кощунствам.

Эти рассуждения французских специалистов показывают, что басня по образцу Лафонтена, с развернутой характерологией, отвечает нормам красноречия Цицерона больше, чем заявленному самим Лафонтеном эклектизму, на поверку оказывающимся просто одним из общих мест среди других, уже басенных общих мест, методом в смысле манеры работы и представления данных, а не методом в смысле трансформации данных. Тогда как и проект Лессинга, и проект Крылова можно связать с педагогикой Меланхтона, требующей мобилизации случайно найденного инструментария ради работы с ожиданиями публики и переопределения границ самой литературы как предмета публичного внимания и массового вкуса.

Но только Лессинг, который настаивал на принципиальной схематичности басни как инструмента рациональных преобразований, имел в виду общие места, связанные с обустройством как бы уже единожды спасенного гражданского быта, а Крылов — общие места, связанные с биографическим моментом читателей, возможностью увидеть обстоятельства собственной жизни как данные в басне — и тем самым применить эпидиктический ресурс басни для вынесения правильного суждения. Можно сказать, если обратиться к древнегреческой литературе, Лессинг действует как Ксенофонт в «Киропедии», показавший, что правильная организация воспитания позволяла создать официальный быт независимо от конкретных обстоятельств его осуществления, а Крылов — как Ксенофонт в «Воспоминаниях о Сократе», который, находя реализацию общих мест в эпидиктическом и совещательном красноречии Сократа, например связку *добра* и *красоты*, тем самым показывал невиновность Сократа, его личное участие в жизни *полиса*, независимо от уже состоявшегося распределения ролей в нем.

Иначе говоря, Лессинг выступал как защитник повседневного воспитания, а Крылов — как защитник повседневной субъектности. С этим связана и наша гипотеза, почему Аверинцев не ссылается на Выготского в этой статье — потому что он создает *другую социологическую модель вкуса*. Модель Выготского, как и модель византийского благочестивого общества, подразумевала круг читателей, только осваивающих искусство и формирующих эстетическое отношение к его предметам, отличающееся от практического в широком смысле. А модель позднего Аверинцева

означает, что *эстетическое суждение передано профессионалам*, тем, кто уже не первый раз применяет эстетическое отношение, — и тем самым оно и оказывается не моралистическим или идеологическим, но *эстетическим* в самом широком смысле.

Статья Аверинцева, казалось бы, посвященная частному вопросу трансформации одного литературного жанра в период кризиса классицизма, на самом деле представляет собой самостоятельный развернутый опыт социологии литературы. Прежде всего, кризис классицизма рассматривается в этой статье широко, как общая рамка для времени Пушкина и Гоголя — привычные со школы понятия пушкинской эпохи и «гоголевского периода» (Н. Г. Чернышевский) русской литературы из объяснительных моделей литературной эволюции превращаются в эпизоды более крупного процесса переоценки или модернизации жанров, трансформация которых в конце концов приводит к трансформации всей литературной системы. По сути исследуется образцовый случай того, как появление какой-то новой институциональной формы в искусстве, сначала с небольшим числом участников и адептов, потом трансформирует вообще отношение к искусству и статус искусства, меняя сами представления о том, что в нём должно быть, а чего в нём быть не может — переучреждает *социальный вкус* не только в его *ситуативности*, но и в его *фактичности*.

Аверинцев реконструирует историю басни так. Исток этого жанра как специфически литературного, а не родившегося на границе долитературной мудрости и литературного жеста — в *апологе*, кратком изложении какой-либо ситуации с неотменимой моралью, которая становится общеобязательной. Примеры аполога из наследия Альберти [Аверинцев 2002: 190], такие как история цепного пса, который гордится своей цепью и порицает свободных собак за неразумие, подразумевают и знание социальной жизни, столкновения эмоций и интересов, и знание реакций на эту социальную жизнь, то есть полноценную взрослость. Тем самым жанр оказывается привязан к *производству возраста*, производству взрослости, в отличие от аллегории, притчи или сказки, которые поучают и воспитывают, но не закрепляют достигнутую политическую мудрость. Социальный вкус оказывается не результатом *предпочтений*, в том числе *массовых*, а результатом *возрастной фактичности*; и модель *заражения*, которую Выготский оспаривал, создавая экспрессионистско-авангардистскую модель борьбы двух планов и переучреждения условным зрителем смысла, здесь просто становится *в принципе неуместной*.

В классицизме такая взрослая мораль была слишком отвлеченной, оторванной от уникальных жизненных ситуаций. Но именно поэтому басенная перспектива и позволяет изобразить наивность, состояние дикаря, погруженного в жизнь, и потому обладающего естественной моралью, в противовес социальной морали, которая всегда кому-то выгодна. В этом смысле позиция Лафонтена уникальна: он ищет равновесия «между дидактическим умыслом и красочной занимательностью повествования» [там же: 191], иначе говоря, стремится доказать, что можно на основе традиции *аполога* создавать полноценную литературу, полноценное чтение и полноценное искусство, меняющее людей, — превращая общий вкус в наиболее краткий путь принятия естественной морали, которая оказывается приятна в силу возможности ее описать с помощью общих мест приятности.

Басня Лафонтена, если мы применим более актуальные понятия, должна стать именно моральным институтом, который преобразует жизнь людей так же, как в античности преобразовывала ее философия, а сейчас — популярная психология. Именно эта *литературная полноценность* басен Лафонтена, замечает Аверинцев там же, и вызвала протест Руссо: если басня закрывает весь горизонт социального опыта, то дети, читая басни, могут усвоить не только образцы добродетелей, но и образцы пороков. Иначе говоря, Руссо, как и Лессинг, не одобряет в баснях типа Лафонтена историчность в широком смысле, возможность показать и порочные

ситуации, которые неминуемо захватывают часть воображаемого, если читатель берет на себя тоже функции «пчелы». Таким образом, проекты Лессинга и Крылова оказываются проектами разделяемой взрослости, не допускающей самой ситуации наивности, именно ситуацией уже *постоянной осуществленности* гражданского спасения.

Такая взрослость, которая была содержанием опыта читателей аполога, становится формой для быстро развивающейся литературы, как только она осваивает жанры басни — она как бы проверяет себя на взрослость, на возможность работы с серьезными темами. Взрослым, подтверждающим взрослость русской литературы, стал И. И. Дмитриев. Но подтверждение и документирование требовало не только рационализма содержания, но и рационализма жеста, что в конце концов обрекло басни Дмитриева на забвение — они, казалось, просто являются лишь *приметой* определенной эпохи, но не той *ценностью*, которая может наглядно пересоздать русскую литературу как развивающуюся прямо у нас на глазах. «Рассудочное изящество Дмитриева оказалось совершенно неконкурентоспособным перед натиском крыловского темперамента» [там же: 193].

При этом парадоксальным образом, несмотря на всю классичность Дмитриева, в период кризиса классицизма именно Крылов возвращается к *апологу* с резкостью и определенностью обстоятельств, решений и формулировок, вместо повествовательности, как отвечавшей готовым ожиданиям предсказуемой, а не менявшейся аудитории. Аверинцев пытается найти в русской классической литературе точку неустойчивости и резкой смены аудитории, вопреки как ее самоописанию в качестве национальной и классической, и ее описанию извне как выбирающей себе всякий раз ту или иную профессиональную и компетентную аудиторию (например, интеллигенцию, как бы ни понималось это слово). Тем самым традиция аполога и оказывается традицией создания вкуса нового типа, подразумевающего уже не столкновение двух противоположных планов, по Выготскому или Аверинцеву времен византиноведческих исследований, но развитие искусства как заявленного универсального социального института, вкус к которому и есть горизонт общественного вкуса вообще.

Басенный жанр был «ареной, на которой состязались наиболее признанные карамзинисты и антикарамзинисты» [там же: 194]. Но вот что делает Крылов: уходя в жанр басни из всех других жанров, он делает басню не результатом внешних требований, а формулой своей позиции и ресурсом самосознания литературы — переизобретая басню как преимущественный жанр серьезной поэзии, он переизобретает всю русскую литературу как имеющую дело с серьезными вопросами. Аверинцев прямо этого не говорит, но доказывает от противного, ссылаясь на то, что если Лафонтен писал моральные произведения в силу внешнего контроля, то на Крылова «ничего не давило, кроме разве что литературной ситуации». А именно — необходимость утверждать себя в качестве квалифицированного профессионального литератора, что и вело к неизменности жанра, всякий раз позволяющего и подтвердить квалификацию (как бы в соответствии с классицистскими требованиями), и утвердить себя как гения и олицетворение жанра (как бы по романтическим желанием).

Поэтому Крылов, пишет Аверинцев, и не уводит басню от банальности, как Лафонтен, а тематизирует ее банальность («уж сколько раз твердили миру...»), чтобы можно было ради взрослого профессионализма жанра не считаться даже с правдоподобием. Например, у Крылова животные говорят как животные, ворона каркает, и звукоподражание позволяет расслышать ворону, тем самым разрушив иллюзию басни как аллегории [там же: 199]. Также он, как и Лессинг, двигаясь в сторону аполога от развернутого повествования, при этом обогащает и расширяет басни за счет речевой и сюжетной экспрессии, совершенно не принадлежащей условности данного жанра [там же: 202]. Ведь взрослость, зрелость литературы не требует учета факторов ее рационализации, вроде правдоподобия и поучительности:

она сама располагается среди рациональных людей, которые и могут сделать надлежащий, рациональный выбор, как в случае аполога. При этом рациональный выбор всегда окажется внутри горизонта общего вкуса, и поэтому частный вкус и такт для басни становится необязателен.

Пример такого расставания с правдоподобием и соответствующим тактом для Аверинцева — басня «Стрекоза и Муравей». Крылов свободно относится даже к социальным условностям [там же: 197], например, у него женщина просится к мужчине на ночлег. Для сравнения он приводит гравюру Доре к соответствующей басне Лафонтена, где действуют не насекомые (вероятно, не очень доступные изображению, в отличие от зверей), а люди — две женщины, которые именно выясняют хозяйственные отношения. И Аверинцев подчеркивает, что хозяйственный контекст басни не позволяет говорить ни о несчастной роковой преданности Стрекозы искусству, ни о жестокой бесчувственности Муравья, если там есть правовое регулирование.

Иначе говоря, благодаря гравюре Доре конфликт двух планов, закулисья и зрительного зала, оказывается принадлежащим как раз традиции рецепции Лафонтена, но не традиции Крылова, вопреки Выготскому. Заметим, что гравюры Доре очень влияли на воображаемое эпохи символизма, достаточно вспомнить «Львицу среди развалин» Брюсова, имитирующую приемы нагнетания эмоций в гравюрах Доре, или «Ad Rosam» Вяч. Иванова, где явно имеется в виду гравюра Доре с изображением Данте и орла. Тогда как в мире Крылова оказывается не этот конфликт двух планов, но учреждение вкуса как профессионального и воспроизводимого, когда важен не только момент отстаивания достоинства и оспаривания недостойного, но и моменты собирания общих мест как поддерживающих и дальнейшее благополучие полиса — в данном случае, сообщества мыслящих читателей.

Выводы из этого исследования теории коллективного вкуса могут быть сделаны довольно простые. Прежде всего, модель риторического спасения отечества Цицерона вполне была уместна для Лафонтена с его описаниями, но при этом она есть только частная модель в сравнении с традицией аполога, предполагающей уже гражданскую компетентность и устойчивость связей, а не внезапное спасение гражданского общества. Лессинг и Крылов пытались каждый по-своему возродить традицию аполога, тесно связанную с эпидиктическим красноречием в эпидиктическом моменте на суде, как при защите Сократа или определении нормы полисного благополучия. Извне оба проекта кажутся сходными: Выготский их разделил только как *проект правдоподобия от противного* у Лессинга, когда сохраняется достаточный минимум для правдоподобия, и как *перформативный положительный проект* Крылова.

Сначала Аверинцеву было достаточно говорить о перформативности византийского богослужения, указывая на эволюцию его форм, при сохранении общей установки благочестия, и тогда он принимал схему Выготского. Но как только речь зашла о другом, о взрослости и компетентности, а не впечатлительности с моментом заражения, на словах отвергнутом Выготским, как пришлось одновременно расстаться и с программой Цицерона, и с теорией Выготского. Понадобилось сформулировать по-новому, что такое *коллективный вкус*. Это не готовность принять нечто необычное, а скорее готовность *поддерживать уже имеющийся* режим восприятия искусства как *правильное пользование общими местами*, при радикальных и ответственно предпринятых переменах в самом искусстве. Профессиональная ответственность Крылова тогда есть источник нравственной ответственности профессиональной аудитории знатоков искусства — не больше и не меньше.

Список источников

- Аверинцев С. С.* Лафонтеновская парадигма и русский спор о басне: Вяземский versus Крылов // *Wiener Slavistisches Jahrbuch*. 2002. Vol. 48. P. 189—202.
- Аверинцев С. С.* Поэтика ранневизантийской литературы. СПб.: Азбука-классика, 2004. 480 с.
- Выготский Л. С.* Психология искусства. Ростов н/Д: Феникс, 1998. 480 с.
- Гуайе Ф.* Общее место / пер. с фр. А. Поповой // *Европейский словарь философий*. Киев: Дух і літера, 2015. Т. 1. С. 360—367.
- Лихтенштейн Ж.* Мимесис / пер. с фр. А. В. Маркова, А. А. Арустамовой // *Европейский словарь философий*. Киев: Дух і літера, 2015. Т. 1. С. 340—359.

References

- Averintsev, S. S. (2002) Lafontenovskaja paradigma i russkij spor o basne: Vyazemskij versus Krylov [Lafonten's paradigm and the Russian dispute about the fable: Vyazemsky versus Krylov], *Wiener Slavistisches Jahrbuch*, vol. 48, pp. 189—202.
- Averintsev, S. S. (2004) *Poetika rannevizantijskoj literatury* [Poetics of early Byzantine literature], St. Petersburg: Azbuka-klassika.
- Goyet, F. (2015) Obshchee mesto [Locus communis], *Evropejskij slovar' filosofij* [European Dictionary of Philosophy], vol. 1, Kyiv: Duh i litera, pp. 360—367.
- Lichtenstein, J. (2015) Mimesis. *Evropejskij slovar' filosofij* [European Dictionary of Philosophy], vol. 1, Kyiv: Duh i litera, pp. 340—359.
- Vygotsky, L. S. (1998) *Psihologiya iskusstva* [Psychology of art], Rostov-on-Don: Feniks.

Статья поступила в редакцию 01.10.2021; одобрена после рецензирования 15.10.2021; принята к публикации 30.10.2021.

The article was submitted 01.10.2021; approved after reviewing 15.10.2021; accepted for publication 30.10.2021.

Информация об авторе / Information about the author

Александр Викторович Марков — доктор филологических наук, профессор кафедры кино и современного искусства, Российский государственный гуманитарный университет, Москва, Россия. E-mail: markovius@gmail.com

Aleksandr Markov — Dr. Sc. (Philology), Professor at the Department of Cinema and Contemporary Art, Russian State University for the Humanities, Moscow, Russian Federation.

ГОРОДСКАЯ ТКАНЬ

THE FABRIC OF SPACE

ФОЛЬКЛОР КАМЕННЫХ ДЖУНГЛЕЙ

Мы начинаем небольшую серию публикаций, посвященных фольклору современного города. Название серии — довольно примитивное, но, как кажется нам, очень правильное.

Выражение «каменные джунгли», которое мы взяли в название данной серии, впервые появилось в английском языке (американский вариант) в 1942 г. в фильме «Приключение Тарзана в Нью-Йорке» (Тарзан против мира; *Tarzan's New York Adventure / Tarzan Against the World*; Metro Goldwyn Mayer, режиссер Ричард Торп, сценаристы Вильям Р. Липман и Майлз Конноли). Тарзан, впервые увидевший Нью-Йорк под крылом самолёта, произносит: «Каменные джунгли». В фильме эта фраза является поздним и наивным отголоском руссоизма: естественный человек Тарзан судит цивилизованное общество. В связи с этим невольно вспоминается «Железный Миргород» С. А. Есенина.

Фильм «Приключение Тарзана в Нью-Йорке» появился в прокате в СССР в 1952 г., и именно здесь советский зритель услышал это словосочетание, которое означало первоначально «страшную» жизнь в «страшном» мегаполисе «страшных» США. Поэтому роман Дж. Х. Чейза «There's A Hippie On The Highway» (Хиппи на шоссе, 1970) в русском переводе В. А. Вебера имел одно из названий «Каменные джунгли» (1990, 1991). Это значение словосочетания «каменные джунгли» — типично советское и обличительное по отношению к «капиталистическому» миру.

Однако затем сочетание *каменные джунгли* разные авторы стали применять к любому современному городу и уже без негативных оценок. С одной стороны Атлантики в 2009 г. рэп-певец Jay-Z и певица Алиша Киз (Alicia Keys) исполнили рэп-композицию «Empire state of mind», в которой упоминаются *concrete jungle* (буквально *бетонные джунгли*). А с другой стороны Атлантики, в России, появился криминальный телесериал «Закон каменных джунглей» (кинокомпания «RatPack Production» по заказу телеканала ТНТ; первый сезон 2015 г., второй сезон под названием «Куда приводят мечты» 2017 г.). И в штатском рэпе, и в российском телесериале акцент сделан на криминальном характере современной жизни.

Мы оставим негативные (руссоистские и советские) коннотации этого оборота там, где они родились, — в прошлом. Мы попытаемся показать, что настоящий фольклор современного города, иначе сказать фольклор современного «цивилизованного» человека, ничем не отличается от фольклора «диких». В каменных джунглях — всё как в джунглях, даром что они каменные. Народной культурой вообще движут простые и естественные человеческие чувства и потребности, которые

кому-то кажутся чересчур незамысловатыми. Но чем эти стимулы «незамысловатее», тем ближе они к самой сердцевине человеческой жизни, к самым главным её вопросам и ответам. Вот единственный наш теоретический постулат.

Всё остальное у каждого исследователя и в каждом конкретном случае может быть индивидуальным, и его не следует приводить к общему знаменателю. Изучение современного городского фольклора имеет давнюю традицию и большие накопления. В каждой публикации акцент сделан на репрезентации материала. Выводы — дело будущего, когда материал будет описан.

М. В. Строганов

ГОРОДСКАЯ ТКАНЬ

THE FABRIC OF SPACE

Labyrinth: теории и практики культуры. 2021. № 4. С. 32—66.

Labyrinth: Theories and practices of culture. 2021. No. 4. P. 32—66.

Научная статья

УДК 398(47)

DOI: 10.54347/Lab.2021.4.3

ФОЛЬКЛОРИЗАЦИЯ ОБРАЗА ВОЛКА ИЗ МУЛЬТФИЛЬМА «ЖИЛ-БЫЛ ПЁС»

Анастасия Александровна Неретина¹, Михаил Викторович Строганов²

¹ Российский государственный университет им. А. Н. Косыгина,
Москва, Россия, neretina.anastasya@yandex.ru

² Институт мировой литературы им. А. М. Горького, Российская академия наук,
Москва, Россия, mvstroganov@gmail.com

Аннотация. Волк, один из главных героев мультипликационного фильма Э. В. Назарова «Жил-был пёс», стал одним из любимых персонажей современной народной культуры. Его легко узнаваемое изображение встречается практически на всех возможных пространствах современного человека: на окружающем его придомовом пространстве, на его автомобиле, одежде, аксессуарах, подарках, поздравлениях, приглашениях, на теле (тату). Он запечатлён в ряде скульптурных изображений, размещённых как в общественном, так и в частном пространстве. Общая интенция всех изображений этого Волка — благорасположение, доброта и полнота счастья. Такое толкование волка, который в традиционной народной культуре был жестоким и постоянным врагом человека, что отражено в фольклорных текстах, стало возможным в результате утраты живого контакта человека с волком. Современная мифологизация образа Волка, созданного Назаровым, — следствие разрушения мифологических представлений традиционной культуры.

Ключевые слова: сказка, поговорка, мультипликация, персонаж, народная художественная культура, мифологизация

Для цитирования: Неретина А. А., Строганов М. В. Фольклоризация образа Волка из мультфильма «Жил-был пёс» // *Labyrinth: теории и практики культуры. 2021. № 4. С. 32—66.*

Original article

FOLKLORIZATION OF THE IMAGE OF A WOLF FROM THE CARTOON “ONCE UPON A TIME THERE WAS A DOG”

Anastasiya A. Neretina¹, Michail V. Stroganov²

¹ Kosygin Russian State University, Moscow, Russian Federation, neretina.anastasya@yandex.ru

² Gorky Institute of World Literature, Russian Academy of Sciences,
Moscow, Russian Federation, mvstroganov@gmail.com

Abstract. The Wolf, one of the main characters of the animated film by E. V. Nazarov “Once upon a time there was a dog” (1982), has become one of the favorite characters of modern folk culture. Its easily recognizable image is found on almost all possible spaces of a modern person: on the surrounding house space, on his car, clothes, accessories, gifts, congratulations, invitations, on the body (tattoo). He is depicted in a number of sculptural images placed in both public and private spaces. The general intention of all images of this Wolf is benevolence, kindness and fullness of happiness. The external rudeness of the treatment hides kindness and hospitality, willingness to help and caring. In traditional folk culture, the wolf was a cruel and constant enemy of man, which corresponded to the real state of affairs and is reflected in folk texts. The modern mythologization of the Wolf, which was created by E. V. Nazarov — is a consequence of the destruction of mythological representations of traditional culture. But this modern mythologization is carried out according to the models that existed in traditional culture.

Keywords: fairy tale, saying, animation, character, folk art culture, mythologization

For citation: Neretina, A. A., Stroganov, M. V. (2021) Fol’klorizaciya obraza Volka iz mul’tfil’ma “Zhil-byi pyos” [Folklorization of the image of a Wolf from the cartoon “Once upon a time there was a dog”], *Labyrinth: Teorii i praktiki kul’tury* [Labyrinth: Theories and practices of culture], no. 4, pp. 32—66.

Современный фольклор находится в тесных и достаточно сложных отношениях с разнообразными формами массовой коммуникации. Например, Интернету присущи основные свойства бытования традиционного фольклора: анонимность, массовость (коллективность), воспроизводимость, актуальное время и пространство. Массовые телевизионные шоу, которые разворачиваются на глазах у зрителя, принимающего в них фактическое участие, телемосты, чаты, электронная почта дают возможность для актуального общения участников диалога, разделенных большим пространством. Кроме того, каждый «зритель» может записать их, вернуться к ним через некоторое время и даже отредактировать их, что фактически оказывается эквивалентом фольклорной воспроизводимости. Так цифровые коммуникации оказываются полем формирования новых фольклорных текстов. Современный фольклор существует параллельно с массовой культурой (см. об этом подробнее: [Строганов, 2020]). Поэтому мы не будем каждый раз мелочно высчитывать, что в данном случае перед нами: то ли это фольклорный материал, то ли материал массовой культуры. Помимо того, что существуют самые разные приёмы дифференциации этих зон культуры, существуют и многочисленные переходные формы между ними. А поскольку мы берём материал современный, не устоявшийся, он может со временем перейти то в одну, то в другую зону, — так стоит ли сейчас заниматься строгим учётом и дифференциацией?

Мы исходим из презумпции, что в современном фольклоре постоянно формируются новые мифологические персонажи: Песочный человек, Снеговик, Слендермен, Единорог и много-много других (см., напр.: [Веселые человечки, 2008; Фольклор XXI века, 2013]). Персонаж, которому посвящены настоящие заметки,

относится к их числу. Все эти персонажи входят в сознание человека в детском возрасте, и поэтому человек считает их исконными, существовавшими «всегда». И по той же причине очень важную роль в трансляции данных персонажей играют разные художественные формы массовой культуры, в первую очередь анимация, мультипликация, которая, в свою очередь, базируется на народном творчестве [Асенин, 1986].

Объектом нашего наблюдения стал фольклорный персонаж, восходящий к герою рисованного мультипликационного фильма «Жил-был пёс» (первоначальное название «Собачья жизнь») режиссёра Эдуарда Васильевича Назарова (1941—2016). Этот мультфильм, созданный в 1982 г. по мотивам двух народных восточнославянских сказок о волке в гостях у собаки: «100 Волк в гостях у собаки (выпил слишком много и поёт, несмотря на предупреждения собаки; его убивают / избитый он спасается бегством)» и «101 Собака и волк (медведь) (волк по уговору с собакой похищает ребенка (овцу) и даёт собаке отнять его; за это старая собака получает пропитание от хозяина)» (первые публикации: [Афанасьев, 1855; Народные южно-русские сказки, 1869: 9—13]), стал культовым и по настоящий день не теряет своей актуальности. Хотя оба эти сюжета встречаются у всех восточных славян, однако на Украине он зафиксирован гораздо чаще, чем Волк в гостях у собаки, Собака и волк [Сравнительный указатель сюжетов, 1979: 65—66]. Режиссёр и сценарист фильма Э. В. Назаров знал все эти сведения, которые были опубликованы в 1979 г. Настроение и атмосферу мультфильма он сознательно создавал под впечатлением специальной поездки в 1970-е гг. в украинский город Цюрупинск. Цюрупинск (историческое и современное название Алёшки, Олешки) находится всего в пяти километрах от областного центра Херсона, но, по словам Назарова, он напоминал собой в то время большое село, где можно было встретить и выбеленные домики, покрытые камышом, и ребят, которые пели песни теплыми вечерами: «Всё это пришлось по душе и перекочевало в фильм». Назаров делал зарисовки одежды, домашней утвари, посуды и других мелких, но столь необходимых для картины вещей в местном этнографическом музее [«Жил-был пёс», 2018]. Музыкальное сопровождение мультфильма было создано на основе украинских песен в записях Института фольклора и этнографии Академии наук УССР. Кроме того, в мультфильме звучат украинские народные песни «Ой там на горі» и «Та косив батько, косив я» в исполнении фольклорного ансамбля «Древо» из села Крячковка Пирятинского района Полтавской области, который на рубеже 1970—1980-х гг. стал объектом пристального внимания фольклористов.

Мультфильм «Жил-был пёс» завоевал первый приз на V Международном кинофестивале сказочных фильмов в Оденсе (Дания), специальный приз жюри на Международных днях мультипликационного кино в Аннеси (Франция), 1-й приз на Международном кинофестивале молодых режиссёров в Туре (Франция), первую премию на XVI Всесоюзном кинофестивале (все в 1983 году). Мультфильм знают и любят в Европе и Австралии, а на Украине считают народным. Героям произведения установлено множество памятников. В 2012 г. на церемонии XVII Открытого фестиваля в Суздале мультфильм «Жил-был пёс» возглавил сотню лучших отечественных мультфильмов, по мнению ста профессиональных кинематографистов. Профессиональное признание несомненно.

«Жил-был пёс» — один из самых узнаваемых мультфильмов советского времени. Он разобран на цитаты, кадры из него используют в качестве иллюстраций в повседневной жизни. Многие направления народной художественной культуры и массовой культуры обращаются к сюжету, лексике и образам этого фильма. Из данного мультфильма вышли многие крылатые фразы: «Шо, опять?», «Щас спою!», «Бог в помощь. Ты шо, по деревьям лазишь?», «Да вот... птичку хотел...», «Дитё не помял?», «Да шо ему сделается?», «Шо, опять?!», «Ты... это... есть хочешь?»

«Сы-па-си-ба!», «Ты это... заходи, если что...» Эти крылатые фразы распространены именно среди взрослых зрителей, но, как мы уже сказали, современные 40-летние люди были в 1982 г. первыми девятилетними зрителями этого мультфильма. И неудивительно, что для них главный герой мультфильма Волк стал харизматичным образом.

Благорасположенность

К изучению данного сюжета в народном творчестве нас подтолкнули материалы, которые были зафиксированы в июле 2020 г. в селе Староюрьево, центре Староюрьевского района Тамбовской области.

В одном из дворов на гараже был обнаружен рисунок волка с вариацией знаменитой фразы «Ну ты это... заходи, если что!» У авторов росписи гаража — «Ты заходи, если что» (№ 1). Гараж принадлежит семье Юдаковых. Это уважаемые люди во всём Староюрьевском районе. У них большое хозяйство и образцовый дом. Во дворе дома всегда ухожено и посажено множество цветов. Как возникла идея такого рисунка, хозяева уже не помнят, но значение рисунка Наталья Валерьевна Юдакова (21 год, окончила юридический колледж в Тамбове) объяснила так: «Папе всегда нравился этот мультик, да и сам Волк такой гостеприимный, следовательно, мы тоже». «Волка рисовал мой старший брат Николай Юдаков (1990 г. р. — *соб.*). Он вообще очень любит рисовать, и у него хорошо получается. Любит около дома красоту наводить, украшать всё». На вопрос «Как давно у вас этот Волк?» — Н. В. Юдакова ответила: «Ой, я уже не помню. Лет 10 точно. Каждый год подрисовываем. Сейчас вот облез весь, нужно в порядок приводить».

Вскоре в Староюрьево был найден ещё один аналогичный гараж. Сам рисунок и фраза отличаются, но сюжет и первоначальная идея всё те же. На этот раз к изображению волка добавилось изображение пса, и фраза сменилась на следующую: «Бог в помощь». Рисунок был создан хозяином дома Дмитрием Белёновым, 1983 года рождения (№ 2). Владельцы обоих дворов являются дальними родственниками, что в некотором роде объясняет заимствование идеи. Между тем изображения не повторяют друг друга точь-в-точь. И если первый рисунок имеет «графический» характер, то второе изображение тяготеет к живописному решению с рядом дополнительных деталей. Кроме того известно, что он появился гораздо позднее, чем первое изображение.

Позднее в Староюрьево были обнаружены ещё два подобных рисунка. На третьем сделана надпись: «...ну ты это... заходи если чё» — и изображён Волк, который опирается на дерево (№ 3); на четвёртом надпись: «заходи, покурим» — и похожий Волк у дерева (№ 4). К сожалению, пообщаться с хозяевами этих домов нам не удалось по причине пандемии.

Как потом выяснилось, подобного рода изображения на гаражах и воротах встречаются не только в Староюрьево (№ 5—6). Но в этом селе другие мотивы и сюжеты на гаражах отсутствуют. Кроме того, в Староюрьево помимо граффити с изображением Волка мы не раз встречали людей в футболках с таким же рисунком. Популярность данного сюжета именно в Тамбовской области легко объяснима. Жители города и создатели сувенирной продукции активно пользуются образом Волка из мультфильма для зрительной репрезентации поговорки «Тамбовский волк тебе товарищ», которая является местным брендом. Поэтому фраза «Ну ты это, заходи если что...» особенно актуальна. Но ручная роспись на футболках по мотивам мультфильма «Жил-был пёс» встречается также в других регионах (№ 7—8). Более того, в 2019 г. фирма Black Star Wear и «Союзмультфильм» представили совместную коллекцию одежды с принтами героев мультфильмов киностудии [«Союзмультфильм» и Black Star Wear... , 2019]. Коллекция состоит из худи, платьев, рубашек, курток и футболок. Герои коллекции — Винни-Пух, Чебурашка, попугай

Кеша, Волк из «Жил-был Пёс» — последний, например, подписан «Шо? Blackstar?» (№ 10—12). Как правило, одежду с подобными изображениями мы видим на взрослых мужчинах или как минимум на молодых людях. На детях одежда с изображением героев «Жил был пёс» практически не встречается. В качестве принта для детских футболок более предпочтительной оказывается образ Волка из мультфильма «Ну, погоди!» Как следует полагать, образ брутального и вместе с тем слегка «поношенного» Волка не ассоциируется с собственно детским возрастом. Впрочем, в Интернете удалось найти детский воротничок-слюнявчик с таким изображением (см. далее).

Для владельцев автомашин образ Волка из мультфильма Э. В. Назарова оказался крайне привлекательным. Весьма перспективным видом современной народной художественной культуры являются автомобильные наклейки, реже ручные надписи и рисунки. И без известного Волка тут тоже не обошлось. Необходимая в зимнее время года наклейка «Ш» (на шипах) обыграна с помощью Волка, который теперь произносит: «Я это, на шипах если чё» (№ 13).

Однако гораздо чаще в среде автомобилистов встречается «классическая» форма. Волк изображается обычно в уже устоявшемся виде: он стоит, опираясь плечом о какую-то вертикальную поверхность (дерево или стена). Варьируется только сама фраза Волка. Чаще других встречается следующая: «Ты (это,) извини(,) если чё (что)» (№ 14—20). Фраза эта имеет характер грубоватого извинения перед другим водителем на случай либо нарушения дорожных правил, либо нечаянного столкновения. Однако встречаются также и гораздо более любезные формулы — предложения, совершенно неожиданные в устах водителей: «Ну, ты это... обгоняй, если что / чё» (№ 21—23). Агрессивные фразы при изображении Волка в той же позе встречаются гораздо реже: «Катаюсь там, где волки срать боятся» (№ 24); «Ты едешь быстро, я еду везде» (№ 25—26). Этого же Волка мы встречаем и за границей, например, в Израиле (№ 27).

Как видим, во всех этих изображениях Волка господствует, за редким исключением, идея гостеприимства, доброжелательности и любезности. Вполне естественно, что она находит выражение и в рекламных объявлениях; см., например, сайт садовой скульптуры (№ 28—30).

То же самое мы видим в пригласительных вывесках, имеющих, разумеется, рекламный характер (№ 31; № 32 [Мухаметдинова, 2018]; № 33, Александрия, парк Тараса Шевченко; № 34). В городе Ухте у местного парка культуры появилось подобное изображение (№ 35, фото А. Юркиной). Жители города тепло отреагировали на появившийся рисунок, а на вопрос журналистов, чем же их так привлёк рисунок, ответили: «В нашем городе, особенно в период межсезонья, очень мало цвета и света — всё серое и унылое. А это изображение сразу бросается в глаза. Спасибо создателю граффити. Там нарисовано не что-то абстрактное, а любимый многими, и мной в том числе, волк из детского мультика. Попадание десять из десяти» (А. Юркина [Губкина, 2019]). Из комментария девушки мы убеждаемся в том, что Волк является народным любимцем, что оправдывает столь частое использование этого образа.

В ряде случаев такого рода изображения адресованы посетителям ресторанов и других заведений общественного питания (№ 36—38). Как рассказала нам Анна, пиар-менеджер ресторана «Uilliams» (Москва, Малая Бронная 20а), перед которым и была утроена новогодняя декорация, представленная на иллюстрациях № 37, № 38, «обычно мы приглашаем московских художников современного искусства или дизайнеров и даём им пространство для творчества. Поддерживаем концептуальное искусство. Но в этот раз отошли от идеи. Нам хотелось сделать что-то тёплое и знакомое с детства. Год был сложный, и мы решили обратиться ко всеми любимым персонажам. В других ресторанах нашего владельца стоят герои из других советских мультфильмов». На вопрос, по какому принципу выбирались мультфильмы для декора, Анна ответила: «Смотрели на самые известные и любимые

мультяшки. Плюс, выбирали те, в которых есть зимний или новогодний сюжет». Здесь тоже попадание в десятку: девушки сразу же стали фотографироваться около Волка и выкладывать свои фотографии в Instagram'e.

Сравните аналогичный рекламный трюк у другого сходного заведения (№ 39, Владимир), и опять с тем же эффектом. И еще один — с новейшими атрибутами пандемии (№ 40).

Доброжелательность и любезность звучит и в приглашении к общению в Интернете (№ 41). Эта идея распространяется не только на экстерьер, но и на интерьер дома, поэтому изображение Волка мы видим на вешалке (№ 42), на посуде, служащей для угощения (№ 43—45; № 46, Воронеж), на сумках-шопперах (№ 47; фото с сайта удалили, осталась только подпись к нему). В этом отношении наиболее интересны Волк и Пёс на тарелке с гжельской росписью.

Поскольку изображение Волка во всех этих случаях делается вручную, все эти предметы стоят достаточно дорого, поэтому все они покупаются обычно в качестве подарка и вследствие этого уже излучают доброжелательность: кеды (№ 48), валенки (№ 49—50), подушки, наволочки (№ 55а, 56, 57), детские воротнички-слонявчики (№ 58). Тем более это относится к праздничным подаркам: подарочные бутылки и алкогольные наборы (№ 53—55), мужские галстуки-бабочки (№ 50), ёлочные игрушки (№ 51—52).

Итак, самыми яркими формами проявления благорасположенности являются подарки, поздравления и игрушки. А лучший подарок — это, разумеется, угощение, особенно праздничное, удивительное. Таким образом Волк появляется на подарочных тортах и расписных пряниках (№ 59, кондитер Людмила, 23.10.2020, Харьков; № 60, кондитер Татьяна, 03.06.2018, Полоцк; № 61, 08.05.2020, Севастополь, № 62, кондитер Елена, 31.12.2019, Красноярск). Судя по наигранно грубоватым обращениям на этих лакомых изделиях, поздравляемыми являются мужчины. Но учитывая наличие аналогичных надписей на поздравительных открытках, поздравляемыми могут быть и женщины (№ 63—64). Помимо индивидуальных поздравлений, известны открытки-поздравления с «общими» праздниками, обычно с Новым годом (№ 65—66). Эти поздравления могут быть звуковыми видеороликами (№ 67; № 68, Масленица; № 68а, пожелание доброго утра). В качестве подарка Волк представлен и в мягкой игрушке (№ 69—71).

Помимо рисунков на гаражах, заборах и автомашинах, помимо рекламы и знаков любезности, было найдено ещё одно типовое место применения знаменитой фразы Волка — общественные уличные туалеты (№ 72—74). Если приветственно-пригласительные изображения и тексты на заборах, гаражах, вывесках были серьёзны, то на туалетах они приобретают шутливо-насмешливый характер. Люди стараются придумать наиболее остроумное и оригинальное использование всем известных фраз. Такой же насмешливо-провокационный характер имеют те же рисунок и надпись на трансформаторных будках (№ 75 [Глава Башкирии... , 2020]).

Образ Волка постоянно используется в мемах (не углубляясь в теоретическое рассмотрение явления, согласимся называть их сетевыми шутками), одним из популярных в настоящее время видов народного творчества. Для создания мемов применяется, в основном, один и тот же приём: кадр из мультфильма с оригинальной цитатой. Такие картинки используются для ответов и поддержания диалогов, для выражения какой-либо эмоции или мысли (№ 76—85). Достаточно часто используются анимированные гиф-картинки с каким-то фрагментом мультфильма (№ 86—88). В некоторых мемах и гиф-картинках образ Волка отсутствует, но используются другие кадры мультфильма: плачущий младенец, кричащая кошка, пирующие за столом люди. Однако совершенно очевидно, что они актуализируются только в связи с Волком, или, наоборот, их изображения актуализируют в сознании зрителя образ Волка.

Иногда изображение Волка с его коронной фразой буквально замыкается в рамочку. Оно перестаёт быть функциональным, утрачивает прагматические функции и становится полностью дизайнерским «искусством для искусства». Это может быть либо изображение, предназначенное для украшения интерьера дома (№ 89), либо какое-то украшение для одежды (№ 90—91), либо работа «на пленэре», как рисунок в московском лесопарке Измайлово на части ствола дерева, лишенной коры (№ 92).

Дизайнерское применение образа Волка и героев мультфильма о нём мы находим и «боди-арте». Сюжет и образ Волка невероятно популярны среди тату-мастеров и их клиентов. Герои мультфильма постоянно встречаются в рисунках-тату на абсолютно разных частях тела. Какой-то устоявшейся картинке в этой сфере или наиболее частотного местоположения нет. Единственная закономерность, которую удалось выявить, — картинка в данном случае не сопровождается текстом, поскольку эти известные фразы не вполне уместны для цитирования на теле. Кроме того, подобные изображения встречаются только у мужчин (№ 93—94; № 95 [Самые необычные работы... , 2017]; № 96). Впрочем, женщины тоже обращаются к известной мультипликационной картинке. Их область её использования — это маникюр. Среди девушек особенно популярны зимние кадры из мультфильма, но встретить можно абсолютно любых героев, даже свадебную сцену (№ 97—100). Наконец, встречаются и украшения; например, серьги с Волком (№ 101).

Если в России в центре общественного внимания находится главный герой мультфильма Волк, то на Украине в большей степени интересны народные, коллективные сцены, поскольку мультфильм давно приобрёл характер национальной украинской классики. В Бердянске жители в одном из дворов решили украсить здание бывшего кинотеатра (№ 102, фото Елены Барачевской). Автором идеи выступила местная жительница Валентина Бурлака. Идея вдохновила жителей, которые планируют покрыть и остальные стены здания другими эпизодами из этого «народного» мультфильма. Этот пример наглядно показывает, что образ Волка действительно вошёл в народную среду и повлиял на народную художественную культуру. Между тем сам мультфильм нельзя признать явлением собственно украинской культуры, он является лишь отражением и воспроизведением её.

Культовые герои мультфильма настолько популярны и любимы в народе, что в некоторых городах в честь них стоят памятники.

Первым из них стал бронзовый памятник счастью, или памятник «Щас спою...» с изображением Волка (скульптор Юлия Завьялова, литейщик Максим Петров, художник-консультант Леонтий Усов), который был открыт 5 октября 2005 г. на улице Шевченко в Томске (№ 103). Создатели скульптуры считают героя мультфильма персонажем, который наиболее полно выражает состояние счастья. Автором идеи выступил пресс-секретарь строительной компании ОАО «Томлесстрой» А. Захаров, памятник был отлит на средства той же компании. В конструкцию памятника была вмонтирована электронная схема: если замкнуть на корпусе волка металлический контакт, расположенный у него на животе, волк произносит одну из восьми фраз из мультфильма («Щас спою!», «Бог в помощь!», «Ага, работа такая?», «Да шо ему сделается!», «Ну ты заходи, если что!» и др.). Через месяц после открытия памятника электронную начинку волка похитили, но она была быстро заменена новой, а для наблюдения за памятником установлена видеочкамера.

Следующий по времени памятник был создан в Ангарске (Иркутская область) скульптором Михаилом Ивашко в 2007 г. (№ 104). Двухтонный стальной Волк представлен в тот момент, когда он с огромным от сытости пузом сидит под столом в хате. Когда Волка гладят по животу, он говорит: «Щас спою!» Кроме этой, Волк способен произносить и другие коронные фразы. Как видим, ход мысли

здесь тот же, что и у предыдущих создателей: полнота счастья и благополучия обеспечивается сытостью и беззаботностью.

Иной зрительный образ Волка воплощен в посёлке Бобровый Лог Красноярского края в 2008 г. (№ 105), создатель скульптуры неизвестен. Этот памятник представляет собой «Волка-спортсмена», который сидит на лавке в бейсболке, майке, шортах и драных кедах. Волк умеет также «говорить» — его словарный запас составляет девять фраз, которые он произносит каждому нажавшему на медаль, расположенную на его животе [Памятник Волку-спортсмену]. Этот памятник называют «родственником» волка из «Памятника Счастью, или Щас спою...», установленного в Томске, но на самом деле он отличается от томского и ангарского.

Зато памятник Волку, который появился в городе Белово Кемеровской области (№ 107), автор неизвестен, видимо, в 2015 г., композиционно и зрительно напоминает тот, который установлен в посёлке Бобровый Лог. Это тоже волк-«спортсмен», хотя Волк в мультфильме Назарова совершенно лишён как любого отношения к спорту, так и всех тех аксессуаров, которые сопутствуют ему на этих памятниках. «На аллее парка в Белове установили памятник волку из мультфильма “Жил-был пёс”. Фотографии новой достопримечательности появились в соцсетях. Беловчане назвали памятник подарком городу. А один из пользователей рассказал, что изготовление и установка бронзового памятника знаменитому Волку осуществлены на средства частного лица.

Подобные памятники Волку в Красноярске и Томске называются памятниками счастья, поскольку именно этот мультипликационный персонаж наиболее полно выражает это состояние. Среди жителей Белова быстро сложилась легенда, что нужно потереть бронзовому волку пузо, чтобы и вы были счастливы» [В Белове появился памятник... , 2015].

Следует заметить, что все эти четыре памятника предполагают тактильное общение зрителя с персонажем. Зритель должен или нажать на медаль, или погладить волка по пузу, в ответ на что либо Волк произносит фразы из мультфильма, которые выражают счастье, либо зрителя, совершившего этот тактильный акт, ожидает счастье. Вообще такое общение зрителя с разными объектами является известной практикой, и многие видели натёртые до блеска носы, ладони и многие другие части скульптур людей и животных в разных странах мира. Волк как образ благорасположения и носитель (и гарант) счастья — таков итог его осмысления в народной среде.

Последняя по времени создания из известных нам скульптур по мотивам мультфильма «Жил-был пёс» появилась в 2017 г. в Перми (№ 106). Фигуры Пса и Волка установила администрация ТЦ «Лето» в микрорайоне Пролетарский. «Мы долго думали, какую скульптуру нам хотелось бы установить для благоустройства территории. Был вариант поставить композицию, посвященную предстоящему Чемпионату мира по футболу 2018, но остановились на “Жил-был пёс”. Этот мультфильм очень любят и взрослые, и дети», — рассказали сотрудники торгового центра. Персонажи выполнены из бетона скульптором из города Верещагино. Высота скульптуры составляет почти 2 метра, она состоит из отдельных фигур — собаки и волка. В ближайшее время вокруг персонажей появится забор из прутьев. «Он будет почти такой же, как в мультфильме, когда сытый волк ломает забор со словами “Ну, ты заходи, если шо”, — добавляют в администрации ТЦ. Скульптура установлена на улице Докучаева, 50л» [Семилейская, 2017]. Весьма примечательно, что все эти скульптурные изображения Волка были установлены в Сибири или на границе с ней (Пермь). Не рискуя без дополнительных материалов и при таких малых данных делать решительные обобщения, мы всё же можем предположить, что данный образ Волка соответствует представлению о «сибирском» мужском характере, грубоватом, но по-настоящему добром и честном. Скульптурные изображения

Волка в Европейской части России встречаются, но все они имеют частный характер; установление их принадлежит не обществу, а отдельным лицам. Скульптурные композиции с Волком и Псом или одного Волка устанавливаются и на частных рекреационных пространствах. Об одном из них, которое делается на заказ серийным образом, мы уже писали (№ 29—31). Известны и другие скульптуры (№ 111—112; № 113, блог Дмитрия Деревореца).

Принципиально иной характер имеют скульптурные изображения Волка на Украине. Так как украинский народ воспринял мультфильм и его персонажей как воплощение своей национальности, то в Киеве 23 августа 2013 г. состоялось торжественное открытие деревянной скульптурной композиции винницкого скульптора Владимира Заяца в честь героев мультфильма «Жил-был пёс» (ул. Гончара 15/3, пересечение со Сретенской). Композиция представляет собой фигуры собаки и волка, которые сидят под накрытым столом (№ 108). Осенью того же 2013 г. в селе Святопетровское Киево-Святошинского района установили ещё одну скульптурную композицию, которая состоит из сидящего на постаменте Волка и стоящего рядом Пса. Композиция дополнена стилизованным плетнём (№ 109) [Максимец]; ср., впрочем, другое расположение памятника (№ 110). Как видим, на Украине представлен не один Волк, но вместе с Псом, и более того — всегда в контексте национального свадебного застолья, сопровождаемого национальными песнями и плясками, блюдами национальной кухни, изображением людей в национальных костюмах.

19 декабря 2014 г. Национальный банк Республики Казахстан выпустил в обращение серебряную монету номиналом 50 тенге из серии «Сказки народов Казахстана» (№ 114). На оборотной стороне монеты изображены персонажи украинской народной сказки, а также надпись на украинском языке «Сірко», год чеканки: «2014» и знак Казахстанского монетного двора. Таким образом, данное изображение следует трактовать как признание образов мультфильма Назарова наиболее адекватным воплощением украинской идентичности.

Для Островов Кука с 2008 по 2013 г. Россия в качестве рекламной акции выпустила несколько серий монет с изображениями персонажей из 26 советских мультфильмов или мультсериалов. Формальным поводом стал юбилей киностудии мультипликационных фильмов «Союзмультфильм», которая была создана 10 июня 1936 г. и которой исполнилось в 2011 г. 75 лет. Острова Кука были формальным эмитентом и получили за это какие-то деньги, так же как и «Союзмультфильм». Монеты выпускались номиналом 5 и 25 долларов. Две монеты посвящены мультфильму «Жил-был пёс» [Россия на монетах других стран, 2018] (№ 115).

В ходе наших наблюдений выявляется, что герои мультфильма ассоциируются (что и естественно, конечно) в первую очередь с мужским полом. Одежда и сувениры адресованы в основном мужской аудитории. Даже при рекламе продукции в Интернете, под объектом с изображением знаменитых героев стоят подписи «подарки для мужчин». Те же самые автомобильные наклейки адресованы потребителю-мужчине. Совершенно очевидно, что такие ассоциации вызывают главные герои мультфильма, которые имеют брутальный и чисто «мужицкий» образ, особенно Волк. В этом смысле весьма показателен один из мемов, обыгрывающий популярный вопрос Волка (№ 116), и изображение Волка и Пса как двух «братьев» 1990-х гг. с характерной надписью «Эй-гей-гей / рождённые в СССР» (№ 117).

К тому же образ Волка, как он представлен в мультфильме Э. В. Назарова, имеет определённую привязку к застолью и алкоголю. Фрагмент мультфильма с обжорством под столом вызывает именно такие ассоциации. Даже сам Э. В. Назаров в одном из интервью вспоминал: «В голове тогда почему-то крутилась невеста откуда взявшаяся единственная и не слишком “трезвая” фраза “Щас спою!”» [Балахнин]. Поэтому в сувенирной продукции часто можно встретить рюмки, бутылки для алкоголя и вдобавок ко всему этому войлочную шапку для бани.

Между тем среди мастеров, которые изготавливают разные предметы с изображением Волка и Пса, нередко встречаются женщины. В сети Instagram существует магазин «Любезница. Бижутерия и подарки ручной работы». Автором работ является Евгения Булавко из белорусского города Гомель. Молодая женщина создаёт композиции на посуде из полимерной глины и бижутерию. В её работах неоднократно встречается сюжет знаменитого мультфильма (№ 44).

С полимерной глиной работает и Ольга Букина (33 года, Павлодар, Казахстан). Букина по образованию бухгалтер, но занимается вязанием и изделиями из полимерной глины. С детства увлекалась лепкой, и хотя её основное образование бухгалтер, она нашла своё дело в создании украшений. Среди её работ несколько раз встречались серёжки в виде Волка (№ 101). На наш вопрос, как у неё появилась идея сделать такие серьги, О. Букина ответила: «Люблю этот мультик и, как оказалось, заказчица тоже. Изначально поступил заказ от клиентки на серьги в виде волка, сошлись именно на этом персонаже. Он такой харизматичный, ну как его не лепить? После выложила, и люди начали просить повторить украшение». Здесь и автор работ, и потребители — женщины.

Между собакой и волком

Мультфильм Э. В. Назарова называется «Жил-был пёс». Название это авторское, оно появилось под воздействием цензуры, но и первоначальное авторское название «Собачья жизнь» выдвигало на первый план образ Пса. В современном же народном сознании главным персонажем мультфильма оказался, как мы уже видели, Волк. Следует разобраться, почему это произошло.

Как мы уже заметили, Э. В. Назаров контаминировал в сюжете мультфильма два фольклорных сказочных сюжета. Вообще оба эти сюжета являются международными, и оба были зафиксированы уже А. Аарне в его указателе сказочных сюжетов: «100. Der Wolf vom Hunde zu Gast gebeten singt: hat zu viel getrunken; singt, trotzdem es der Hund ihm verbietet; wird getötet»; «101. Der alte Hund als Retter des Kindes (Schafes): die Verabredung des Wolfes und des Hundes; der Wolf raubt das Kind und lässt es sich vom Hunde abjagen; der Hund erhält sein Gnadenbrot (Grimm No. 48)» [Aarne, 1910: 5]¹. Эти сюжеты относятся к группе сюжетов «Дикие и домашние животные».

Большинство этих сюжетов посвящено разного рода соревнованиям диких животных с домашними, при этом обычно побеждают домашние, более слабые животные, 22 сюжета:

—100** *Собака зовет лису в гости*: заманивает в курятник; хозяин убивает ее; —101*** *Верная собака*: не пускает волка в хлев; 102 *Собака (лиса) — сапожник волка*: требует материал для сапог и съедает корову, свинью, барана, которых ей приносит волк; 103 (103А и 103А*) *Кот и дикие животные*: лиса выдает кота за сильного зверя; звери хотят кота задобрить, но, напуганные его видом и повадками, разбегаются (103А — Кот — муж лисы; 103А* — Кот объявляет себя царем зверей и получает от них царскую еду); 103С* *Старый осел встречает медведя (волка)*: они состязаются; осел пугает медведя, показав ему свою подкову («царскую печать»); 104 *Война домашних животных с дикими*: кот поднимает хвост, звери думают, что это ружье, рога барана принимают за две сабли, клюв петуха — за нож во рту и т. п.; в страхе убегают; 105 *Единственное умение кошки*: она спасается от опасности на дереве; лиса (заяц) знает сто хитростей, но всё же поймана; 113* *Похороны кота (кошки)*: мнимо умершего кота мыши хоронят; перед погребением

¹ 100. Волк, приглашённый собакой в гости, поёт: слишком много выпил; поёт, хотя собака ему запрещает, а его убьют; 101. Старая собака как спаситель ребенка (овцы): назначение волка и собаки; волк крадет ребенка и позволяет собаке прогнать себя; собаку в благодарность начинают кормить (Гримм № 48) (нем.).

он «оживает» и ловит мышей; — 113E* *Мыши и кот*: мыши пытаются повесить спящему коту звонок на шею; кот просыпается, ловит мышей; 118 *Лев и лошадь*: лев боится лошади, так как в состязании с ним она копытом выбивала искры из камня; медведь (волк) грозит съесть лошадь, лев его душил; 122A=47B=AA 122 *Волк-дурень*: голодный волк поочередно встречает различных животных, хочет их съесть; соглашается подождать, когда лошадь покажет паспорт, свинья — окрестит детей и пр.; волк остается голодным или погибает; 122C *Овцы (свиньи) просят волка спеть*: тот начинает выть; прибегают люди с собаками и бьют волка; 122D *Пойманый волком заяц (перепелка)*: обещает привести ему более желанное животное; 122M* *Баран (козел) соглашается прыгнуть в пасть волка*: разбегается и ударяет волка в лоб рогами, волк падает, баран убегает; 122N* *Волк хочет стать начальником*: баран (осел), убедив волка не есть его, а стать начальником (управляющим), ведет к мужикам, и те расправляются с хищником; 123 *Волк и козлята*: в отсутствие матери волк съедает козлят; младший козленок спасается и всё рассказывает; коза распарывает волку брюхо, откуда выходят козлята; 125 *Напуганные волки*: бегут от барана, показывающего из мешка волчью голову; 126A*— AA 126* *Напуганные волки*: бегут от барана (козла, кота и др.), который угрожает их съесть, падает на них с дерева; —126** *Бык и волки*: быка не пугают один и даже пять волков, но когда пять волков отправляются искать шестого, бык трусит; волки приходят к нему во двор, домашние животные (конь, козел, баран, петух) помогают их прогнать; —129* *Лиса хочет разводить кур*: два кота сгоняют «наседку» с яиц, съедают их; 130, 130A, 130B=AA 130 *Зимовье (ночлег) животных*: бык, кабан, петух прогоняют волка (медведя, разбойников), пытающихся проникнуть в их дом (в дом, занятый ими) (130A — Животные строят дом; 130B — Животные убегают от угрозы смерти в лес); — 130*** *Петух, кот и утка*: изгоняют в лес медведя, занявшего избу старухи; поселяются в избе вместе со старухой; —130B* *Вол, баран и петух*: бегут в лес после того, как узнали о грозящей им смерти; в лесу пугают насмерть медведя; их хозяину достается его мясо; —141* *Конь и волк*: спорят, кто лучше; волк насмехается над тощим конем, конь отвечает: «Зато меня все любят и жалеют, а тебя ненавидят» [Сравнительный указатель сюжетов, 1979: 66—76].

И гораздо реже побеждают дикие животные, 9 сюжетов:

—101** *Вероломные волки*: заманивают собак в лес и раздирают их; 106* =AA *106 *Волк и свинья*: свинья наталкивается на волка, просит отпустить её, волк съедает её или поросенка; 111A *Волк и ягненок*: волк несправедливо обвиняет ягненка и съедает его; —113D* *Мышь идет на свадьбу*: кот ловит её; вынудив кота раскрыть рот, мышь убегает; —113F* *Мышь обманывает котенка*: предлагает ему игру («Кто кого догонит»); котенок по неопытности упускает мышонка; мать-кошка наказывает его за нерасторопность; —117** *Нарушенная дружба собаки и кота с волком*: волк показывает собаке и коту, как надо охотиться, кормит их; опасаясь волка, собака и кот убегают от него, когда он спит; волк отыскивает собаку и съедает ее; —117A* *Старая лошадь дружит с медведем*: слабая лошадь никогда не ложится, так как потом не сможет подняться; медведь уговаривает ее лечь; задирает лошадь («Если ты, старая, не можешь встать, тебе не следует и на свете жить»); —130C* *Собака, кот, гусь и человек* идут в лес, уговариваются стоять друг за друга; при встрече с медведем разбегаются; собака погибает; —136* *Слепой кот*: получает свидетельство от льва, звери делятся с ним добычей; лиса заманивает кота в капкан, отбирает у него свидетельство, пользуется им [Сравнительный указатель сюжетов, 1979: 66—76].

Во всех этих сюжетах не важно, о чём именно идёт спор, как решается конфликт, важно только, что культурное, одомашненное и поэтому более слабое животное выигрывает у дикого, неприрученного и поэтому более сильного животного. Цивилизация побеждает природу, что в период формирования сказочных сюжетов осмыслилось человеком как бесспорное благо.

Л. З. Колмачевский относил изучаемые нами сюжеты о Волке к общему сюжету «Волк-дурень», видя в них объединяющий мотив проигрыша неразумного дикого животного перед животным домашним, культурным [Колмачевский, 1882: 139—151]. Вместе с тем он считал, что все варианты этого сюжета восходят к басне Эзопа «Собака и волк», хотя она, как и басня Л. Н. Толстого «Волк и собака», показывает Волка вовсе не «дурнем», а вполне разумным животным. Однако если у Эзопа и Толстого Волк и Собака представляют разные точки зрения, одна из которых предпочтительнее другой, то рассматриваемые нами сюжеты исключают соревновательность между Псом и Волком, ни один из них не проигрывает и не выигрывает.

Среди сказок о животных есть ещё один сюжет, который посвящён, как и наши сюжеты, не соперничеству, а сотрудничеству дикого и домашнего животного: —140* *Собака и дикая свинья*: собака указывает свинье путь к спелой кукурузе, а та подсказывает ей, где лучше пожить на поле [Сравнительный указатель сюжетов, 1979: 76]. Однако наши сюжеты гораздо ярче раскрывают оппозицию освоенного и «чужого» пространств, культуры и «дикости». Волк и собака — очевидные родственники, но они прямо противоположны по отношению к человеку: один исконный и постоянный враг, другой — неперенный и вернейший друг.

Эта оппозиция нашла выражение к поговорке *пора меж волка и собаки*. Словари указывают только один пример применения этой поговорки в русском языке — в романе А. С. Пушкина «Евгений Онегин»:

Люблю я дружеские враки
И дружеский бокал вина
Порою той, что названа
Пора меж волка и собаки,
А почему, не вижу я [Пушкин, 1937: 93].

Между тем известны и другие примеры из XIX в.: «После обеда, когда началось смеркаться, во время, называемое между собакою и волком» [Вульф, 2016: 61].

Это поговорка попала к нам из французского языка (*entre chien et loup*), но сформировалась ещё в античности. Она означала сумерки, тот промежуток времени, когда надо выпустить сторожевых собак, так как вскоре после этого из леса появятся волки: «*Intra horam vespertinam, intra canem et lupum*» (В час вечерний между собакой и волком) [Михельсон, 1912: 670]. Совершенно очевидно, что в античности оппозиция культуры и дикости воспринималась гораздо острее, чем в более позднее время, поскольку волки то и дело подбирались к жилию человека и собака была нужна для охраны жилища. Ясно, что в современных произведениях эта поговорка утрачивает свой конкретный смысл, как в романах Саши Соколова «Между собакой и волком» (1980) и А. З. Синельникова «Пора меж волка и собаки» (у последнего автора явно не по первоисточнику, а вслед за Пушкиным)².

Итак, «между собакой и волком» лежит совсем небольшой промежуток времени: не успеешь выпустить одну, как появляется и другой. И так же буквально встык друг за другом следуют герои мультфильма. Кто такой Сірко/Серко?

Как свидетельствует словарь украинского языка, Сірко — это «собака серой масти». Ср. также: *сіркувати* — «мазать стены полубелой глиной перед окончательным белением» [Словарь української мови, 1909: 128]. Но *серый* — постоянный эпитет волка или прозвище волка в народно-поэтической традиции, ср. пословицы и поговорки: «Не за то волка бьют, что сер, а за то, что овцу съел»; «Не всё, что

² Вся эта проблематика имеет чисто внешнее отношение к исследованию, автор которого взял известное культурное противопоставление собаки и волка и применил его для укрепления своего достаточно произвольного историко-культурного построения [Михайлин, 2003] (см. также первую публикацию: [Михайлин, 2001].)

серо, волк» [Даль, 1863: 205—206]. Эту традицию переняла и профессиональная литература [Зеленецкий, 1913: 21] (см. также в украинском языке: *сірман* — «серый волк» [Словарь української мови, 1909: 128]). То есть сказка называется «Серко», потому что она о собаке, но само слово содержит указание на волка. Между тем народная традиция чётко разделяет волка и собаку: «Променял серка на волка»; «Ни волк, ни пёс»; «Куда соваться в волки, коли хвост собачий»; «Волка на собак в помощь не зови, *неприятеля на друга*» [Даль, 1863: 205].

Народная сказка называется «Серко», авторский мультфильм «Жил-был пёс» («Собачья жизнь»), а современный народ признал главным героем не Пса, а Волка. Впрочем, в такой переакцентовке «виноваты» создатели мультфильма, потому что почти все ключевые фразы, которые могли стать пословицами, принадлежат Волку, а не Псу. Собака в быту современного человека играет очень важную роль. Но мы уже заметили, что Пёс сам по себе, без Волка, не появляется ни на одном изображении, ни на одном объекте, связанном с мультфильмом. Мы ещё можем найти изображения героев-украинцев или украинские пейзажи, но Пса мы не находим нигде. Даже на казахстанской монете «Сірко» изображены оба героя, а монеты, выпущенные для островов Кука, должны восприниматься в комплекте друг с другом.

Совершенно очевидно, что такое новое восприятие волка могло сформироваться только тогда, когда сказка о животных перестала быть рассказом о реальных животных, воспринимаемых не только как первопредки, но и как соседи и неприятели человека. В 1970—1980-е гг. волк мог забежать на окраину деревни в европейской части Советского Союза, но он перестал быть каждодневной угрозой для крестьянина. Зрители мультфильма, большей частью городские жители, видели волка только в зоопарке; живём они его не встречали. Волк стал условным сказочным героем, а не обыденной реальностью. Именно поэтому он оказался таким симпатягой, каким ещё сто лет назад его никто не мог бы воспринять. Старая мифология волка была утрачена, поэтому легко начала сформироваться новая.

Первая волна этой новой мифологии относится к 1970-м гг., когда стали появляться выпуски мультипликационного сериала «Ну, погоди!» В. М. Котёночкина (1969—1986, более поздние выпуски сериала других режиссёров: 1993—1994, 2005—2006) — не порождали культ, а сами спекулировали на сложившемся культе. Однако Волк в «Ну, погоди!» ещё напоминал образ волка традиционной культуры, проигрывая более слабому зайцу; ср. сюжет, в котором пойманный волком заяц (перепелка) обещает привести ему более желанное животное (122D). Каждая победа зайца — это преодоление страха зрителя мультсериала перед сильным и хитрым зверем.

Э. В. Назаров же, опираясь в сюжете на традиционную сказку, изображает своего Волка так, что зритель не вспоминает длинный шлейф волчьих преступлений «против человечности» и видит волка как бы впервые. Персонажи мультфильма, украинские крестьяне, знают традиционного волка, поэтому боятся его и стремятся его убить; Пёс получает от своих хозяев награду за то, что сумел одолеть волка. Зрители видят Волка хорошим, в сущности добрым мужиком, готовым помочь другому, когда тот попал в беду. И если он наделён какими-то недостатками, то точно такими же, какими наделены мы все. Волк Назарова — один из нас, наш парень. Именно этим он и отличается от волка Котёночкина. Когда мы смотрим «Ну, погоди!», мы сочувствуем зайцу. Когда мы смотрим «Жил-был пёс», мы сочувствуем Волку. Именно этим он и покори́л всех нас, став мифом о нас самих³.

³ *Дополнение.* Пока статья готовилась к печати и ждала своей очереди, жизнь продолжала идти вперед. За это время мы нашли новые материалы, которые не изменяют нашу концепцию, но не поделиться которыми было бы неразумно. Ниже мы представляем эти материалы (№ 118—121, фото А. А. Неретиной, № 122, фото М. В. Строганова).



Ил. 1, 2



Ил. 3, 4



Ил. 5, 6



Ил. 7, 8



Ил. 9, 10



Ил. 11, 12



Ил. 13, 14



Ил. 15, 16, 17



Ил. 18, 19



Ил. 20, 21



Ил. 22, 23



Ил. 24, 25



Ил. 26, 27



Ил. 28, 29



Ил. 30, 31



Ил. 32



Ил. 33, 34



Ил. 35



Ил. 36, 37



Ил. 38, 39



Ил. 40, 41



Ил. 42, 43, 44



Ил. 45, 46, 47



Ил. 48, 49, 50



Ил. 50а, 51, 52



Ил. 53, 54, 55



Ил. 55а, 56



Ил. 57, 58,59



Ил. 60, 61, 62



Ил. 63, 64



Ил. 65, 66



Ил. 67. https://www.tiktok.com/@multik_v_trende/video/6921263408620883201
(видеоролик из TikTok'a)



Ил. 68. <https://i.pinimg.com/236x/9f/06/6e/9f066ee9b0d5219c5b00bea017144211.jpg?nii=t>
(видеоролик из TikTok'a)



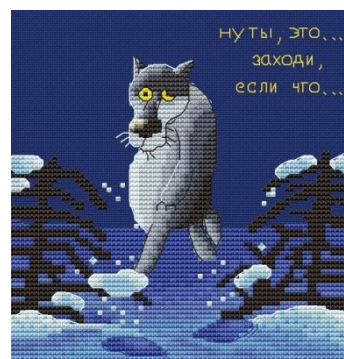
Ил. 69. <https://vm.tiktok.com/ZSJtukAMX/>
 (видеоролик из TikTok'a)



Ил. 70, 71, 72



Ил. 73, 74, 75



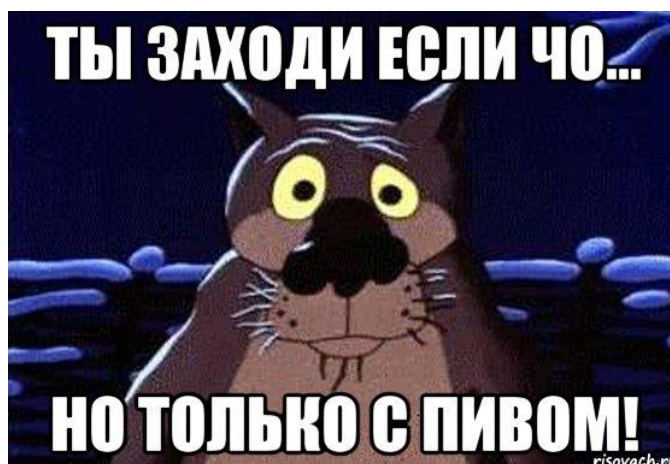
Ил. 76, 77, 78



Ил. 79, 80, 81



Ил. 82, 83



Ил. 84



Ил. 85. <https://thumbs.gfycat.com/ClassicTheseGermanspitz-max-1mb.gif>

Ил. 86. https://99px.ru/sstorage/86/2016/05/image_860805161121374546603.gif

Ил. 87. https://99px.ru/sstorage/86/2016/05/image_86140516063304763914.gif



Ил. 88, 89,



Ил. 90, 91



Ил. 92, 93, 94



Ил. 95, 96, 97



Ил. 98, 99, 100



Ил. 101, 102

А. А. Неретина, М. В. Строганов
 Фольклоризация образа Волка из мультфильма «Жил-был пёс»



Ил. 103, 104, 105



Ил. 106, 107



Ил. 108, 109



Ил. 110, 111



Ил. 112, 113



Ил. 114, 115



Ил. 116, 117



Ил. 118, 119, 120



Ил. 121, 122

Список иллюстративных материалов

- № 1—4, фото А. А. Неретиной
- № 5, https://embracing.space/system/media_attachments/files/000/005/999/original/a19bac0a3764895a.jpeg?1544693562
- № 6, <https://i.pinimg.com/originals/48/1a/41/481a414ef06b16129072abc801a96f77.jpg>
- № 7, https://www.instagram.com/p/CJeAJwGJdGe/?utm_source=ig_web_copy_link
- № 8, https://images.ru.prom.st/194137914_w700_h500_prikolnaya-futbolka-ty.jpg
- № 9, <https://images.wbstatic.net/big/new/9210000/9217767-2.jpg>
- № 10, <https://the-flow.ru/uploads/images/catalog/element/5d838da7b6a37.jpg>
- № 11, <https://img06.r10.ru/afisha/e1200x600i/daily.afisha.ru/uploads/images/e/bd/ebd9427d47e8a6720be9e036ce09c5f0.png>
- № 12, <https://blackstar-wear.com/product/p6707-219/>
- № 13, https://yandex.ru/images/search?rpt=imageview&from=tabbar&text=&cbir_page=similar&url=https%3A%2F%2Favatars.mds.yandex.net%2Fget-images-cbir%2F2403440%2FOCJvKVvnocIrCCdo3mxq5w8636%2Forig&cbir_id=2403440%2FOCJvKVvnocIrCCdo3mxq5w8636&pos=7&img_url=https%3A%2F%2Ffa.d-cd.net%2F676df65s-1920.jpg
- № 14—25, фото М. Строганова, Тверь, лето 2020
- № 26, фото Т. Курбатовой, Подмосковье, лето 2020
- № 27 фото М. Строганова, Хайфа, лето 2021
- № 28, 29, <https://hozotdel.ru/product/zhil-by1-pes-zakhodi-esli-che/>
- № 30, <https://hozotdel.ru/wa-data/public/shop/products/96/53/5396/images/12243/12243.650@2x.jpg>
- № 31, <http://30r.biz/images/st/gol/pon/02/196/00s.jpg>
- № 32, <https://www.tatar-inform.ru/resize/shd/images/uploads/news/2018/8/31/0117.jpg>
- № 33, Александрия, парк Тараса Шевченко <https://www.myalexandriya.com/news/arhiv/v-aleksandrii-v-parke-shevchenko-poyavilos-2/>
- № 34, <https://lh3.googleusercontent.com/proxy/K64ADGUWoxEmDo5LoJr9f9PK5O4ybcV2S-aB0-4Huavm-7y-4atX6O2CvS1KweuggRspTg9desvZJKhc6BF2u8wrarH0V-dR=s0-d>
- № 35, <https://progoroduhta.ru/userfiles/picitem/img-18707-15561049391776.jpg>
- № 36, https://www.instagram.com/p/CJIm-wrDtro/?utm_source=ig_web_copy_link
- № 37, https://www.instagram.com/p/CIdEDHnHqQH/?utm_source=ig_web_copy_link
- № 38, https://www.instagram.com/p/CJOY-m2guG/?utm_source=ig_web_copy_link
- № 39, https://www.instagram.com/p/Bw-UtmzIDFS/?utm_source=ig_web_copy_link
- № 40, фото А. Щербаковой, Подмосковье, лето 2020
- № 41, <https://sun9-35.userapi.com/impG/EbQYnqYpFfpIKzLr7a5dwh4o3w3SWoQk6di33Q/FVIDmtgdqOY.jpg?size=322x480&quality=96&sign=df29841000b80c01ead880d8220d7215&type=album>
- № 42, https://sun9-27.userapi.com/Kcib0gqGP_2ok2fG8tDXaXRa2cJ7eDBRmOmHqQ/CWUEPbza81Q.jpg
- № 43, <https://printonator.ru/static/store/273/pic/pic1white.jpg>
- № 44, https://www.instagram.com/p/CDBgKguFhZU/?utm_source=ig_web_copy_link
- № 45, https://www.instagram.com/p/B8HDRONFZXc/?utm_source=ig_web_copy_link
- № 46, https://www.instagram.com/p/CB5WoDPDnXq/?utm_source=ig_web_copy_link
- № 47; <https://www.livemaster.ru/item/37515190-sumki-i-aksessuary-sumka-shopper-ty-zahodi-esli-chto-ruchnaya>; фото с сайта удалили, осталась только подпись к нему
- № 48, https://cs9.pikabu.ru/post_img/2017/10/01/0/150680581712801653.jpg
- № 49, https://www.instagram.com/p/CHveQLXsyRv/?utm_source=ig_web_copy_link
- № 50, https://www.instagram.com/p/CILJ1Rns9rL/?utm_source=ig_web_copy_link
- № 50, bulgakov_handmade, ссылка удалена
- № 51, <https://cs6.livemaster.ru/storage/91/61/e68f20e4b5042510b3a09c793eeo.jpg>
- № 52, <https://www.livemaster.ru/item/38867810-dlya-doma-i-interera-volk-i-pes-derevyannye-elochnye-igrushki>
- № 53, https://www.instagram.com/p/CHaykcgldh4/?utm_source=ig_web_copy_link
- № 54, https://www.instagram.com/p/CGzjK8IBHGj/?utm_source=ig_web_copy_link
- № 55, https://www.instagram.com/p/CJB2OR3nTip/?utm_source=ig_web_copy_link
- № 55a, <https://sun9-18.userapi.com/c855220/v855220316/82a57/47GK4wFAG5s.jpg>
- № 56, <https://crosti.ru/forum/view/3162/1>
- № 57, https://www.instagram.com/p/BXYV71UhIei/?utm_source=ig_web_copy_link

- № 58, https://all-t-shirts.ru/goods_images/ru1249141100068a372a1056fe9c5d45271e4002454c8.jpg
- № 59, https://www.instagram.com/p/CGrg3ZFHZjp/?utm_source=ig_web_copy_link
- № 60, https://www.instagram.com/p/BjjXwtmhAox/?utm_source=ig_web_copy_link
- № 61, https://www.instagram.com/p/B_7HUp_gKwi/?utm_source=ig_web_copy_link
- № 62, https://www.instagram.com/p/BtTL_5yHW5n/?utm_source=ig_web_copy_link
- № 63, <https://www.meme-arsenal.com/memes/dc6ed9d21824f3e39073daba36a434bc.jpg>
- № 64, <https://www.meme-arsenal.com/create/meme/2557168>
- № 65, <https://c.radikal.ru/c33/1912/c5/1f0d4c51ccd3.gif>
- № 66, <https://www.meme-arsenal.com/create/template/27952>
- № 67, https://www.tiktok.com/@multik_v_trende/video/6921263408620883201
- № 68, <https://i.pinimg.com/236x/9f/06/6e/9f066ee9b0d5219c5b00bea017144211.jpg?nii=t>
- № 69, <https://vm.tiktok.com/ZSJtukAMX/>
- № 70, <https://cs2.livemaster.ru/storage/99/33/4c9dabc94ebfa7e8451d3d35df1--kukly-i-igrushki-volk-igrushka-zhil-by-l-pes.jpg>
- № 71, <https://i.pinimg.com/originals/19/53/e5/1953e5033f4ac7147a97c87ecaf0ff5d.jpg>
- № 72, <https://sun9-7.userapi.com/c855728/v855728179/10ad20/iJGk6Qk6MaA.jpg>
- № 73, https://cs4.pikabu.ru/post_img/big/2014/08/11/11/1407781329_2137970188.jpg
- № 74, https://cs11.pikabu.ru/post_img/big/2020/05/15/9/1589557791166767234.jpg
- № 75, <https://i.pinimg.com/originals/3d/7f/8d/3d7f8d5fc0174ba54229b250696a13e2.jpg>
- № 76, <https://ufatime.ru/news/2020/06/10/glava-bashkirii-ocenil-raskrashennye-transformatornye-budki-v-neftekamske/>
- № 77, https://img1.liveinternet.ru/images/attach/c/10/109/351/109351547_yumor_vuysh.jpg
- № 78, <https://i.pinimg.com/originals/6d/5d/d9/6d5dd9b10fb052597483d7b878b19037.jpg>
- № 79, <https://www.meme-arsenal.com/memes/71161486e911048234554afe47d2de0c.jpg>
- № 80, https://otvet.imgsmail.ru/download/43024209_8a88d904933987f85b0304b6773aed1f_800.jpg
- № 81, <https://www.meme-arsenal.com/memes/24fe18cef25d9b77d3fdd82967dea10d.jpg>
- № 82, <https://sun9-22.userapi.com/76Y58FJ2jXFjvS6NOFE5nk5PnWxMKpASAT-rg/ZnEnA1lgTJk.jpg>
- № 83, <https://myrussia.life/upload/post/2018/09/13/7511/gallery/4192uuu-155314850-orig.jpg>
- № 84, <http://risovach.ru/kartinka/6975549>
- № 85, <https://thumbs.gfycat.com/ClassicTheseGermanspitz-max-1mb.gif>
- № 86, https://99px.ru/sstorage/86/2016/05/image_860805161121374546603.gif
- № 87, https://99px.ru/sstorage/86/2016/05/image_86140516063304763914.gif
- № 88, Москва, ул. Арбат, 24.10.2020, фото А. Неретиной
- № 89, Петрозаводск. 10.10.2021, фото А. Неретиной
- № 90, <https://cs2.livemaster.ru/storage/fc/36/b81ab37e272b632c6e0b2c54c2kx--ukrasheniya-brosh-volk-multiplikatsionnyj-geroj.jpg>
- № 91, <https://i3.stat01.com/1/7107/71064761/075a3e/opyt-i-alkogol-volk-i-pes.jpg>
- № 92, https://www.instagram.com/p/Bx0CJoOi57b/?utm_source=ig_web_copy_link
- № 93, https://s.mediasole.ru/cache/content/data/images/1444/1444627/igor1-16021914380438_25.jpg
- № 94, https://s.mediasole.ru/cache/content/data/images/1444/1444626/igor1-16021914380438_24.jpg
- № 95, <https://tn.fishki.net/26/upload/post/2017/11/28/2442838/f8f374d97de345ce23535d221474e50e.jpg>
- № 96, https://drawinks.com/upload/resize_cache/iblock/e17/1000_800_1/e17d9bf2223ae3ee81f46653e47311b6.jpg
- № 97, https://www.instagram.com/p/B7rFbjHI_mj/?utm_source=ig_web_copy_link
- № 98, https://www.instagram.com/p/CANcBT3K9YB/?utm_source=ig_web_copy_link
- № 99, https://www.instagram.com/p/CJQJBrfhMAm/?utm_source=ig_web_copy_link
- № 100, https://www.instagram.com/p/BNpdh62jJo-/?utm_source=ig_web_copy_link
- № 101, https://www.instagram.com/p/BsSzSB0DDK3/?utm_source=ig_web_copy_link
- № 102, <https://www.brd24.com/up/iblock/b3b/b3bcd4966fb9ee14d4dbaa5e7ec52129.jpg>
- № 103, https://sun9-49.userapi.com/c5283/u1982291/-6/x_79162377.jpg
- № 104, https://tribalych.ru/wp-content/uploads/2017/04/zhil-by-l-pes_010-768x600.jpg
- № 105, <https://r4.mt.ru/r19/photoBD6C/20791676375-0/jpg/bp.jpeg>
- № 106, <https://www.perm.kp.ru/daily/26760/3790840/>
- № 107, http://user.vse42.ru/files/P_S1280x720q80/Wnone/ui-55c026a6905d83.15139427.jpeg
- № 108, <https://im0-tub-ru.yandex.net/i?id=9f17fde627d3c1a7ebb89ad1aea2ba4f&n=13>

- № 109, 110, https://vk.com/bogvpomosch?z=photo-5372795_355563686%2Falbum-5372795_53499909%2Frev
- № 111, https://vk.com/bogvpomosch?z=photo-5372795_355563671%2Falbum-5372795_53499909%2Frev;
- № 112, <https://www.derevoretz.ru/blog/entry/skulpturnaya-rezba.html>
- № 113, блог Дмитрия Деревореза, <https://www.derevoretz.ru/blog.html>
- № 114, <https://cdn1.ozon.ru/multimedia/1014452531.jpg>
- № 115, <https://shop.conros.ru/pictures/big/975080.jpg>
- № 116, https://vk.com/bogvpomosch?z=photo-5372795_144715537%2Falbum-5372795_53499909%2Frev
- № 117, https://vk.com/bogvpomosch?z=photo-5372795_355562516%2Falbum-5372795_53499909%2Frev
- № 118, Дорожное кафе. Трасса Архангельск-Онега. 08.08.2021. Фото А. А. Неретиной
- № 119, Куршская коса. 25.08.2021. Фото А. А. Неретиной
- № 120, Петрозаводск. 09.10.2021. Фото А. А. Неретиной
- № 121, Сортавала. 08.10.2021. Фото А. А. Неретиной
- № 122, Тверь 30.09.2021. Фото М. В. Строганова

Список источников

- Асенин С. В. Мир мультфильма: идеи и образы мультипликации социалистических стран. М.: Искусство, 1986. 288 с.
- Афанасьев А. Н. Народные русские сказки. М.: Изд. К. Солдатенкова, Н. Щепкина, 1855. Вып. 1.
- Балахнин С. «Жил-был пёс»: шедевру отечественной анимации — 35 лет // Читинское обозрение. URL: <https://obozrenie-chita.ru/article/zhil-by-l-pyos> (дата обращения: 02.03.2021).
- В Белове появился памятник волку из мультфильма «Жил-был пёс» // Сибдепо: журнал о жизни в Кузбассе. 2015. 4 августа. URL: <https://sibdepo.ru/news/v-belove-poyavilsya-ramyatnik-volku-iz-multfilma-zhil-by-l-pyos.html> (дата обращения: 02.03.2021).
- Веселые человечки: культурные герои советского детства: сборник статей / сост., ред. И. Кукулин, М. Липовецкий, М. Майофис. М.: Новое лит. обозрение, 2008. 536 с. (Новое литературное обозрение. Научное приложение; вып. 74).
- Вульф А. Н. Дневник 1827—1842 годов. Любовные похождения и военные походы. М.: АСТ: CORPUS, 2016. 464 с.
- Глава Башкирии оценил раскрашенные трансформаторные будки в Нефтекамске. 2020. URL: <https://ufatime.ru/news/2020/06/10/glava-bashkirii-ocenil-raskrashennye-transformatornye-budki-v-neftekamske/> (дата обращения: 02.03.2021).
- Губкина К. У входа в ухтинский парк появилось граффити с известным волком. 2019. URL: <https://m.progoroduhta.ru/news/18707> (дата обращения: 02.03.2021).
- Даль В. Толковый словарь живого великорусского языка СПб.; М.: Тип. А. Семена, 1863. Ч. 1: А—З. 627 с.
- Зеленецкий А. Эпитеты литературной русской речи. М.: Т-во скоропеч. А. А. Левенсон, 1913. Ч. 1. IX, 200 с.
- «Жил-был пёс»: история создания мультфильма // Мультпанорама. 2018. URL: <https://zen.yandex.ru/media/id/5bfa6c8b75a38d00a93102b5/jilbyl-pes-istoriia-sozdaniia-multfilma-5bfad5ef06d7e800ab30761e> (дата обращения: 02.03.2021).
- Колмачевский Л. Животный эпос на Западе и у славян. Казань: Тип. Императ. ун-та, 1882. VIII, 317 с.
- Максимец С. Жить в Святопетровском: церкви, парк и много праздников / фото О. Сошенко. URL: https://project.weekend.today/sputnik_svatopetrovskoe (дата обращения: 31.05.2021).
- Михайлин В. Между волком и собакой: героический дискурс в раннесредневековой и советской культурных традициях // Новое литературное обозрение. 2001. № 47. С. 278—320.
- Михайлин В. Между волком и собакой: героический дискурс в раннесредневековой и советской культурных традициях. Саратов: ЛИСКА, 2003. 52 с. (Тр. семинара «Пространственно-магистические аспекты культуры»; вып. 3).

- Михельсон М. И. Русская мысль и речь: своё и чужое: опыт русской фразеологии: сборник образных слов и иносказаний. СПб.: Брокгауз — Ефрон, 1912. 1046, 103 с. Посмертное изд.
- Мухаметдинова Э. В Набережных Челнах волк из мультфильма «Жил-был пёс» рекламирует алкоголь. 2018. URL: <https://www.tatar-inform.ru/news/v-naberezhnyh-chelnah-volk-iz-multfilma-zhil-by-l-pes-reklamiruet-alkogol-624691> (дата обращения: 02.03.2021).
- Народные южнорусские сказки / изд. И. Рудченко. Киев: Тип. Е. Фёдорова, 1869. Вып. 1. 219 с.
- Памятник Волку-спортсмену. URL: <https://apartos.ru/krasnoyarsk/landmarks/krasnoyarsk-445-ramyatnik-volku-sportsmenu.html> (дата обращения: 02.03.2021).
- Пушкин А. С. Полное собрание сочинений: в 16 т. Л.: Изд-во АН СССР, 1937. Т. 6. 697 с.
- Россия на монетах других стран. 75 лет студии Союзмультфильм. 2018. URL: <https://turbina.ru/blogs/view/Rossiya-na-monetakh-drugikh-stran-75-let-studii-Soyuzmultfilm-103231/> (дата обращения: 02.03.2021).
- Самые необычные работы российских тату-мастеров (20 фото). 2017. URL: <https://fishki.net/2442838-samy-neobychnye-raboty-rossijskih-tatu-masterov.html> (дата обращения: 02.03.2021).
- Семилейская Т. В Перми установили памятник персонажам «Жил-был пёс» // Текст: новости Перми. 2017. 11 ноября. URL: <https://www.chitaitext.ru/novosti/v-permi-ustanovili-ramyatnik-personazham-zhil-by-l-pes/> (дата обращения: 02.03.2021).
- Словарь української мови. Зібрала редакція журналу «Кієвська старина»: упорядкував, з додатком власного матеріалу, Борис Грінченко. Київ, 1909. Т. 4: Р—Я. 571 с.
- «Союзмультфильм» и Black Star Wear выпустили коллекцию одежды. 2019. URL: <https://daily.afisha.ru/news/30596-soyuzmultfilm-i-black-star-wear-vypustili-kollekciyu-odezhdy/> (дата обращения: 02.03.2021).
- Сравнительный указатель сюжетов: восточнославянская сказка. Л.: Наука, 1979. 437 с.
- Строганов М. В., Строганова Е. Н. Актуальные вопросы народной художественной культуры: монография. М.: Рос. гос. ун-т им. А. Н. Косыгина, 2020. Вып. 1: Фольклор и массовая культура. 173 с.
- Фольклор XXI века: герои нашего времени: сборник статей / сост. М. Д. Алексеевский. М.: Гос. респ. центр рус. фольклора, 2013. 352 с.
- Aarne A. Verzeichnis der Märchentypen. Helsinki: Suomalaisen Tiedeakatemian Toimituksia, 1910. 78 p.

References

- Aarne, A. (1910) *Verzeichnis der Märchentypen*, Helsinki: Suomalaisen Tiedeakatemian Toimituksia.
- Afanasev, A. N. (1855) *Narodnye russkie skazki* [Folk Russian fairy tales], iss. 1, Moscow: Izdanie K. Soldatenkova i N. Schepkina.
- Asenin, S. V. (1986) *Mir multfilma: Idei i obrazy multiplikatsii sotsialisticheskikh stran* [The world of cartoon: ideas and images of animation of socialist countries], Moscow: Iskusstvo.
- Dal', V. (1863) *Tolkovyy slovar' zhivogo velikorusskogo yazyka* [Explanatory dictionary of the living great Russian language], pt. 1: A—Z, St. Petersburg, Moscow: Tipografiya A. Semena.
- Fol'klor XXI veka: Geroi nashogo vremeni: sbornik statej* (2013) [Folklore of the XXI century: Heroes of our time: collection of articles], Moscow: Gosudarstvennyj respublikanskij centr russkogo fol'klora.
- Kolmachevskiy, L. (1882) *Zhivotnyy epos na Zapade i u slavyan* [Animal epic in the West and among the Slavs], Kazan: Tipografiya Imperatorskogo universiteta.
- Kukulin, I., Lipovetskiy, M., Mayofis, M. (eds) (2008) *Veselye chelovechki: Kulturnye geroi sovetskogo detstva: Sbornik statej* [Merry little men: Cultural heroes of Soviet childhood: Collection of articles], Moscow: Novoe literaturnoe obozrenie.
- Mikhaylin, V. (2001) *Mezhdu volkom i sobakoy: geroicheskiy diskurs v rannesrednevekovoy i sovetskoy kulturnykh traditsiyah* [Between a wolf and a dog: heroic discourse in the early medieval and Soviet cultural traditions], *Novoe literaturnoe obozrenie* [New literary review], no. 47, pp. 278—320.

- Mikhaylin, V. (2003) *Mezhdu volkom i sobakoy: Geroicheskiy diskurs v rannesrednevekovoy i sovetskoj kulturnyh traditsiyah* [Between a wolf and a dog: Heroic discourse in early medieval and Soviet cultural traditions], Saratov: LISKA.
- Mikhelson, M. I. (1912) *Russkaya mysl i rech: Svoyo i chuzhoe: Opyt russkoj frazeologii: Sbornik obraznyh slov i inoskazaniy* [Russian thought and speech: his and someone else's: Experience of Russian phraseology: Collection of figurative words and allegories], St. Petersburg: Brokgauz — Efron.
- Pushkin, A. S. (1937) *Polnoe sobranie sochineniy*: in 16 vols [Complete works], vol. 6, Leningrad: Izdatel'stvo Akademii nauk SSSR.
- Rudchenko, I. (ed.) (1869) *Narodnye yuzhnorusskie skazki* [South Russian folk tales], iss. 1, Kyiv, Tipografia E. Fyodorova.
- Slovar' ukrains'koï movi*: Zibrala redakciya zhurnala "Kievskaya starina" (1909) [Dictionary of Ukrainian language. The editorial board of the magazine "Kievskaya starina"], vol. 4: R—Ya, Kyiv.
- Sravnitel'nyj ukazatel' syuzhetov: Vostochnoslavjanskaya skazka* (1979) [Comparative index of plots: East Slavic tale], Leningrad: Nauka.
- Stroganov, M. V., Stroganova, E. N. (2020) *Aktual'nye voprosy narodnoj khudozhestvennoj kul'tury*: Monografiya [Actual questions of folk art culture: Monograph], iss. 1: Fol'klor i massovaya kul'tura, Moscow: Rossijskij gosudarstvennyj universitet im. A. N. Kosygina.
- Vulf, A. N. (201) *Dnevnik 1827—1842 godov. Lyubovnye pohozhdeniya i voennye pohody* [Diary of 1827—1842. Amorous adventures and military campaigns], Moscow: AST, CORPUS.
- Zeleneckij, A. (1913) *Epitety literaturnoj russkoj rechi* [Epithets of literary Russian speech], Moscow: Tovarishchestvo Skoropechatni A. A. Levenson.

Статья поступила в редакцию 09.08.2021; одобрена после рецензирования 30.09.2021; принята к публикации 30.10.2021.

The article was submitted 09.08.2021; approved after reviewing 30.09.2021; accepted for publication 30.10.2021.

Информация об авторах / Information about the authors

Анастасия Александровна Неретина — студентка 3-го курса, направление подготовки «Народная художественная культура», Российский государственный университет им. А. Н. Косыгина, Москва, Россия. E-mail: neretina.anastasya@yandex.ru

Anastasiya Neretina — student, Kosygin Russian State University, Moscow, Russian Federation.

Михаил Викторович Строганов — доктор филологических наук, профессор, ведущий научный сотрудник, Институт мировой литературы им. А. М. Горького РАН, Москва, Россия. E-mail: mvstroganov@gmail.com

Mikhail Stroganov — Dr. Sc. (Philology), Professor, Leading Researcher, Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences, Moscow, Russian Federation.

ГОРОД В ГЛАЗАХ СМОТРЯЩЕГО

THE CITY IN THE EYE OF THE BEHOLDER

ГОРОД В ГЛАЗАХ СМОТРЯЩЕГО

Небольшая подборка текстов о гранях городского ландшафта представляет текущую деятельность научно-учебной лаборатории по изучению советской архитектуры и изобразительного искусства, которая начала работать на факультете гуманитарных наук Высшей Школы Экономики в Москве с 2021 года. Среди старших сотрудников лаборатории — главным образом историки архитектуры и специалисты по искусству с традиционным академическим бэкграундом (Ольга Казакова, Лев Масиель-Санчес, Надежда Плунгян), которые в своих профессиональных маршрутах дрейфуют, скорее, за пределы традиционной искусствоведческой проблематики. Студенческий состав лаборатории тоже, казалось бы, состоит из историков искусства, однако интересы многих из них имеют культурологические и социологические референции.

Задача лаборатории — инвестировать в преодоление разрыва, который сегодня наблюдается в подходе к изучению памятников искусства и архитектуры советского периода, жестко разделяемых на «главные» и «второстепенные». Отход от излишне «магистрального» пути, сконцентрированном на столицах и гипостазирующем понятие ценности, усложнение исследовательских траекторий и деиерархизация наследия отрабатывается в настоящее время в границах двух тематических проектов: «Советская живопись 1930—1970-х гг.: неразобранный архив» и «Топография советской архитектуры 1920—1956 гг.». Касательно второго из них следует уточнить, что хотя нижняя граница обозначенного периода и означает сосредоточенность на «стиле Сталин», как назвал его когда-то Борис Гройс, реальные интересы исследователей стремятся, скорее, к экстенсивному привлечению послевоенного советского модернизма после принятия постановления о борьбе с «архитектурными излишествами».

Еще одна относительная новация в работе лаборатории — тактика междисциплинарного сотрудничества. Автор этих строк также входит в этот коллектив, хотя и не является искусствоведом, работая на стыке культурологии, визуальных исследований и киноведения. Статья о Калининграде в фотографиях, открывающая подборку, реализует именно этот комплекс интересов. Два других материала — на материале грузинской архитектуры 1930-х гг. и свердловской архитектурной школы в послевоенный период — написаны выпускниками искусствоведческой программы, которые для продолжения образования выбрали близкие, хотя и не тождественные гуманитарные траектории. В отличие от игрового, не вполне определенного в жанровом аспекте текста о Восточной Пруссии в объективе фотокамеры, статьи Алины

Хайрутдиновой и Владимира Калашникова обнаруживают тяготение к традиционной парадигме истории архитектуры. Это закономерно: молодые исследователи отрабатывают методы, усвоенные ими на предыдущих этапах обучения, и только готовятся к тому, чтобы внести собственный вклад в преодоление традиции. Основной объединяющий стержень для всех текстов подборки — не столько институциональная идентичность, сколько представление о региональных архитектурных и урбанистических тенденциях как об автономном предмете изучения.

Ян Левченко

ГОРОД В ГЛАЗАХ СМОТЯЩЕГО

THE CITY IN THE EYE OF THE BEHOLDER

Labyrinth: теории и практики культуры. 2021. № 4. С. 69—82.

Labyrinth: Theories and practices of culture. 2021. No. 4. P. 69—82.

Научная статья

УДК 72(091)(479.22)“1920/1930”

DOI: 10.54347/Lab.2021.4.4

ТИФЛИС — МОСКВА: ОСОБЕННОСТИ ВЗАИМОДЕЙСТВИЯ «ЦЕНТРА» И «ПЕРИФЕРИИ» НА ПРИМЕРЕ ГРУЗИНСКОЙ АРХИТЕКТУРЫ 1920—1930-х гг.

Владимир Борисович Калашников

Национальный исследовательский университет «Высшая школа экономики» (Москва),
Москва, Россия, vbkashnikov@edu.hse.ru

Аннотация. К началу 1930-х годов в СССР были выработаны механизмы политического управления национальными республиками. Марксизм, модернизация и «подновленный» колониализм стали теоретической базой новой национальной политики. Архитектура, являющаяся важным инструментом нациостроительства, должна была демонстрировать нарочитое уважение к национальным культурам нерусских народов. Однако архитектурное наследие национальных культур внутри СССР оказывалось столь отличным друг от друга по своим художественным, стилистическим и идейным мотивам, что какая-либо унификация в духе «мирного сосуществования» имеющихся архитектурных традиций становилась невозможной. В Грузии необходимость изобретения архитектурных традиций стала всё острее ощущаться с середины 1920-х гг., спровоцировав возникновение новых концепций, выработанных московскими авторами.

Ключевые слова: советская архитектура, сталинская архитектура, сталинский ампи́р, архитектура национальных республик, архитектура Грузии, архитектура Закавказья

Для цитирования: Калашников В. Б. Тифлис — Москва: особенности взаимодействия «центра» и «периферии» на примере грузинской архитектуры 1920—1930-х гг. // Labyrinth: теории и практики культуры. 2021. № 4. С. 69—82.

Original article

**TIFLIS — MOSCOW:
FEATURES OF THE INTERACTION OF THE "CENTER" AND "PERIPHERY"
ON THE EXAMPLE OF GEORGIAN ARCHITECTURE OF THE 1920—1930s**

Vladimir B. Kalashnikov

National Research University “Higher School of Economics” (Moscow),
Moscow, Russian Federation, vbkalashnikov@edu.hse.ru

Abstract. Developing national motifs in the Soviet architecture of the 1920s and 1930s, it was important to ensure the peaceful coexistence of numerous national cultures with the emerging all-Union socialist culture. The architecture was supposed to demonstrate, among other things, a deliberate respect for the national cultures of non-Russian peoples. However, the architectural heritage of various national cultures within the USSR turned out to be so different from each other in its artistic, stylistic and ideological motives that any unification in the spirit of “peaceful coexistence” of the existing architectural traditions became impossible. In Georgia, the need to invent architectural traditions has become increasingly felt since the mid-1920s, provoking the emergence of new architectural concepts developed by Moscow authors.

In the republics of Transcaucasia, united into one Transcaucasian Federation, until the early 1930s, similar architectural processes were observed, expressed in an appeal to that layer of pre-revolutionary practice, which was most convincingly interpreted as “traditional”. Traditional architecture becomes a symbol of the national prestige of the people. In Georgia (as in Armenia), the sources of such forms were primarily the monuments of medieval temple architecture. However, what the local architects embodied often differed, and sometimes radically contradicted what the architects and theorists from Moscow manifested. The results of the increased administrative control of Moscow began to be embodied in the architecture of Georgia since the late 1920s, provoking disagreements and disputes with the local architectural community.

Keywords: Soviet architecture, Stalinist architecture, Stalin empire style, architecture of the national republics, Georgian architecture, architecture of the Caucasus

For citation: Kalashnikov, V. B. (2021) Tiflis — Moskva: osobennosti vzaimodejstviya “centra” i “periferii” na primere gruzinskoj arhitektury 1920—1930-h gg. [Tiflis — Moscow: features of the interaction of the “center” and “periphery” on the example of Georgian architecture of the 1920—1930s], *Labyrinth: Teorii i praktiki kul'tury* [Labyrinth: Theories and practices of culture], no. 4, pp. 69—82.

Архитектура «положительной деятельности»

К началу 1930-х годов в СССР были выработаны механизмы политического управления национальными республиками. Марксизм, модернизация и «подновленный» колониализм стали теоретической базой новой национальной политики. Модель «империи положительной деятельности» [Мартин, 2001], сохранявшая административно-политический контроль Москвы, определяла конфигурацию советского культурного проекта и специфику его реализации в республиках. Стремление сохранить фактически унитарную форму государственного устройства с использованием ради этого инструментов национализма выразили логичные противоречия в культурных практиках национальных республик. Развитие национального самосознания сопровождалось формированием различных символических признаков идентичности. Архитектура становилась важным инструментом нациостроительства.

Развивая национальную архитектуру, важно было обеспечить мирное сосуществование многочисленных национальных культур с формирующейся

общесоюзной социалистической культурой. Архитектура должна была демонстрировать в том числе нарочитое уважение к национальным культурам нерусских народов. Однако архитектурное наследие национальных культур внутри СССР оказывалось столь отличным друг от друга по своим художественным, стилистическим и идейным мотивам, что какая-либо унификация в духе «мирного сосуществования» имеющихся архитектурных традиций становилась невозможной. Необходимость изобретения архитектурных традиций стала всё острее ощущаться в национальных республиках с середины 1920-х гг.

В республиках Закавказья, объединённых в одну Закавказскую федерацию, до начала 1930-х наблюдались схожие архитектурные процессы, выраженные в обращении к тому пласту дореволюционной практики, который убедительнее всего трактовался как «традиционный». Традиционная архитектура становится символом национального престижа народа. В Грузии (как и в Армении) источниками таких форм являлись в первую очередь памятники храмовой архитектуры средневековья. Примечательно, что авторами этой новой волны национальной стилизации являлись местные учёные-исследователи архитектурного наследия, в результате чего архитектура приобрела черты «археологичности» и связалась с подлинными местными формами, а не с поверхностной стилизацией. Однако то, что воплощали архитекторы «на местах», зачастую отличалось, а иногда в корне противоречило тому, что манифестировали архитекторы и теоретики из «центра». Результаты возросшего административного контроля Москвы начали воплощаться в архитектуре Грузии с конца 1920-х годов, провоцируя разногласия и споры с местным архитектурным сообществом.

Грузинский историзм

Показательна архитектурная практика на территории Грузии второй половины 1920-х гг. Конкурсные проекты 1923—1928 гг. на здание Музея Грузии в Тифлисе демонстрируют, как разными авторами выбирается примерно одна модель стилеобразования. В этих проектах очевиден отказ от «персидского» [Джаши, 1956: 18] зодчества, которое было определяющим до революции: композиции пештаков (порталов), оформленные айванами (сводами) стрельчатых арок и круглыми минаретами. Важно, что до революции вся неоилямская архитектура представляла собой довольно широкий набор сочетаний неомавританских форм и персидских мотивов — всё это развивалось в общей практике историзма рубежа XIX—XX вв. В случае с проектами 1920-х гг. решения фасада отсылают к храмовой архитектуре средневековой Грузии. В проектах, выполненных М. Калашниковым и Н. Северовым, схожим образом используется профилированная декоративная аркада, под перекрытиями которой Северов также добавляет розетки, явно цитируя южный фасад храмов Самтавро в Мцхете (XI в.) и Самтависи (1030 г.). Калашников завершает центральный ризалит характерным для грузинских храмов раскрепованным ступенчатым двускатным перекрытием, которое подчёркивает центральную часть. В результате конкурса был принят проект Северова, реализованный в 1928 г. В основе композиционного решения фасада лежит мотив трёх полуциркульных арок, центральная из которых выше и шире боковых. Этот мотив является традиционным приёмом древнегрузинской архитектуры (Ср. Бодбийский монастырь, Грузия, XV в.). Декоративное оформление фасада музея также отсылает к элементам древнегрузинской архитектурной практики. Стоит отметить, что подход, предполагающий абсолютное копирование форм древнегрузинской архитектуры, отмеченный в первых проектах музея, был впоследствии отвергнут. Так, в первом варианте проекта реконструкции фасада (1926 г.) Северов почти дословно копирует отдельные элементы древнегрузинских приёмов, оформляя боковые арки центрального ризалита орнаментальным убором восточного фасада собора мцхетского Светицховели

(1010—1029 гг.) в виде декоративного мотива развёрнутых веером лучей. Впоследствии от такого подхода архитектор отказывается, обращаясь к использованию лишь отдельно взятых древнегрузинских декоративных форм или наиболее общих архитектурных принципов, которые воплощаются в совершенно новом пространстве. Более того, Северов лишает фасад мотивов стрельчатых арок, которые присутствовали на первых вариантах проекта, а также уходит от принципа членения стены лопатками (на уровне нижнего яруса) и пилястрами (на уровне верхнего яруса), несущих аркатуру. Ризалиты изначально подчёркивались, завершаясь небольшими фронтонами. Карниз предполагался в виде двухлопастных арок на кронштейнах из масок животных.



Музей Грузии. Н. Северов

В результате становится очевидно, что Северов выбрал принцип организации композиции фасада в его более сдержанном декоративном оформлении, менее перегруженном различными архитектурными деталями. Акцент в таком архитектурном замысле ставился на достижение композиционного единства всего пространства фасада с использованием переработанных форм и мотивов древнегрузинской архитектуры, исключая прямое цитирование древних приёмов и обращение к архитектурным практикам других культур.

Стоит указать, что архитектурный стиль, отмеченный относительной сдержанностью, отсутствием перегруженности различными формами и деталями, подтверждается другими проектами местных архитекторов старшего поколения. В здании управления Закавказской железной дороги (Н. Мадатов, 1930), комплексе сооружений Земо-Авчальской ГЭС (А. Кальгин, К. Леонтьев, М. Мачавариани, 1923—1927) и вокзале в Махарадзе (ныне Озургети, арх. М. Мачавариани, 1925) очевидно проявление схожего подхода, подразумевающего использование национальных черт и форм в конфигурации, выработанной еще в дореволюционное время, но с куда более скромным декоративным оформлением. В этих сооружениях наглядной оказывается ориентация на архитектуру грузинских храмов (использование аркатуры, круглых и ромбовидных панно-медальонов, низких аркад-галерей и архивольтов), элементы которой оформляют классическую композицию. Однако стоит отметить, что в 1920-е гг. архитекторы обращались и к другим стилевым концепциям. Неслучайно, что такие проекты, как дома трамвайщиков (Д. Числиев, 1926—1928), здание киностудии «Грузия-фильм» (М. Бузоглы, 1930), жилой дом

в Тифлисе (В. Якубович, 1928) в 1950-е гг. будут относить в архитектурной критике к «псевдогрузинскому» стилю [там же: 21]. Логика этой выборки «удачных» проектов вполне понятна: уже к концу 20-х годов стиль будущего десятилетия начинает ясно определяться.



Земо-Авчальская ГЭС. 1927

Выборочно используя инструментарий дореволюционной практики (в первую очередь работы А. Кальгина), архитекторы отказались от открытого обращения к различным течениям историзма: исламская архитектура Средней Азии, готика, неомавританский стиль и элементы иранской традиции были вынесены за рамки архитектурной практики 1920-х годов. С другой стороны, начал усиливаться акцент на «грузинском стиле» — по-прежнему это одно из течений в рамках историзма, которое теперь становится формообразующим сюжетом нового стиля. Мотивы, отсылающие к формам грузинского зодчества средневековья, создавались опытными академиком-исследователями грузинской культуры, хорошо изучившими соответствующие памятники архитектуры. В результате архитектура 1920-х годов оставила лишь те сюжеты дореволюционной практики, которые отвечали актуальному запросу поиска и формированию нового стиля. В его основу легли разработанные формы древнегрузинской архитектуры (примеры, указанные выше) и стилеобразующие принципы русского классицизма (санаторий «Либани», М. Калашников, 1927). Именно эти архитектурные практики станут определяющими в грузинской архитектуре последующих десятилетий.

В то время как в Грузии занимались разработкой дореволюционного наследия, в Москве формировались иные подходы и другая архитектурная теория. Один из первых проектов, выразивший взгляд на грузинскую архитектуру из «центра» — павильон Грузии на сельскохозяйственной и кустарно-промышленной выставке в Москве 1923 г. Главным архитектурным прообразом павильона становится ода-сахли — дощатые одноэтажные дома на низком каменном фундаменте, с четырехскатной

крышей из дранки или соломы. Однако павильон перенимает не конструктивные особенности традиционного грузинского жилища, а лишь определённые стилистические элементы, которые оказываются визуально сообразными всей художественной программе Выставки. Полуоткрытая галерея-лоджия трактуется, с одной стороны, как грузинский мотив, являясь с другой стороны вполне знакомым и узнаваемым в складывающейся общесоюзной архитектурной традиции. Таким образом, источником национальной формы оказываются некоторые стилистические приёмы народного жилища.

Грузинский конструктивизм

Подобный подход можно соотнести с теорией конструктивистов, складывавшейся в тот период. М. Гинзбург, столкнувшись практически с вопросами национальной архитектуры, выдвинул тезис о том, что все прошлое национальной архитектуры — «мечети Улуг-Беков — исключительно музейное наследие», «мертвый материал истории», «а неказистое жилище бедного мусульманина — отправная точка для развития его новой культуры» [Гинзбург, 1926: 114]. Концептуально именно воспроизведением таких «мечетей Улуг-Беков» занимались внутри Грузии местные архитекторы.

Однако Гинзбург, призывая работать с живым городом, народными жилищами, подразумевал вовсе не стилистическое воспроизведение форм и элементов, а социально-антропологические аспекты архитектуры, которые закономерно прослеживаются в пространстве жилого дома. Конструктивизм именно таким образом раскрывал задачу архитектуры. Теоретические принципы конструктивизма, сформулированные в Москве, начали довольно быстро тиражироваться в Грузии, сопровождаясь рядом партийных установок, которые транслировались в местной печати («Заря Востока», «Рабочая правда» и др.). В 1929 г. была развёрнута кампания за устройство так называемого «нового социалистического быта», за дома-коммуны. Обыденными становились призывы к скорейшему обобществлению быта, к прекращению строительства жилых домов с индивидуальными квартирами, объявляемыми «безобразием, которому надо положить конец». Всё чаще от лица рабочих звучали требования «освободить их от “удобств” старого мещанского быта — от отдельных маленьких квартирок с собственными кухоньками, балкончиками и т. д.» [Джаши, 1956: 24]. Примечательно, что до этого ни о чём подобном в Грузии никогда не заявлялось — это новые тенденции, позаимствованные из Москвы. Несмотря на декларации о новой концепции национальной формы в конструктивизме, — в Грузинской архитектуре дальше слов и программных заявлений дело не пошло, — это довольно типовые проекты, возводившиеся и в Москве, и в других городах СССР, за исключением некоторой национальной декоративной атрибутики в виде, например, стрельчатых форм.

Тем не менее, действительно, именно здание Заксовнаркома Н. Северова является наиболее «национальным», будучи наглядным отражением идей статьи 1926 г. «Национальная архитектура народов СССР» М. Гинзбурга, напечатанной в журнале «Современная архитектура»: «Должны быть учтены все предпосылки, определяющие современное лицо Национальных Советских Республик: 1) предпосылки многовекового бытового и климатического характера, характера, определяющего индивидуальное национальное лицо Республики; 2) предпосылки нового социального уклада, новых форм строящейся жизни и завоеваний современной техники, являющиеся общими и едиными для всего СССР, предпосылки, определяющие нарастание новых общесоюзных сил строящегося социализма» [Гинзбург, 1926: 114]. В этом случае «индивидуальным национальным лицом» становятся климатически благоприятные пространства открытых террас и балконов, помещённые в пространство «новой формы» конструктивистской композиции. Схожие

природно-климатические условия предопределяли потенциальную идентичность архитектуры республик Закавказья и Центральной Азии в рамках конструктивизма. Подобное единообразие окажется совершенно недопустимым к середине 1930-х гг., что станет одним из факторов кризиса конструктивизма как стиля.

«Диалог» власти и архитектуры (1930—1932). Борьба за культурно-идеологическую монополию

Реорганизационные процессы в искусстве и архитектуре, проводившиеся в Москве в конце 1920-х гг., стали систематически и последовательно воспроизводиться в Грузии. В начале 1930 года активизировалась деятельность Объединения пролетарских архитекторов (ОПРА), образованного по образу и подобию ВОПРА в Москве. Стоит отметить, что ни среди лидеров, ни среди членов-учредителей московской ВОПРА архитекторов из Грузии не было. Пролетарские организации стали появляться и в других городах в результате деятельности молодых архитекторов-«партийцев». Так, местная фракция ВОПРА в Ереване была создана К. Алабяном и Г. Кочаром. Отделения общества были созданы в Ленинграде (35 чел.), в Томске, на Украине (45 чел.), в Грузии (20 чел.) и Армении (18 чел.) [Хазанова, 1970: 134].

Следуя методам своих московских пролетарских коллег, ОПРАВцы Грузии занялись аналогичной «словесной эквилибристикой», используя различные идеологические абстракции и клише, всё дальше уходя от эстетически обусловленной теории архитектуры. В грузинской печати в этот период появляются отдельные статьи представителей ОПРА с рассуждениями об архитектурном стиле, мало отличающимися от теоретических установок конструктивистов. 17 марта 1930 года общество пролетарских архитекторов Грузии опубликовало в газете «Заря Востока» декларацию под ожидаемым агитационным заголовком «От искусства — массам» к «искусству масс», сразу же отсылающим к декларации московского ВОПРА, которая была опубликована на полгода раньше - в августе 1929 года. Фактически текст грузинской декларации — копия декларации московской фракции ВОПРА: с теми же издержками, странностями и противоречиями, которые в обстоятельствах грузинской культурной политики оказываются еще более нелогичными. Основные положения оригинальной декларации 1929 года — это заимствования из концепций ОСА, которые, действительно, были хорошо знакомы и восприняты московским теоретикам ВОПРА во время их обучения.

В Грузии же настоящая конструктивистская практика так и не сформировалась по-настоящему, будучи изначально установкой «сверху». Из-за этого текст декларации ОПРА Грузии воспринимается абсолютно чуждым и не имеющим ничего общего с реальной культурной ситуацией в Грузии. Не смогли правильно воспринять в Грузии и повестку ВОПРА (хотя внутри самого ВОПРА также далеко не все понимали замысел организации [Селиванова, 2019: 51], этим отчасти и объясняется отсутствие архитекторов из Грузии среди членов московской фракции. Организация и деятельность ОПРА Грузии — очередное проявление всё более явной политики воспроизведения и повторения любых культурных кампаний и процессов, происходящих в Москве.

В это же время в Грузии ожидаемо вслед за Москвой устанавливается государственная монополия на различные творческие дискуссии, которые отныне запрещено вести профессиональному сообществу независимо от власти. В марте 1930 года в рамках всесоюзной борьбы против урбанистов-дезурбанистов¹ критике подверглась сторонница концепции дезурбанизма М. Ильина, считавшая, что Тифлис должен застраиваться домами не выше, чем в два этажа, варьируя концепцию города-сада.

¹ Борьба с урбанистическими и дезурбанистическими теориями формально началась после заседания комиссии оргбюро ЦК ВКП(б) 6 февраля по вопросу о перестройке быта.

В мае вопрос о свободе творческих дискуссий окончательно решается постановлением ЦК ВКПб «О работе по перестройке быта», напечатанном в «Правде» 29 мая 1930 г. [Селиванова, 2019: 38]. Примечательно, что, объявляя «вредительскими, утопическими и полуфантастическими» проекты по обобществлению быта, постановление ставило под удар деятельность недавно организованных ВОПРА.

Летом 1931 года состоялось учредительное собрание ассоциации пролетарских архитекторов Грузии («Сапара»), избравшее руководящие органы ассоциации. Ведущая роль в «Сапара» принадлежала уже молодым архитекторам М. Чхиквадзе, Г. Химшиашвили, а также скульптору К. Мерабишвили — недавним выпускникам Академии художеств Тифлиса. Архитекторы старшего поколения стояли в стороне от деятельности «Сапара». И «Сапара», и грузинская фракция ВОПРА были организованы по тем же причинам, что московские ВОПРА, МОВАНО: создание контролируемых художественных сообществ, занятых поиском «классовых врагов» в архитектуре — часть общего процесса проникновения государства в архитектуру. В Грузии указанные организации стали инструментом для проведения необходимых чисток в кругах потенциально опасных «старых спецов», формирования кадров молодых лояльных архитекторов и установления контроля в этом важном культурном секторе. Всесоюзный конкурс на составление проекта Дворца культуры в Тифлисе (1931—1932) был первым и последним крупным мероприятием, в котором приняла участие ассоциация пролетарских архитекторов Грузии. Проект, составленный Чхиквадзе и Химшиашвили, представлял собой типичный образец т. н. «синтетического театра», которые тогда проектировались по всему Союзу. Это лишний раз подтверждает, что в Грузии также никто не подозревал о резкой «стилевой переориентации», которая случится в архитектуре уже через год [Хмельницкий, 2007: 69].

Примечательно, что даже за этот короткий период отношение художественной теории, только начавшей своё «огосударствление», к стилеобразующим вопросам пережило несколько показательных метаморфоз — от призыва выработки в архитектуре «национального лица Республики» (о котором, например, заявлял Моисей Гинзбург в 1926 году) до полного игнорирования национального вопроса в рамках освоения общемировой культурной практики (о чем начали говорить ВОПРАВцы).

Стилевая переориентация и новый поиск «национального»

Комплекс событий в культурных и, в частности, в архитектурных процессах 1932—1933 гг., определивший дальнейшее развитие советской архитектуры, оказался таким же значимым и для Грузии. Постановление «О перестройке литературно-художественных организаций» от 23 апреля 1932 года положило конец «групповщине» на официальном уровне, которая фактически была ликвидирована уже к концу 1920-х годов. Отныне все заявления профессионального сообщества архитекторов становятся коллективным запросом партии — «голосом эпохи», который транслируется через сильно отредактированные теоретические положения, статьи в периодике и различные рецензии. Тем не менее, именно этот «голос эпохи» стал определять архитектурную повестку последующих десятилетий, объясняя необходимость постоянно обращаться к опубликованным источникам тех лет. Вместо ликвидированных многочисленных организаций и объединений в 1934 году был учреждён Союз советских архитекторов Грузии². На первом съезде архитекторов

² Для сравнения — другие республиканские отделения появились относительно раньше: Союз архитекторов Армянской ССР образовался в 1932 г., Украинской ССР — в 1933 г., Тем не менее Союз архитекторов Белорусской ССР был образован только в 1935 г., Союз архитекторов Азербайджанской, Казахской ССР — в 1936 г.

Грузии 15 февраля 1934 года было утверждено правление союза. В правление были избраны архитекторы Н. Северов, А. Кальгин, Ю. Житковский, М. Шавишвили, М. Непринцев, скульптор К. Мерабишвили и другие.

О выработанной к началу 1930-х гг. институциональной системе управления архитектурой свидетельствует то, как последовательно менялось представление о национальном стиле Грузии и других республик. Главная ориентировка, которая была у архитектурного сообщества — политические заявления Сталина (довольно пространные и неконкретные), которые требовалось как-то перевести в архитектурную практику. Особенно популярным стал тезис о культуре, которая должна быть «социалистической по своему содержанию и национальной по форме», высказанный Сталиным на XVI съезде ВКП(б) в 1930 году в рамках его программы коренизации. Из этой маловразумительной установки следовала лишь одна идея — необходимость учёта национальных особенностей. Очень скоро это политическое заявление получает своё развитие в архитектурной теории, которая разрабатывается в Москве. В 1932 году в статье А. Михайлова «О реставраторстве и национальной архитектуре» осуждаются с одной стороны, «реставраторство и эклектика» национальных республик, с другой — игнорирование всякой национальной архитектуры, о котором говорил Гинзбург в 1926 году. В архитектуре теперь ставится совершенно непостижимая и потому недостижимая задача, которая приведёт к появлению столь разных по своей архитектурной концепции построек и проектов.

В отношении архитектуры всего Закавказья с 1930 года становятся всё очевиднее попытки создать отдельные стилеобразующие практики для каждой из республик, которые бы отличали их друг от друга. «В «закавказском» стиле объединялись черты грузинской, армянской и азербайджанской архитектурных традиций. Советская практика установила, что это три совершенно различных национальных культуры со свойственными им национальными особенностями» [Кокорин, 1934: 11]. В. Кокорин, указывая на это, подразумевает «естественное» развитие архитектуры, которое якобы возвращается к своей национальной идентичности. В действительности «советская практика» занялась созданием искусственных национальных культур и стилей, пытаясь так же искусственно отделить их друг от друга. Более того, в этой же статье Кокорин открыто заявляет, что «говорить об определенном национальном грузинском стиле в архитектуре не приходится» [там же]. Другими словами, ставилась задача создать этот «стиль» с нуля.

«Московская архитектурная школа» в Тифлисе

Первые крупные проекты 1930-х годов в рамках создания национального стиля отмечены многочисленными конкурсами с участием, помимо грузинских, также архитекторов из РСФСР (А. Щусев, В. Гельфрейх, В. Щуко, В. Кокорин, С. Чернышев, И. Жолтовский и его «квадрига»³). Примечательно, что победителями в главных конкурсах на Дом Правительства Грузии, филиал Института Марксизма-Ленинизма в Тифлисе и Дом Правительства Абхазской АССР стали именно московские архитекторы (В. Кокорин, А. Щусев, В. Щуко — В. Гельфрейх, соответственно). Архитектурные концепции, представленные этими авторами — отличные друг от друга — очень примечательны, поскольку станут стилеобразующими в последующей архитектурной практике Грузии.

Особенно показателен объявленный в 1933 г. конкурс на центральное партийное научно-исследовательское учреждение Грузии — филиал Института Маркса — Энгельса — Ленина в Тифлисе. В закрытом конкурсе участвовали московские архитекторы И. Фомин, В. Кокорин, А. Власов, А. Щусев и тифлисские архитекторы старшего поколения — Н. Северов и М. Калашников [Щусев, 1940: 5].

³ М. Парусников, Г. Гольц, С. Кожин, И. Соболев.

Ситуацию, сложившуюся в то время вокруг конкурса, хорошо описывает Е. Лансере в своих дневниках: «Злоба дня нашей компании — конкурс дома института Сталина: Щусев, Фомин, Калашников, Северов, Кокорин (проект его дворца правительства принят, но всеми ругаем) и... И[осиф] А[дольфович] <Шарлемань> вчера объяснял мне общую интригу членов жюри: провалили всех; Северова — за его монополию, так сказать (Чубинов отстаивал его бешено), Щусев — был небрежен и от такого мастера нужно ждать большего. По резкому слову Г. К. Ч[убинова], на его проект нужно плюнуть, так как он (Щ[усев]) прислал сюда цинично небрежную вещь! Думаю, что это не так; но что правда, выполнено сухо, бездарно, помощником. Фомин несерьезен, Калашников — это баня; Кокорин — “колониальный стиль”, “Баальбек”, и нужно его провалить уже для того, чтобы показать, что его Дворец правительства никуда не годен» [Лансере, 2008: 321].



Институт марксизма-ленинизма. А. Щусев

Точные замечания Е. Лансере, во-первых, лишний раз подтверждают неприятие в Грузии практики В. Кокорина и его подхода в отношении грузинской архитектуры и в целом отношение к московским архитекторам. Во-вторых, открывается очевидный конфликт в вопросах архитектуры между «центром», посылающим своих специалистов создавать архитектуру в республиках, и «периферией», чей профессиональный запрос полностью игнорируется. Отчасти именно этим и объясняется причина утверждения и дальнейшего принятия проекта А. Щусева, который был возведён к 1938 г.

Воспринимая Грузию как часть культуры Востока, Щусев создаёт национальную форму и обращается к художественно-образным мотивам, пропорциям и материалам⁴. Щусев применяет национальную форму далеко не только на уровне

⁴ В строительстве ИМЭЛ применялся местный болнисский туф, тёмный курсебский тешилит и сандарский андезито-базальт.

декора, форм или орнамента — как раз это зачастую становилось объектом критических замечаний⁵. Метод Щусева основан на использовании архетипических приёмов и мотивов, создающих неопределённую ассоциативную образность-колорит с применением классического архитектурного вокабуляра. Щусев воплощает национальный стиль Грузии, которому свойственны несколько подчеркнутая геометричность, стройность и своеобразная элегантная строгость. Выявление ряда характерных для грузинской архитектуры черт (роль лоджий и террас, значение стены, место рельефов в раскрытии архитектурного образа, применение отдельных декоративных мотивов и т. д.) при классической основе композиции было сочтено достаточным для создания национального по форме произведения (при характеристике этого здания в дальнейшем стала почти обязательной формулировка, поясняющая, что в нем «классическая архитектурная тема» слита с «национальными мотивами»). Стилистические решения в таком случае заимствуются из местной архитектурной традиции — грузинских храмов средневековья. Основой декоративного языка Института являются преимущественно формы архитектуры Закавказья X—XI веков. Оттуда Щусев берет мотивы переплетающихся колец, используя их в композициях карниза и прямоугольного портала главного входа (завершение барабана собора в Никорцминде⁶). Четкий геометризм композиции портала, с одной стороны, соответствует общей конструктивистской практике, с другой — имеет и национальную преемственность (ц. Цугругашени⁷). Оформление капителей пилястр и колонн также отражает древнегрузинские мотивы (западный фасад собора в Никорцминде).

Многое, тем не менее, подчинено заранее выработанной схеме создания монументального сооружения, и ряд мотивов носит чисто формальный характер (так, лоджия главного фасада не прикрывает помещение от знойного солнца в течение всего дня, зато придает определенную импозантность фасаду). Такой подход оказывается весьма в духе колониальной архитектуры, ориентированной на заказчика из «метрополии» (а не на местного зрителя — см. записи из дневников Е. Лансере выше) — и этот подход вполне устроил заказчика, чьи вкусы Щусев практически всегда угадывал. Архитектура здания признавалась безупречной и показательной, став программным и хрестоматийным памятником, примером «правильного» воплощения национальной формы в советской практике 1930-х годов, за который Щусев получит свою первую сталинскую премию в 1941 году.

Заключение. Оправдывая грузинский модерн

Кадровая особенность культурной практики рубежа 1920—1930-х гг. заключается в том, что архитектурой главных административных сооружений (не только в Грузии, но и в других национальных республиках) занимаются московские «варяги». Они привозят (или просто отправляют) из Москвы свои наработки и проекты, зачастую выполненные для совершенно других конкурсов — типовые в рамках советской архитектурной практики, представляющие разные подходы: постконструктивизм (В. Кокорин), неоклассический историзм (В. Шуко, В. Гельфрейх) и модернизированную неоклассику в монументальной обработке (А. Щусев). Именно эта последняя и станет определяющей впоследствии к концу 1930-х годов и вплоть до 1950-х гг. Осознавая необходимость создания «национального», старые проекты корректируют лишь в отношении некоторых архитектурных форм и декора — пространственная

⁵ В 1938 году, в период травли Щусева, в статье «Архитектура СССР» за апрель М. Чхиквадзе обвинит Щусева в «стремлении к нанизыванию грузинских орнаментов на классическую композиционную основу и неспособности выявить подлинное своеобразие национальных архитектурных мотивов».

⁶ Близ Амбролаури, Рача, Грузия (1010—1014).

⁷ Болниси, Грузия (1212—1222).

композиция при этом практически не меняется. Часто эту роль создания подчёркнуто национального декора выполняли уже местные архитекторы, которые указывались впоследствии как «при участии...» или вовсе никак не упоминались.



Владимир Люшин. Пограничники в Батуми. 1932. РОСИЗО

То же самое относилось и к другим культурным практикам. Плакатное искусство Грузии конца 1920 — начала 1930-х создавалось преимущественно московскими художниками (Д. Моор, Н. Кочергин, К. Бор-Раменский, П. Бусырев). Эти плакаты могут быть названы «грузинским» лишь с точки зрения их символического содержания. Они создавались на территории РСФСР русскими художниками, подразумевая конкретного адресата — «народы Кавказа». Экзотизация — главный художественный приём этого периода, отмеченный и в живописи, создаваемой московскими художниками. «Пограничники Батуми» (В. Люшин, 1932) — это колониальный экспедиционный корпус, осваивающий горный «фронт» Кавказа. Апологией модернизации занимались авторы, откуда эта модернизация изначально пришла. В повести «Колхида» (1934) К. Паустовский, говоря от лица местного работника-инженера Кахиани, оправдывает все техногенные изменения наличием важной социокультурной миссии — созданием молодого, здорового поколения. Активное использование образа древней Колхиды открывало возможность развития целого набора античных сюжетов, которые становились всё популярнее с начала 1930-х гг. во всём советском искусстве, включая архитектуру. Все эти тенденции раскрывают особенности реализации советского проекта модерна в Грузии, выражаемого в первую очередь в «изобретении традиций» [Hobsbawm, Ranger, 1983].

Традиции оказываются тем важным ресурсом, благодаря которому реализация культурных и институциональных проектов модерна (индустриальный проект, просвещение, урбанизация, секуляризация) оказывается возможной. Изобретаемую традицию в грузинской архитектуре — её национальный стиль — можно соотнести с механизмом пространства репрезентации по Лефевру [Лефевр, 2015]. Будучи скорее переживаемыми, пространства репрезентации проникнуты символикой, имеющей большое историческое значение для целого народа и каждого отдельного человека, принадлежащего к этому народу. Апеллируя к этим пространствам репрезентации в виде хорошо знакомых мотивов средневековой храмовой архитектуры Грузии, новая модель стилеобразования включает их в «репрезентацию пространства» в смысле Лефевра — общесоюзный проект развития социалистического города. Таким образом, «новый» город оказывается в своих деталях хорошо знакомым и привычным.

Призыв показать преимущество классической культуры в грузинском искусстве подразумевал, что использование национальных форм вовсе не обязательно. Этим и объясняется наличие национальных мотивов лишь в пространстве декора элементов. Однако особенность архитектуры 1930—1950-х гг., заключается в той чрезмерной роли, которую получает именно стилистическая обработка. Советская архитектура этого периода характерна своим вниманием в первую очередь к стилю в отношении форм и декора — «фасадность» по В. Паперному [Паперный, 1996: 87]. Именно с них начинается формироваться архитектурный стиль, а не с композиционных приёмов и объёмно-пространственных решений — как раз они либо меняются в последнюю очередь, либо вовсе не меняются. Именно этим и объясняется известная практика оформления изначально конструктивистских композиций классическими формами в рамках постконструктивизма [Хмельницкий, 2007: 209] — по сути, именно так начал складываться сталинский ампир, который на бумаге сформировался уже в 1933—1934 гг. Тем не менее практическое воплощение он получил лишь к концу 1930-х гг. Ровно та же ситуация с новым национальным стилем Грузии, заявленным в середине 1930-х гг.: он оформится лишь к 1941 году. До этого момента новый стиль был представлен преимущественно в отношении декора и архитектурных элементов, использующих в изначально конструктивистской или постконструктивистской композиции национальные мотивы средневековой храмовой архитектуры Грузии.

Список источников

- Гинзбург М. Я.* Национальная архитектура народов СССР // Современная архитектура. 1926. № 5—6. С. 113—114.
- Джашиш Н. У.* Грузинская советская архитектура: (на примере Тбилиси). Тбилиси: Заря Востока, 1956. 150 с.
- Кокорин В.* Дворец правительства ССР Грузии // Архитектура СССР. 1934. № 8. С. 11—13.
- Лансере Е. Е.* Дневники. М.: Искусство — XXI век, 2008. Кн. 2. 762 с.
- Лефевр А.* Производство общественного пространства. М.: Strelka Press, 2015. 432 с.
- Мартин Т.* Империя положительной деятельности. Нации и национализм в СССР, 1923—1939. М.: РОССПЭН, 2001. 664 с.
- Паперный В.* Культура Два. М.: Новое лит. обозрение, 1996. 384 с.
- Селиванова А. Н.* Постконструктивизм: власть и архитектура в 1930-е годы в СССР. М.: БуксМАрт, 2019. 320 с.
- Хазанова В. Э.* Из истории советской архитектуры 1926—1932 гг.: документы и материалы. М.: Изд-во АН СССР, 1970. 211 с.
- Хмельницкий Д. С.* Архитектура Сталина: психология и стиль. М.: Прогресс-Традиция, 2007. 560 с.

- Щусев А. В.* Архитектура и строительство Института Маркса — Энгельса — Ленина в Тбилиси (филиал). М.: Изд-во Акад. архитектуры СССР, 1940. 13 с.
- Hobsbawm E., Ranger T.* *The Invention of Tradition*. Cambridge: Cambridge University Press, 1983. 320 p.

References

- Dzhashi, N. (1956) *Gruzinskaia sovetskaia arkhitektura* [Georgian Soviet architecture], Tbilisi: Zaria Vostoka.
- Ginzburg, M. (1926) *Natsionalnaia arkhitektura narodov SSSR* [National architecture of the peoples of the USSR], *Sovremennaia arkhitektura* [Modern architecture], no. 5—6, pp. 113—114.
- Hobsbawm E., Ranger T. (1983) *The Invention of Tradition*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Kokorin, V. (1934) *Dvoretz pravitelstva SSR Gruzii* [The Palace of the Government of the SSR of Georgia], *Arkhitektura SSSR* [Architecture of the USSR], no. 8, pp. 11—13.
- Khazanova, V. (1970) *Iz istorii sovetskoï arkhitektury 1926—1932 gg.: Dokumenty i materialy* [From the history of Soviet architecture 1926—1932: Documents and materials], Moscow: Izdatel'stvo Akademii nauk SSSR.
- Khmelnitskij, D. (2007) *Arkhitektura Stalina: Psikhologiiia i stil* [The architecture of Stalin: Psychology and style], Moscow, Progress-Traditsiia.
- Lansere, E. (2008) *Dnevnik* [Diaries], b. 2, Moscow: Iskusstvo — XXI vek.
- Lefebvre, H. (2015) *Proizvodstvo obshchestvennogo prostranstva* [The production of public space], Moscow: Strelka Press.
- Martin, T. (2001) *Imperiia polozhitelnoï deiatel'nosti. Natsii i natsionalizm v SSSR, 1923—1939* [The affirmative action empire: Nations and nationalism in the Soviet Union, 1923—1939], Moscow: ROSSPEN.
- Paperny, V. (1996) *Kultura Dva* [Culture Two], Moscow: Novoe literaturnoe obozrenie.
- Shchusev, A. (1940) *Arkhitektura i stroitel'stvo Instituta Marksa — Engelsa — Lenina v Tbilisi (filial)* [Architecture and construction of the Marx — Engels — Lenin Institute in Tbilisi (branch)], Moscow: Izdatel'stvo Akademii arkhitektury SSSR.
- Selivanova, A. (2019) *Postkonstruktivizm: Vlast' i arkhitektura v 1930-e gody v SSSR* [Postconstructivism: Power and architecture in the 1930s in the USSR], Moscow: BuksMArt.

Статья поступила в редакцию 15.09.2021; одобрена после рецензирования 30.10.2021; принята к публикации 30.10.2021.

The article was submitted 15.09.2021; approved after reviewing 30.10.2021; accepted for publication 30.10.2021.

Информация об авторе/ Information about the author

Владимир Борисович Калашников — стажер-исследователь лаборатории исследований советской архитектуры и изобразительного искусства, Национальный исследовательский университет «Высшая школа экономики», Москва, Россия. E-mail: vbkalashnikov@edu.hse.ru

Vladimir Kalashnikov — intern researcher at the Laboratory for Research of Soviet Architecture and Fine Arts, National Research University “Higher School of Economics”, Moscow, Russian Federation.

ГОРОД В ГЛАЗАХ СМОТРЯЩЕГО

THE CITY IN THE EYE OF THE BEHOLDER

Labyrinth: теории и практики культуры. 2021. № 4. С. 83—93.

Labyrinth: Theories and practices of culture. 2021. No. 4. P. 83—93.

Научная статья

УДК 72(091)(470)''1960/1980''

DOI: 10.54347/Lab.2021.4.5

«ЦЕНТР — ПЕРИФЕРИЯ»: ВЗАИМОДЕЙСТВИЕ СВЕРДЛОВСКИХ И МОСКОВСКИХ АРХИТЕКТОРОВ В ПЕРИОД СОВЕТСКОГО МОДЕРНИЗМА В 1960—1980-е гг.

Алина Александровна Хайрутдинова

Национальный исследовательский университет «Высшая школа экономики» (Москва),
Москва, Россия, aakhayrutdinova@gmail.com

Аннотация. В статье на примере модернистской архитектуры Свердловска анализируется взаимодействие «центр — периферия» и дается оценка степени участия столичных архитекторов в вопросах городского планирования Свердловска в 1960—1980-е гг. Устанавливается, что к 1970—1980-м гг. в Свердловске сложилась сильная местная архитектурная школа и действовал собственный проектный институт «Свердловскгражданпроект», так что в городе не наблюдалось кадрового дефицита архитекторов. Однако в 1970—1980-е гг. свердловским проектировщикам приходилось получать разрешения на строительство в Москве, а подконтрольность «центру», связанная с иерархичностью внутри системы советских проектных институтов, и игнорирование москвичами локальных особенностей Свердловска нередко становились предметом критики. Вмешательство столичных проектировщиков в городское планирование Свердловска рассматривается как пример колониальных советских практик в регионах бывшей РСФСР.

Ключевые слова: постколониализм, региональная политика, регионы, Свердловск, архитектура, советский модернизм, средовой поход

Для цитирования: Хайрутдинова А. А. «Центр — периферия»: взаимодействие свердловских и московских архитекторов в период советского модернизма в 1960—1980-е гг. // *Labyrinth: теории и практики культуры. 2021. № 4. С. 83—93.*

Original article

**THE CENTER AND THE PERIPHERY:
THE RELATIONSHIP BETWEEN SVERDLOVSK AND MOSCOW ARCHITECTS
DURING THE PERIOD OF SOVIET MODERNISM IN THE 1960—1980s**

Alina A. Khayrutdinova

National Research University “Higher School of Economics” (Moscow),
Moscow, Russian Federation. aakhayrutdinova@gmail.com

Abstract. In this paper, the relationship between the center and the periphery and the participation of Moscow architects in the issues of Sverdlovsk city planning in the 1960—1980s are analyzed on the example of the Soviet modernism architecture of Sverdlovsk. The interference of metropolitan architects is considered as the example of the Soviet colonial practices in the regions of the former RSFSR. The paper establishes that by the 1970—1980s the strong local architectural community was formed in Sverdlovsk. The architectural education has been already founded by K. T. Babykin in the 1930s. In 1967 his pupil N. S. Alferov became a Head of the Ural branch of the Moscow Architectural Institute, which was the first Institute’s branch outside Moscow, highlighting importance and exclusiveness of architectural education in the Urals. In 1972 the Ural branch was transformed into the independent Sverdlovsk Architectural Institute. At the same time the paper strengthens the importance of the local project institute, which became more independent from metropolitan project institute by the 1970s. Thus, the paper concludes that there were no staff shortages among architects in Sverdlovsk. On the contrary, the paper provides archival information about negative attitude of Sverdlovsk architects towards Moscow colleagues. Critics often pointed out that they had to get permissions from Moscow to construct buildings and that they were controlled by the centre. Sverdlovsk architects, in turn, criticized projects made by Moscow architects and city planners because they ignored local features of the territory. This situation can be explained by the hierarchical system of the Soviet project institutes and the accountability of Sverdlovsk architects to Moscow. The paper points out that after the dissolution of the Soviet Union separatist movements were rising in the former Sverdlovsk, which got its historical name Yekaterinburg back in 1991, and the issue of regional identity of the Urals became vital. Thus, the paper concludes that the commitments of Sverdlovsk architects to get out of control of Moscow and be fully responsible for the city planning themselves in the last Soviet decades can be extrapolated to the relationship between modern Sverdlovsk Oblast and the federal government.

Keywords: postcolonialism, regional policy, regions, Sverdlovsk, architecture, Soviet modernism, incorporating metho

For citation: Khayrutdinova, A. A. (2021) “Centr — periferiya”: vzaimodejstvie sverdlovskih i moskovskih arhitektorov v period sovetskogo modernizma v 1960—1980-e gg. [The center and the periphery: the relationship between Sverdlovsk and Moscow architects during the period of Soviet modernism in the 1960—1980s], *Labyrinth: Teorii i praktiki kul'tury* [Labyrinth: Theories and practices of culture], no. 4, pp. 83—93.

С конца 1980-х — середины 1990-х гг. в гуманитарных науках получил развитие постколониальный дискурс. Соответствующий «поворот» нередко диагностируется как один из этапов парадигмальной смены исследовательского фокуса в науках о культуре во второй половине XX в. [Бахманн-Медик, 2017]. Впрочем, уже спустя полтора десятилетия произошёл деколониальный поворот, который зафиксировал принципиальный разрыв с постколониальной методологией, критикуя её за применение западных теорий к локальным материалам. Так, на сегодняшний день

оформлено два параллельно существующих дискурса — постколониальный и деколониальный. Рассматривая отношения столицы и региона (Свердловской области) на примере взаимодействия архитекторов советского модернизма 1960—1980-х гг., я не стремлюсь встроиться в какой-либо из дискурсов. С одной стороны, моя работа остаётся в рамках западной постколониальной исследовательской логики, проводящей разделение на субъекта и объекта, колонизатора и колонизируемого, Москву и Свердловск соответственно [Глостанова, 2012]. С другой стороны, исследование строится на сведениях из свердловских архивов, и в нём звучат голоса свердловских архитекторов, что позволяет поднимать проблему иерархической организации советских проектных институтов, базируясь на локальном материале.

Исследование колониализма на постсоветских пространствах до сих пор вызывает затруднения, связанные с отсутствием выраженной «внешней колонизации», при которой бы существовали метрополия и территориально отдалённая от неё колония. Вместо этого речь идёт о колонизации внутренней, где колониальные отношения выстраиваются между доминирующими «центрами» и зависимой «периферией» в рамках национальных государств или территориально единых империй. Книга Александра Эткинды «Внутренняя колонизация. Имперский опыт России» (2013) анализирует этот феномен на примерах из истории Российской Империи. Насколько это релевантно для советского материала?

Сегодня уже ведутся рассуждения о региональной политике СССР в национальных советских республиках. Например, выставка «Советский модернизм. Неизвестные истории. 1955—1991», проходившая в Венском центре архитектуры в 2012—2013 гг., была посвящена послевоенному модернизму четырнадцати республик бывшего СССР и сознательно исключала из повествования Россию, лишая её гегемонии и статуса «ведущей республики». Однако отношения центральной власти, сконцентрированной в Москве, и территориальных единиц самого РСФСР преимущественно остаются за скобками. Между тем, в СССР было централизованное финансирование, планирование, материально-техническое обеспечение и товарное снабжение, тогда как самостоятельность политики, проводимой регионами РСФСР, оставалась незначительной и зачастую лишь декларативной, подобно декларативности самой формы федеративного устройства СССР. Управление процессами, протекавшими в регионах, было де-факто сконцентрировано в руках центральной власти. Иерархия властных отношений, нивелирование усилий местных специалистов, их восприятие как неравносильных коллег рассматриваются нами как проявления отношений колонизатора и колонизируемого. Агентность этого последнего скрывается, а система, где привилегиями обладает лишь тот, кто достоин звания столицы, вынуждает регионы гнаться за «столичностью» облика архитектуры.

В свою очередь, архитектура позднего социализма 1960—1980-х гг. по-прежнему остаётся малоисследованной. Как таковой термин «советский модернизм», применяемый к архитектуре с 1955 по 1991 гг., закрепился только в начале 2010-х годов [Казакова, 2013]. Начало было положено одноимённой книгой «Советский модернизм» [Новиков, Белоголовский, 2010]. Понимание ценности эстетики этого периода ещё не успело развиваться в сознании граждан постсоветских территорий и, в частности, жителей Свердловска — современного Екатеринбурга.

Хотя стоит отметить, что сегодня уже можно говорить о наметившейся, пусть ещё и не слишком явной тенденции к исследованию и принятию советского модернизма в Екатеринбурге. Примером может стать активистская деятельность Полины Ивановой: в 2018 г. она публично выступала с призывом сохранения позднесоветских памятников, а с 2020 г. пишет книгу о советском модернизме Свердловска и собирает деньги на издание посредством краудфандинга. Также заметен рост числа публикаций об архитектуре советского модернизма в екатеринбургских СМИ: о цирке [«Цирк — это новая Белая башня», 2018], театре драмы [«Я работаю

в драмтеатре», 2021], Историческом сквере [Интересные места. Исторический сквер, 2021], жилом микрорайоне «Центральный» и Октябрьской площади [«Я живу в квартире архитектора, который построил дом и район», 2021; Осень архитектуры... , 2021] и других памятниках в изданиях «Уралнаш», «It's My City», «The Village Екатеринбург».

В целом актуальные для постсоветского пространства исследования архитектуры модернизма пока проводились либо в Москве, что объясняется её столичным положением и стягиванием к себе сил ведущих специалистов, либо в центрах бывших союзных республик. Это перекликается с положением в изучении колониальных практик бывшего СССР на постсоветских территориях: процессы, протекавшие в регионах РСФСР, остаются вне поле зрения. Так, о советском модернизме Свердловска как закрытого советского города пока не было издано полноценной монографии.

В статье я совершаю попытку объединения двух актуальных и малоизученных тем — советской политики в регионах РСФСР и архитектуры советского модернизма. На примере Свердловска анализируется взаимодействие «центра — периферии» и даётся оценка степени участия столичных архитекторов в вопросах городского планирования Свердловска в 1960—1980-е гг. Выбор города связан с тем, что именно в Свердловске возник первый за пределами столицы филиал московского архитектурного института, из которого затем вырос самостоятельный Свердловский архитектурный институт, поэтому я предположила, что в этом городе могли возникнуть предпосылки для активности локальных специалистов.

От строительного факультета — к собственному архитектурному институту

Ключевую роль в истории архитектурного образования в Свердловске сыграл Константин Трофимович Бабыкин. В 1910-е гг. после окончания Киевского политехнического института он переехал на Урал, а в 1947 г. на строительном факультете Уральского индустриального (с 1948 г. — политехнического) института основал архитектурную специальность, куда была зачислена первая группа из 39 студентов-архитекторов [Постоногов, 2006: 14]. Их выпуск 1953 года, состоящий из 26 человек, стал основой архитектурной школы на Урале. Но тогда профессия архитектора в Свердловске всё ещё преподавалась на базе непрофильного политехнического университета.

Всё изменилось, когда в 1967 году Н. С. Алфёров, преемник К. Т. Бабыкина, возглавил Уральский филиал Московского архитектурного института (УфМАИ). Причинами появления филиала МАРХИ в Свердловске были как возросшие преподавательские компетенции свердловских архитекторов, так и потребность в увеличении числа выпущенных архитекторов к рубежу 1960—1970-х гг. на Урале и в особенности в Сибири [там же: 18]. Преподавание архитектурной специальности в Уральском политехническом институте было завершено, и монопольное право на выучку профессиональных кадров перешло УфМАИ, который был первым в РСФСР архитектурным институтом за пределами Москвы, что подчёркивает значительность и авторитет архитектурного образования в Свердловске.

В 1969 году в Уральском филиале МАИ была открыта кафедра градостроительства под руководством В. Г. Десятова, а преподавателями стали действующие проектировщики: Г. И. Дубровин, В. А. Пискунов, участвовавшие в 1965—1973 гг. в планировании центрального городского объекта — Исторического сквера. Неслучайно вскоре, в 1972 году, в Свердловске был принят новый генеральный план города, созданный силами свердловских архитекторов. Другой ученик Н. С. Алфёрова, А. Э. Коротковский, организовал в Уральском филиале МАРХИ

кафедру основ архитектурного проектирования, разработал методику преподавания архитектурной композиции и включил объемное моделирование в состав учебных курсов, по сути возобновляя традиции ВХУТЕМАСа и пространственного курса Николая Ладовского [Янковская, 2015: 34]. В 1972 году УфМАИ был преобразован в самостоятельный Свердловский архитектурный институт (САИ).

Существует мнение, что благодаря пропедевтическим курсам А. Э. Коротковского уральские студенты освоили семиотические подходы в архитектуре [там же: 35], и это само по себе выделяло свердловских архитекторов, однако для разговора о них как о сложившейся «школе» оснований не хватает. В работах свердловчан не прослеживается единая стилистика или отчетливый метод в проектировании. Даже активное применение уральского мрамора объясняется скорее экономически, — доступностью материала на Урале, — нежели вкусовыми пристрастиями «школы». Тем не менее благодаря организации высшего архитектурного образования в Свердловске ряды архитекторов полнились теми, кто прошёл выучку на Урале. Им предшествовали те, кто получил архитектурное образование в другом городе и приехал в Свердловск, не пострадавший от военных действий, вскоре после окончания Великой Отечественной войны (Н. С. Алфёров, выпускник архитектурного факультета Харьковского института инженеров коммунального строительства) или по завершении учёбы попал по распределению (типичная для СССР практика внутренней миграции специалистов — например, это В. А. Пискунов, выпускник МАРХИ). К этой группе мигрировавших специалистов с начала 1950-х гг. начинают присоединяться те, кто благодаря развитию архитектурного образования на Урале учился уже в Свердловске и продолжал работу на кафедре или в свердловских проектных институтах (В. Г. Десятов, А. Э. Коротковский, Г. И. Белянкин).

Поэтому, когда сегодня я рассуждаю с позиций постколониальной критики о вмешательстве столичных специалистов в дела региональной архитектуры, я подразумеваю не игнорирование локальных особенностей стиля или метода «школы» (если здесь вообще можно говорить о «школе»), но игнорирование мнений архитекторов, местных специалистов и их возраставших профессиональных компетенций. Недовольство свердловчан тем, что с их мнением не считались, ярко проявилось в 1970—1980-е гг. во время параллельной с москвичами работе по застройке собственного города.

Отношение свердловских архитекторов к столичным проектам застройки Свердловска

Собственный проектный институт «Уралгипрогор» действовал в Свердловске с 1931 года (с 1937 «Свердлоблпроект», с 1964 «Свердловскгражданпроект»). На протяжении 1920—1930-х гг. в состав «Уралгипрогора» и «Свердлоблпроекта» входили как свердловские архитекторы, так и ленинградцы, например, С. В. Домбровский и Н. А. Бойно-Радзевич, имевшие столичное, а в случае С. В. Домбровского — дореволюционное академическое образование и опыт работы с В. А. Щуко (1913—1917), И. В. Жолтовским и А. В. Щусевым (1918). С. В. Домбровский и Н. А. Бойно-Радзевич подступались к региональной архитектуре не впервые: в 1919—1924 гг. они уже принимали участие в работах по восстановлению Ярославля после июльского восстания 1919 г. [Казусь, 2009: 54]. В ранние годы развития свердловских проектных институтов практиковалось активное привлечение сил иногородних архитекторов, но это объясняется тем, что на тот момент об архитектурном образовании на Урале ещё никто не думал.

Но постепенно «Свердловскгражданпроект» становился всё более независимым от столичных архитекторов, и ко времени расцвета советского модернизма он стал первым институтом в системе институтов «Гражданпроект», который выполнил

проект схемы районной планировки своими силами без участия центра — Москвы [Институт «Свердловскгражданпроект»... , 1981: 10]. К концу 1980-х гг. 75 % жилья, созданного в Свердловске, проектировалось в институте «Свердловскгражданпроект» (Рогожникова, 1989). Напомним, что и генеральный план 1972 г. свердловчане выполнили уже сами.

Тем не менее, хотя свердловские архитекторы-проектировщики указывали, что во время работы над генеральным планом города 1972 года московский «Гипрогор» оказывал уже только консультативную помощь, проект планировки центра Свердловска был выполнен московским «Гипрогором» и включен в состав свердловского генплана. Так, еще с начала 1960-х годов велась активная конкурсная борьба за проект детальной планировки центра. В архивном фонде музея архитектуры и дизайна УрГАХИ сохранилась пояснительная записка архитектора Е. Б. Яшунского, одного из участников конкурса, где тот указывал, что результаты работы могли быть более плодотворными, если бы в ней приняли участие ведущие проектные и научные организации страны, как это уже было сделано для Перми, Ташкента, Баку и других городов [Яшунский, 1964: 38]. В 1967 году был организован Всесоюзный конкурс на проект детальной планировки центра Свердловска, а наибольшего внимания удостоились проекты «Гипрогора», «ЛенНИИградостроительства» и «Свердловскгражданпроекта». В итоге именно проект московского «Гипрогора» был усовершенствован и принят в 1973 году.

В принятый проект свердловчане вносили многочисленные корректировки на протяжении 1970—1980-х гг. В 1981 году свердловский архитектор А. Б. Фишзон указывал, что генплан казался ему «не вполне совершенным, тем более, что его уже на протяжении ряда лет почти не придерживались <...> было стремление отойти от той планировки», что сам Фишзон объясняет «местничеством» и неприятием московских проектов [Город, где мы живём, 1981: 135]. Ревностное отношение свердловских архитекторов к проектам застройки собственного города набирало силу. Так, например, в 1970—1980-е гг. шло формирование площади на левом берегу Исети, за стрелкой городского пруда, с ансамблем общественно-развлекательных зданий, которые встали бы рядом с более ранним объектом — кино-концертным театром «Космос» (1967 г., арх. А. Н. Хрущев, Г. И. Белякин, Н. Н. Надеждин, скульптурный рельеф — художники Грачевы) и сделали бы более парадной улицу Свердлова, ведущую к железнодорожному вокзалу. Это происходило в противовес московскому проекту детальной планировки 1960-х гг., который предполагал полностью жилищную застройку на этой территории, угрожая столичному облику городского центра. Наконец, в 1980-е гг. остро встал вопрос о разработке нового проекта детальной планировки центра Свердловска, так как прежний уже окончательно считался морально устаревшим.

Знаменитый Свердловский цирк с сетчатым куполом (1969—1980 гг., архитекторы Ю. Шварцбрейм, М. Коробов, Н. Никитин, скульптурные панно — А. Калашников), который был выполнен по проекту московского инженера Останкинской башни Н. Никитина и других московских архитекторов — один из редких прецедентов строительства москвичей в Свердловске в 1970—1980-е гг. Этот факт лишней раз подчёркивает, что архитектурные кадры к тому времени уже воспитывались местными силами (поэтому проектная документация по цирку содержится в московских, а не свердловских архивах).

Более того, в дискуссии уральского писателя Б. С. Рябинина со свердловскими архитекторами, положенной в основу книги «Город, в котором мы живём» 1981 г., встречается критика необходимости получать любое разрешение «в Центре» — в Москве, тогда как часто решать такие вопросы приходилось специалистам, не знакомым с контекстуальными особенностями города. Как высказывался А. Б. Фишзон, «человек, который посетил два-три раза Свердловск,

считался в Госстрое уже специалистом по Свердловску» [Город, где мы живём, 1981: 150]. И в то же время московское начальство не было готово передать пульт руководства свердловчанам «на местах», поскольку это посягало бы на власть Москвы и её положение во внутривластной иерархии. Аналогично А. Б. Фишзон критиковал и общесоюзный «Сборник нормативов и правил» (СНИП), предписывавший единые нормативы для строительства без учёта климатических и прочих особенностей регионов Советского Союза. Различия регионов в глазах столичной власти нивелировались, а города — унифицировались. Последствия мы испытываем до сих пор, когда с трудом различаем один постсоветский город от другого.

Средовой подход в советском градостроительстве и запрос на местных специалистов

В свою очередь, в 1970—1980-е гг. одновременно с критикой столичного вмешательства в региональную архитектуру происходило становление средового подхода в проектировании, чьим идеологом был А. Э. Гутнов. Есть мнение, что средовой подход был «единственной теоретической концепцией архитектуры, которая серьёзно разрабатывалась в Советском Союзе того времени» [Иконников, 2002: 431]. По сути, советский «средовой подход» и западный «включающий метод» — суть одна и та же идея контекстуальной архитектуры; эти понятия могут восприниматься как синонимы. Для обоих методов важна идея гармонизации процесса «встраивания» архитектурных объектов в сложившееся городское пространство. Так же, как и зарубежный контекстуализм, средовой подход в СССР теперь мыслил архитектуру не отдельными зданиями, но целой средой, которую они образуют, а критики писали о «росте уважения к наследию» [Рябушин, Хайт, 1979]. Заметим, что понимание архитектуры в классическом послевоенном урбанизме (Кевин Линч и др.) было созвучно средовому подходу в позднесоветском градостроительстве. К книге К. Линча, перевод которой вышел стараниями В. Глазычева ещё в 1982 г., часто обращались, в том числе свердловские архитекторы. В. И. Иовлев, преподаватель Свердловской архитектурной академии, опубликовал в 1988 году статью на тему «Изучение восприятия композиции конкретной городской среды Свердловска», где критиковал функционалистский подход, а в библиографии к статье указывал К. Линча: свердловские архитекторы, знакомые с современной зарубежной теорией архитектуры, легко встраиваются в общемировой контекст.

Средовой подход также предусматривал сохранение исторической среды с памятниками архитектуры. Для этого в Свердловске в 1982 г. велась разработка проекта историко-архитектурного опорного плана города. Предполагалось определить границы охранных зон для комплексов зданий по улицам 8 Марта (в отрезке улиц Малышева и Радищева), Сакко и Ванцетти, Чапаева, рядом с Дворцом пионеров [Дополнение к генплану, 1982]. Схему охранных зон планировали ввести новым разделом в генеральный план, однако проект 1982 г. не был осуществлен из-за нехватки финансирования [Луканин, 1988]. Примерно на пять лет идея опорного плана была отодвинута в сторону, пока не началось строительство здания Метростроя на северной стороне Площади 1905 года. Его проект предполагал снос исторической застройки конца XIX в. и конструктивистского здания по улице Володарского, чем вызвал недовольство среди свердловчан. Тогда в 1986 г. вновь заговорили о необходимости разработки опорного плана.

Также отмечалось, что генеральный план и проект детальной планировки центра 1970-х гг. морально устарели и уже не соответствовали современному средовому подходу в архитектуре и градостроительстве, поскольку при их составлении охранные зоны отсутствовали. Требовалась корректировка планов. Так, в 1986—1988 гг. под руководством авторского коллектива Г. С. Заикина, выпускника УфМАИ (1971) и ректора Свердловского архитектурного института (1987—1990),

был разработан историко-опорный план центра Свердловска [Каким быть центру, 1989]. При исследовании исторического формирования планировочной структуры центра местные специалисты обращались к архивным источникам, проводили естественные наблюдения [Луканин, 1988]. У местного архитектора оказывалось больше преимуществ, чем у приезжего специалиста, так как он знал особенности местности, был погружен в исторический контекст и, в первую очередь, в систему отношений, формирующих городской центр, который естественным путём аккумулялировал смыслы и претендовал на общественную значимость сильнее периферии. Сам Свердловский архитектурный институт форсировал работы по сохранению исторической среды: в институте велась программа «Каменный пояс», осуществлявшая паспортизацию памятников истории и архитектуры Свердловска и Свердловской области, а многие курсовые и дипломные работы представляли собой проекты реконструкции и реставрации исторически сложившейся застройки [Луканин, 1987].

Таким образом, в Свердловске в период советского модернизма трудились местные архитекторы, которые были в курсе современных тенденций в архитектуре, но даже профессиональная зрелость не позволяла им держать контроль над архитектурой собственного города. В 1970—1980-е гг. они критически высказывались о своём подчинённом положении, сетовали на то, что с их мнением не считались, а вертикаль советских проектных институтов вынуждала на всё получать разрешения в «центре».

Неслучайно после распада Советского Союза именно бывший Свердловск, которому в 1991 г. было возвращено историческое наименование Екатеринбург, стал одним из очагов сепаратистских движений, когда в 1993 г. Свердловская область предпринимала попытки создания Уральской республики с целью приобретения большей законодательной и экономической самостоятельности внутри РФ. В свою очередь, темой научных статей за минувшие четверть века нередко становились отношения Свердловской области и федеральной власти, формирование региональной идентичности Урала и т. д. [Easter, 1997; Киселев, 2014; Витковская, Назукина, 2021]. В большой степени это связано и с сохранением вертикальной структуры управления в современной России, не пережившей заметных институциональных реформ в региональной политике и добившейся того, что в обыденном сознании слово «реформа» имеет негативный оттенок. Стремление свердловских архитекторов выйти из-под столичного контроля и занять ведущее положение в вопросах планирования своего города сохраняет актуальность и может быть экстраполировано на характер взаимоотношений современной Свердловской области с федеральной властью. А поскольку культура и политика находятся в тесной связи, сегодня требуется критическое переосмысление властных отношений, чтобы добиться справедливой репрезентации регионов.

Конкурс на благоустройство набережной Городского пруда, объявленный главой Екатеринбурга Алексеем Орловым в 2021 г., продемонстрировал запрос на местных специалистов: из пяти отобранных проектов зарубежных и российских архитектурных бюро и объединений (Консорциум S&P + Novascare, Польша; архитектурное бюро Semgén&Månsson, Швеция; проектное бюро АРЕХ и «Институт Генплана Москвы», Москва; «Открытый консорциум», Екатеринбург) по результатам опроса среди жителей города и по итоговому решению городской администрации была выбрана концепция екатеринбургского объединения архитекторов и креативных сообществ «Открытый консорциум» [«Открытый консорциум» победил... , 2021]. Так, в настоящее время местное сообщество архитекторов оказалось востребовано Екатеринбургом, а главное — архитекторы смогли консолидироваться в единый «Открытый консорциум» специально для разработки пространственной концепции набережной Городского пруда, понимая значимость локальной инициативы.

Возвращаясь к позднесоветскому материалу, стоит признать, что, к сожалению, из-за нехватки сведений о характере взаимодействия столичных и региональных архитекторов в других городах бывшего РСФСР сложно делать вывод о том, насколько пример свердловских архитекторов, порой вступавших в противоречивые отношения с Москвой, был типичным для советской практики. В перспективе планируются дальнейшие исследования региональных примеров архитектуры советского модернизма, которые могли бы помочь прояснению отношений между центром и периферией.

Список источников

- Алфёров Н., Коротковский А.* Новый этап развития архитектуры на Урале // Архитектура СССР. 1981. № 12. С. 20—25.
- Бахманн-Медик Д.* Культурные повороты: новые ориентиры в науках о культуре. М.: Новое лит. обозрение, 2017. 504 с.
- Букин В. П., Пискунов В. А.* Свердловск. Перспективы развития до 2000 года. Свердловск: Сред.-Урал. кн. изд-во, 1982. 256 с.
- Витковская Т. Б., Назукина М. В.* Траектории развития регионализма в России: опыт Свердловской области и Республики Татарстан // Мир России. 2021. Т. 30, № 1. С. 67—87.
- Город, где мы живём / под ред. А. Г. Агатицкой. Свердловск: Сред.-Урал. кн. изд-во, 1981. 224 с.
- Дополнение к генплану // Уральский рабочий. 1982. 14 февраля.
- Иконников А. В.* Архитектура XX века: утопии и реальность. М., 2002. Т. 2. 669 с.
- Институт «Свердловскгражданпроект», 1931—1981. Свердловск, 1981. 15 с.
- Интересные места. Исторический сквер // Уралнаш. 2019. 10 сентября. URL: <https://ural-n.ru/p/istoricheskij-skver.html#ankor1> (дата обращения: 12.09.2021).
- Иовлев В. И.* Изучение восприятия композиции конкретной городской среды Свердловска // Архитектура и градостроительство Урала. Свердловск, 1988. С. 129—136.
- Казакова О. В.* Советский архитектурный модернизм: формы времени: к итогам международной научной конференции // Культурологический журнал. 2013. № 4 (14). С. 10—11.
- Казузь И. А.* Советская архитектура 1920-х годов: организация проектирования. М.: Прогресс-Традиция, 2009. 462 с.
- Каким быть центру // Вечерний Свердловск. 1989. 12 апреля.
- Киселев К. В.* К вопросу об идентичности Свердловской области // Дискурс-Пи. № 3—4. 2014. С. 206—210.
- Книга по совмоду Свердловска // Patreon. URL: <https://www.patreon.com/ekb300svx> (дата обращения: 12.09.2021).
- Луканин С.* Сохранить исторический облик // Вечерний Свердловск. 1987. 10 августа.
- Луканин С.* История и современность // Вечерний Свердловск. 1988. 28 октября.
- Новиков Ф., Белоголовский В.* Советский модернизм, 1955—1985. Екатеринбург, 2010. 232 с.
- Осень архитектуры. «Горсовет» о советском модернизме в Екатеринбурге: стенограмма и видео // It's My City. 2018. 21 декабря. URL: <https://itsmycity.ru/2018-12-21/gorsovet-o-sovetskom-modernizme-v-ekaterinburge-stenogramma-i-video> (дата обращения: 12.09.2021).
- «Открытый консорциум» победил в конкурсе мэрии на благоустройство набережной Екатеринбурга // It's My City. 2021. 28 октября. URL: <https://itsmycity.ru/2021-10-28/otkrytj-konsorcium-pobedil-vkonkurse-merii-poblagoustrojstvu-nabrezhnoj-ekaterinburga> (дата обращения: 29.10.2021).
- Постникова С. П.* История становления и развития уральской архитектурно-художественной школы: обзор новейшей литературы // Современные тенденции развития городских систем. Екатеринбург: Архитектон, 2015. С. 13—18.
- Постоногов Ю. И.* Первый выпуск архитекторов и дизайнеров в УГТУ-УПИ в XXI веке. Тюмень: Вектор Бук, 2006. 299 с.
- Рябушин А., Хайт В.* «Постсовременная архитектура» — минусы и плюсы // Декоративное искусство. 1979. № 10. С. 34—40.

- Там, внутри. Практики внутренней колонизации в культурной истории России / под ред. А. Эткинда, Д. Уффельмана, И. Кукулина. М.: Новое лит. обозрение, 2012. 960 с.
- Глостанова М. В. Постколониальная теория, деколониальный выбор и освобождение эстетизиса // Человек и культура. 2012. № 1. С. 1—64.
- «Цирк — это новая Белая башня»: большой гид по свердловскому модернизму // The Village. 2018. 19 декабря. URL: <https://www.the-village.ru/village/city/city-guide/335193-sverd-modern> (дата обращения: 12.09.2021).
- Эткнд А. М. Внутренняя колонизация. Имперский опыт России. М.: Новое лит. обозрение, 2013. 441 с.
- «Я живу в квартире архитектора, который построил дом и район» // The Village. 2017. 6 июля. URL: <https://www.the-village.ru/village/city/where/273376-antona-valeka> (дата обращения: 12.09.2021).
- Янковская Ю. С. Уральская архитектурная школа — ученики и последователи К. Т. Бабыкина. А. Э. Коротковский // Современные тенденции развития городских систем. Екатеринбург: Архитектон, 2015. С. 34—36.
- «Я работаю в Драмтеатре» // The Village. 2019. 25 апреля. URL: <https://www.the-village.ru/village/business/wherework/348767-drama-theatre> (дата обращения: 12.09.2021).
- Яиунский Е. Б. Некоторые вопросы реконструкции центра Свердловска. М., 1964. 38 с.
- Easter G. Redefining Centre. Regional Relations in the Russian Federation: Sverdlovsk Oblast' // Europe-Asia Studies. 1997. Vol. 49, № 4. P. 617—635.

References

- Agatitskaya, A. (ed.) (1981) *Gorod, gde my zhivym* [The city where we live], Sverdlovsk: Sredne-Uralskoe knizhnoe izdatelstvo.
- Alfyorov, N., Korotkovskij, A. (1981) *Novyj etap razvitiya arhitektury na Urale* [A new stage in the development of architecture in the Urals], *Arhitektura SSSR*, no. 12, pp. 20—25.
- Bachmann-Medick, D. (2017) *Kulturnye povoroty: Novye orientiry v naukah o kulture* [Cultural turns: New orientations in the study of culture], Moscow: Novoe literaturnoe obozrenie.
- Bukin, V., Piskunov, V. (1982) *Sverdlovsk: Perspektivy razvitiya do 2000 goda* [Sverdlovsk: Development prospects until 2000], Sverdlovsk: Sredne-Uralskoe knizhnoe izdatelstvo.
- Dopolnenie k genplanu (1982) [Addition to the General Plan], *Ural'skij rabochij*, 14 February.
- Easter, G. (1997) Redefining Centre. Regional Relations in the Russian Federation: Sverdlovsk Oblast', *Europe-Asia Studies*, vol. 49, no. 4, pp. 617—635.
- Etkind, A. (2013) *Vnutrennyaya kolonizaciya. Imperskij opyt Rossii* [Internal colonization. Russia's imperial experience], Moscow: Novoe literaturnoe obozrenie.
- Etkind, A., Uffelman, D., Kukulin I. (eds) (2012) *Tam, vnutri. Praktiki vnutrennej kolonizacii v kulturnoj istorii Rossii* [Internal colonization practices in the cultural history of Russia], Moscow: Novoe literaturnoe obozrenie.
- Ikonnikov, A. (2002) *Arhitektura XX veka: Utopii i realnost* [The XX century architecture: Utopias and reality], Moscow: Progress-Tradicija.
- Iovlev, V. (1988) *Izuchenie vospriyatiya kompozicii konkretnoj gorodskoj sredy Sverdlovsk* [Study of the perception of the composition of a specific urban environment in Sverdlovsk], *Arhitektura i gradostroitelstvo Urala*, Sverdlovsk, pp. 129—136.
- Kakim byt' centru (1989) [What the centre should be like], *Vechernij Sverdlovsk*, 12 April.
- Kazakova, O. (2013) *Sovetskij arhitekturnyj modernizm: formy vremeni: K itogam mezhdunarodnoj nauchnoj konferencii* [Soviet architectural modernism: forms of time: Towards the Results of an International Scientific Conference], in: *Kul'turologicheskij zhurnal*, no. 14.
- Kazus, I. (2009) *Sovetskaya arhitektura 1920-h godov: organizaciya proektirovaniya* [Soviet architecture of the 1920s: management], Moscow: Progress-Tradicija.
- Kiselev, K. (2014) *K voprosu ob identichnosti Sverdlovskoj oblasti* [The question of the identity of the Sverdlovsk region], *Diskurs-Pi*, no. 3—4, pp. 206—210.
- Lukanin, S. (1987) *Sohranit' istoricheskij oblik* [Save the Original View], *Vechernij Sverdlovsk*, 10 August.
- Lukanin, S. (1988) *Istoriya i sovremennost'* [History of Modernity], *Vechernij Sverdlovsk*, 28 October.

- Novikov, F., Belogolovskij, V. (2010) *Sovetskij modernism, 1955—1985* [Soviet modernism, 1955—1985], Yekaterinburg: Tatlin.
- Postnikova, S. (2015) Istorija stanovleniya i razvitiya uralskoj arhitekturno-hudozhestvennoj shkoly: obzor novejshej literatury [The history of the foundation and development of the Ural architectural school: a review of the latest literature], *Sovremennye tendencii razvitiya gorodskih system*, Yekaterinburg: Arhitekton, pp. 13—18.
- Postonogov, Y. (2006) *Pervyj vypusk arhitektorov i dizajnerov v UGTU — UPI v XXI veke* [The first graduation of architects and designers at USTU — UPI in the XXI century], Tumen: Vektor Buk.
- Rogozhnikova, E. (1989) Komu on nuzhen, «Gorproekt»? [Who needs «Gorproekt»?], *Vechernij Sverdlovsk*, 17 February.
- Ryabushin, A., Hajt, V (1979) «Postsovremennaya arhitektura» — minusy i plyusy [«Postmodern architecture» — pluses and minuses], *Dekorativnoe iskusstvo*, no.10, pp. 34—40.
- Tlostanova, M. (2012) Postkolonialnaya teoriya, dekolonialnyj vybor i osvobozhdenie estezisa [Postcolonial theory, decolonial turn, and the liberation of esthesis], *Chelovek i kul'tura*, no. 1, pp. 1—64.
- Vitkovskaya, T., Nazukina, M. (2021) Traektorii razvitiya regionalizma v Rossii: opyt Sverdlovskoj oblasti i Respubliki Tatarstan [Trajectories of the development of regionalism in Russia: the experience of the Sverdlovsk region and the Republic of Tatarstan], *Mir Rossii*, no. 1, pp. 67—87.
- Yankovskaya, Y. (2015) Ura'skaya arhitekturnaya shkola — ucheniki i nasledovately K. T. Babykina. A. E. Korotkovskij [Ural Architectural School — Students and Followers of K.T. Babykin. A.E. Korotkovsky], in: *Sovremennye tendencii razvitiya gorodskih system*, Yekaterinburg: Arhitekton, pp. 34—36.

Статья поступила в редакцию 15.09.2021; одобрена после рецензирования 30.10.2021; принята к публикации 30.10.2021.

The article was submitted 15.09.2021; approved after reviewing 30.10.2021; accepted for publication 30.10.2021.

Информация об авторе / Information about the author

Алина Александровна Хайрутдинова — стажёр-исследователь научно-исследовательской лаборатории исследований советской архитектуры и изобразительного искусства, Национальный исследовательский университет «Высшая школа экономики», Москва, Россия. E-mail: aakhayrutdinova@gmail.com

Alina Khayrutdinova — intern researcher at the Laboratory of the Soviet Architecture and Fine arts, National Research University “Higher School of Economics”, Moscow, Russian Federation.

ГОРОД В ГЛАЗАХ СМОТРЯЩЕГО

THE CITY IN THE EYE OF THE BEHOLDER

Labyrinth: теории и практики культуры. 2021. № 4. С. 94—109.

Labyrinth: Theories and practices of culture. 2021. No. 4. P. 94—109.

Научная статья

УДК 77.04

DOI: 10.54347/Lab.2021.4.6

КВИР-ПРОСТРАНСТВО И ФОТОГРАФИЧЕСКОЕ ВООБРАЖЕНИЕ СОВРЕМЕННОГО КАЛИНИНГРАДА (На материале любительских и профессиональных снимков)

Ян Сергеевич Левченко

Национальный исследовательский университет «Высшая школа экономики» (Москва),
Москва, Россия, janlevchenko@gmail.com

Аннотация. Обсуждается возможность применить к образу современного Калининграда понятие «квир-пространство». Оно понимается полемически в отношении его сегментной трактовки, согласно которой все значения понятия группируются в поле ЛГБТК-активности, если не исключительно гомосексуальной культуры. Представляется, что настало время использовать «квир» как метафору сложности, инаковости, альтернативности как таковой, и городские пространства в оптике фотографа могут послужить хорошим материалом для иллюстрации этой расширительной трактовки. Калининград — город, состоящий из двух слоев. Один из них практически стерт с лица земли, но его символическая капитализация впечатляет и сегодня. Другой присутствует как осязаемая материя, но качество ее фактуры оставляет желать лучшего. Это разорванный, незавершенный, но зачастую состарившийся до наступления физической старости пласт «временного пребывания». Советская эпоха породила на месте Кенигсберга город перманентного транзита, что в итоге и создало его уникальное лицо. Его проявления рассматриваются на материале любительских фотографий горожан из так называемого «народного архива» при Балтийском федеральном университете, а также художественных проектов известного, ныне живущего в Берлине калининградского фотографа Дмитрия Вышемирского «Кенигсберг, прости» и «post-».

Ключевые слова: квир, визуальная культура, городская среда, противоречивость, инаковость, бытовая vs. художественная фотография

Для цитирования: Левченко Я. С. Квир-пространство и фотографическое изображение современного Калининграда: (на материале любительских и профессиональных снимков) // *Labyrinth: теории и практики культуры. 2021. № 4. С. 94—109.*

Original article

A QUEER SPACE AND PHOTOGRAPHICAL IMAGINATION OF CONTEMPORARY KALININGRAD (Based on amateur and professional photos)

Jan S. LevchenkoNational Research University “Higher School of Economics” (Moscow),
Moscow, Russian Federation, janlevchenko@gmail.com

Abstract. The present essay discusses the possibility of applying the concept of “a queer space” to the image of Kaliningrad during its (post)Soviet history. A notion of “*queer*” is understood here polemically to its segmental (subcultural) interpretation, that groups all the meanings of the concept in the field of LGBTQ activity, or even around only homosexual culture. It seems that now we may be permitted ourselves to define “*queer*” as a metaphor for complexity, otherness, alternativeness as such, and urban spaces in the photographer’s optics can serve as a good material for illustrating this expansive interpretation. Kaliningrad is a city of two layers. One of them is destroyed at the WWII and practically wiped off the face of the earth, but its symbolic capitalization is still impressive. Another one is presented as tangible matter, but the quality of its texture leaves much to be desired. This is a torn, incomplete, but often aging layer of “temporary stay” before physical old age. The Soviet era gave birth to a city of permanent transit on the site of Königsberg, which ultimately created its unique face. Its manifestations are considered here through amateur photos made by ordinary citizens and collected in the so-called “People’s Archive” at the Baltic Federal University, as well as through art projects of the famous Kaliningrad photographer Dmitry Vyshemirsky, now living in Berlin — “Sorry, Königsberg” and “post-“.

Keywords: queer, visual culture, urban space, inconsistency, otherness, ordinary vs. artistic photography

For citation: Levchenko, J. S. (2021) Kvir-prostranstvo i fotograficheskoe voobrazhenie sovremennogo Kaliningrada: (Na materiale lyubitel’skih i professional’nyh snimkov) [A queer space and photographical imagination of contemporary Kaliningrad: (Based on amateur and professional photos)], *Labyrinth: Teorii i praktiki kul’tury* [Labyrinth: Theories and practices of culture], no. 4, pp. 94—109.

Моим калининградским друзьям

К написанию настоящего эссе меня привели размышления о возможности применить к городской среде понятие «квир-пространства», которое вошло в русский язык через ЛГБТК-активизм, вдохновленный работами Джудит Батлер, в частности широко известными «Заметками к перформативной теории собрания». Изучая специфичные для начала 2010-х гг. формы протеста типа *Оссуру* и *BLM*, Батлер пришла к выводу, что люди, в разных аспектах маргинализованные и лишённые голоса, выходят на улицу и одним своим присутствием, а не «конвенциональным», «внятным», то есть навязанным властью языком, настаивают на себе¹. Телесная смежность многочисленных субалтернов, или попросту «других»

¹ Напр.: «Когда турецкое правительство летом 2013 года запретило собрания на площади Таксим, один человек встал перед полицией, очевидно “подчиняясь” закону, запрещавшему собираться вместе с другими. Когда он встал там, другие люди тоже встали поодиночке рядом с ним, но не в виде “толпы”. Они стояли в качестве отдельных индивидов, но они стояли все вместе — молча и неподвижно, как одиночные индивиды, избегая стандартного представления о “собрании” и вместо него производя новое. Они формально повиновались закону, запрещающему группам собираться и двигаться, когда стояли так по отдельности и без слов. Это стало выразительной, но бессловесной демонстрацией» [Батлер, 2018].

в представлении невидимого, растворенного в гетеронормативности «большинства», не только сближает, но и освобождает от необходимости политической *повестки*². Присутствие важнее идей, которые, как правило, формулируются на языке власти (ее бюрократии, институтов и прочих обладателей розданных ею привилегий). При этом тела не образуют единый организм, или «орнамент масс», как ярко выразался Зигфрид Кракауэр. Вместо иерархической хореографии — лишь напоминание о своем существовании.

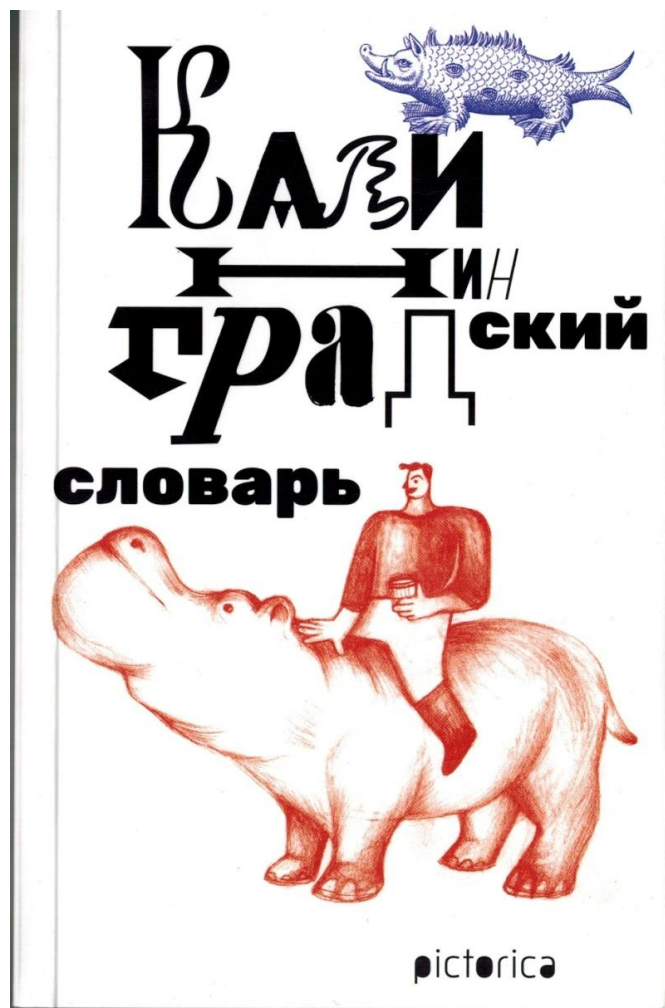
В ситуации систематического преследования и/или государственных репрессий «другие» выгораживают себе специальные «квир-пространства», например, friendly-бары и другие «третьи места», где персонал не просто лоялен, а является частью сообщества. Это нужно для обеспечения безопасности, а не только пресловутого «комфорта». Квир-пространство может сформироваться и как телесно рассредоточенная, дематериализованная группа единомышленников вокруг материального ядра активистов в редакции журнала, издательской группы и других видов медиа, использующих соцсети для продвижения своих взглядов и ценностей. В этой логике возможен переход от чисто практического картографирования дружественных квир-мест³ к более широкому приложению понятия, в том числе, трактовке *queer* как метафоры, а не (при)знака определенной (при)частности. Несмотря на кажущуюся очевидность этого шага, понятие удерживается в границах сегментного рынка. Например, «квир-урбанистика» сегодня — это все еще прикладное и с необходимостью ангажированное изучение траекторий завоевания ЛГБТК-сообществом городской среды [Gieseck, 2020], а «квир-наука» — лишь наука в исполнении квир-людей, борющихся против дискриминации [Friedensen et al., 2021]. Популярная массовая книга о Лондоне [Askroyd, 2017] является актом хорошо отработанной миноритарной гиперкомпенсации с целью уравновесить гетеронормативную историю города. Несомненно, Лондон, где создавалась индустриальная цивилизация, а значит, усложнялся запрос на производство идентичности (и гендера, как мы узнали от Батлер), заслуживает подобной оптики. Но для Акройда, как и для автора более ранней книги о «квире в кино» [Dyer, 2002] это слово и вовсе является синонимом исключительно гей-культуры. То есть речь не о многообразии *различных* идентичностей, взламывающих коды нормативности в борьбе за равноправие, но об альтернативной форме доминирования, не более того.

И все же со временем любое понятие покидает границы своей резервации, охраняемой претендентами на его узкое, или «единственно верное» значение. Ниже я пытаюсь выйти из узкого фарватера *queersploitation*, чья конъюнктура определяет позицию почтенных *британских авторов* (не авторок!), заинтересованных в оправдании своих склонностей. Это эссе — о Калининграде как о месте столкновения

² В современном русском языке за словом «повестка», по словам гендерной киноисследовательницы и со-основательницы журнала *kimkibabaduk* Марии Кувшиновой, еще со времен советских партсобраний тянется шлейф недобросовестного манипулирования: «Повестка — это что-то, что спущено сверху для каких-то целей (для каких?), а отсюда всего один шаг до теории заговора. Теория заговора всегда возникает как следствие фобии, как реакция на страх перед неизвестностью <...> Использование этого слова стирает настоящее, стирает человеческий опыт, потому что оно предполагает реальность, в которой всего комплекса реальных проблем и реальных ситуаций живых людей не существует, а есть искусственно выдуманый свод правил, которые меньшинство навязало большинству» [Кувшинова, 2021].

³ Как это делают авторы сборника, выпущенного командой петербургского квир-фестиваля «Бок о бок» [Султанова и др., 2020]. Обзорно-перечислительные материалы о современном положении дел (статьи Славы Русовой и Федора Дубшана) идут в сопровождении исторических экскурсов Артема Лангенбурга и Никиты Андриянова, заметно уступая им в объеме. Есть такая отечественная традиция — вглядываться в прошлое, если на настоящее глаза бы не глядели. Отдельный кейс — риторика заглавия и его акценты.

слоев времени, которые не могут слиться в единое целое и соприсутствуют в актах странного (*queer*), отклоняющегося, немагистрального проявления истории. Квир-эффект, или демонстративная, во многом нарочитая *странность* города нагляднее всего реализовалась в фотографиях — любительских и профессиональных. В «Калининградском словаре», объединившем точные и эмоциональные тексты лучших авторов, пишущих о городе, нашлось место для ключевой практики, определяющей работу памяти в современном Калининграде. Это — фотоархеология, возникшая параллельно поиску материальных следов исчезнувшего города. Здесь недостаточно бинарной оппозиции Кенигсберга, которого нет, и Калининграда, который есть. Такое противопоставление не просто грубо, но некорректно в отношении сложной символической машины, создающей уникальный образ города за границей не только российской, но и вообще какой-либо метрополии. Фотографии позволяют уловить странность места, которому приказали переродиться, а выполнить этот приказ так и не удалось. Дефицит материального наследия в разрушенном городе инициировал изучение наследия визуального. И это привело к тому, что Калининград на разных этапах своей постапокалиптической метаморфозы «стал, наверное, городом с самым фотографически задокументированным прошлым из всех российских городов» [Калининградский словарь, 2021: 126].



Обложка. Калининградский словарь

Мимолетность жизни, фиксируемая фотографией, делает ее, в свою очередь, самым меланхолическим медиумом индустриальной эпохи. Это общее место фотографической теории прошлого века: в одном ключевом эссе на тему фотография определяется как удостоверение прошлого в отсутствие будущего [Барт, 1997: 49—50]. Сказанное не значит, что будущего нет у города, чья прежняя идентичность осталась только на фотографиях. Но зияние утраты, на месте которого так и не удалось создать равноценную замену, лишь усиливает «ненормальную» для внешнего наблюдателя (особенно туриста или чиновника из «континентальной» России) приверженность прошлому. Блуждание в его лабиринтах бесцельно, что бы ни говорили о рынке антикварного немецкого мусора и поисках «янтарной комнаты». В отсутствие цели у этого номадического кружения есть задача — сохранять уникальный для этого места, составляющий его важнейший капитал эффект несводимости слоев истории друг к другу. Немецкое и (пост)советское в *Кенигсграде-Калининберге* взаимно не переводимо. Они встречаются в немой телесной судороге, сознавая, что пока не научились говорить на приемлемом трансграничном языке, в равной степени игнорируя давно исчезнувший, но намекающий на свое присутствие прусский. Здесь даже не Кольский полуостров, где до начала XX в. был в ходу русско-норвежский пиджин под названием *toja-po-tvoja*. Здесь и сегодня форпост, а не фактория.



Кройцкирха (Крестовоздвиженский собор) в окружении девятиэтажек

Драма переживания «иногo» является константой городского культурного обихода. «Лада-Калина», подпрыгивающая на немецкой брусчатке, Кирха Креста (Крестовоздвиженский собор) в окружении панельных девятиэтажек, неоренессансная биржа (областной музей изобразительных искусств), на чье венецианское отражение надо смотреть от замка с противоположного берега, но уже целую вечность смотрят от пустыря с Домом Советов за левым плечом, — эти и другие калининградские виды, за исключением, разве что, новостроек Сельмы, сталкивают непереводимые понятия, задают систему координат, где старый и несметно богатый



Граффити у Верхнего пруда
(Тося Кислицына из фильма «Девчата»
с Ганнибалом Лектером)

мир был разрушен, а новый так и не оброс заметным хозяйством, поэтому здесь все разорено, сдвинуто, намечено, начато и почти ничего не завершено. «Иное» здесь ощутимее, чем официальное «свое», а воображаемая Пруссия пересиливает материальную Россию пропорционально тому, как очередной чиновник из центра борется с собственным страхом «германизации». Калининград не слишком склонен к проявлению и монетизации своей «квир-позитивности». Ведь слово *queer* в оригинале подразумевает приподнятость, радость и горделивость, которой город не отличается. Калининград неловко называть «город-квир» даже метафорически, это противоречит его сущности. Такое название может даже заронить подозрение, что кто-то пытается объявить Калининград столицей российского ЛГБТК-сообщества, хотя

для этого всегда есть вечная, как русская литература, конкуренция Москвы и Санкт-Петербурга, в которой этот последний удерживает уверенное лидерство (см., напр. [Ротиков, 1998]). Странность Калининграда может иметь, разумеется, и эту сторону, но в действительности она значительно шире и многозначнее.

Калининград странен как в смысле *queer*, так и в смысле *weird* и даже *awkward*. Он может быть *чудным*, *чужаковатым*, вызывать глубокое непреходящее *напряжение*, *тревогу* или, напротив, лишь первоначально легкую *неловкость*, которая со временем проходит, уступая сочувствию и, наконец, глубокой преданности вследствие культивируемых и достигнутых *открытости* и *принятия* (качества, вновь актуализирующие общепринятые коннотации понятия *queer*). «Иное» здесь — это норма не в смысле гетеронормативности, из которой исходит, например, защитный и потому такой нервный и агрессивный консерватизм, но категория обиходная, бытовая. Иное всюду, без него никуда. Как сказано в упомянутом городском словаре, «возможность сравнивать и учиться жить «по-другому» здесь выдается в комплекте со свидетельством о рождении» [Калининградский словарь, 2021: 87]. И речь не только о близости супермаркета «Бедронка», «Страшного суда» Ханса Мемлинга в городском музее Гданьска и, страшно сказать, прямого автобана до Берлина. Взгляд из эксклава — взгляд островной. Так Британия с нередкой иронией глядит на Европу.

Фотографии города, где соприкасаются, не сливаясь, слои истории, делятся, как минимум, на два типа. Любительские снимки, которые с 2017 г. собирает и каталогизирует Центр социально-гуманитарной информатики БФУ им. И. Канта, иллюстрируют наличие словаря и грамматики мотивов, позволяющих перевести визуальные сообщения на естественный язык⁴. Этот материал тяготеет к метонимической организации (смежность стандартных элементов) и, следовательно, жанровой прозе. Профессиональные, т. е. репортерские и художественные фото, среди которых лидирующие позиции в наше время принадлежат Дмитрию Вышемирскому⁵,

⁴ Подробнее о связи любительской фотографической культуры с естественным языком и фреймами обиходного поведения см.: [Бойцова 2013: 14—19].

⁵ Фотографии Дмитрия Вышемирского предоставлены автором и публикуются с его любезного разрешения.

напротив, обнаруживают близость метафоре и, таким образом, лирической поэзии. Работы Вышемирского не иллюстрируют чужие концепции, но сами концептуализируют визуальную двусмысленность Калининграда как «не-места» (или места, которое погубило и еще не возродилось). Урбанистический термин, введенный в 1980-е гг. Марком Оже, для данного случая также расширен. Французский антрополог понимает «не-места» как транзитные пространства временного пребывания, где человек позднего модерна проводит больше времени, чем собственно дома [Оже, 2017: 85]. Но таким же пространством *пожизненно* временного пребывания может стать целый город — например, переживший катастрофу и, в отличие от других европейских «мест памяти» вроде того же Гданьска, не восстановленный, но перестроенный до неузнаваемости. В этом смысле Калининград попадает в компанию Гавра и Роттердама, не имеющих со своим довоенным обликом практически ничего общего⁶.



Северный мол, Балтийск («Кенигсберг, прости»). © Вышемирский Д.)

Что мы обычно видим на любительских фотографиях из «народного архива», который легко находится по ссылкам⁷ центра Социально-гуманитарной информатики? Разумеется, ничего примечательного — изображения варьируют стандарты, в которых человек или группа людей размещены на фоне или рядом с каким-то значимым (означенным, т. е. наделенным значением) объектом. Например, у постановки с уже подновлённой при советском порядке надписью «Шиллер/Schiller» снимаются военный и две девушки — это классическая композиция любительского фото послевоенных лет, где если мужчина, то в шинели, а если женщина, то нарядная и во множественном числе из-за дефицита мужчин. Или фото самого конца 1980-х, судя по макияжу и покрою одежды, где группа свадебных гостей с молодоженами в центре стоят перед фасадом кафедрального собора, который вскоре будет

⁶ О противопоставлении концепций скрупулезного восстановления и перестройки «с чистого листа» на примере разрушенных войной малых нидерландских городов см. [Looyenga, 2021].

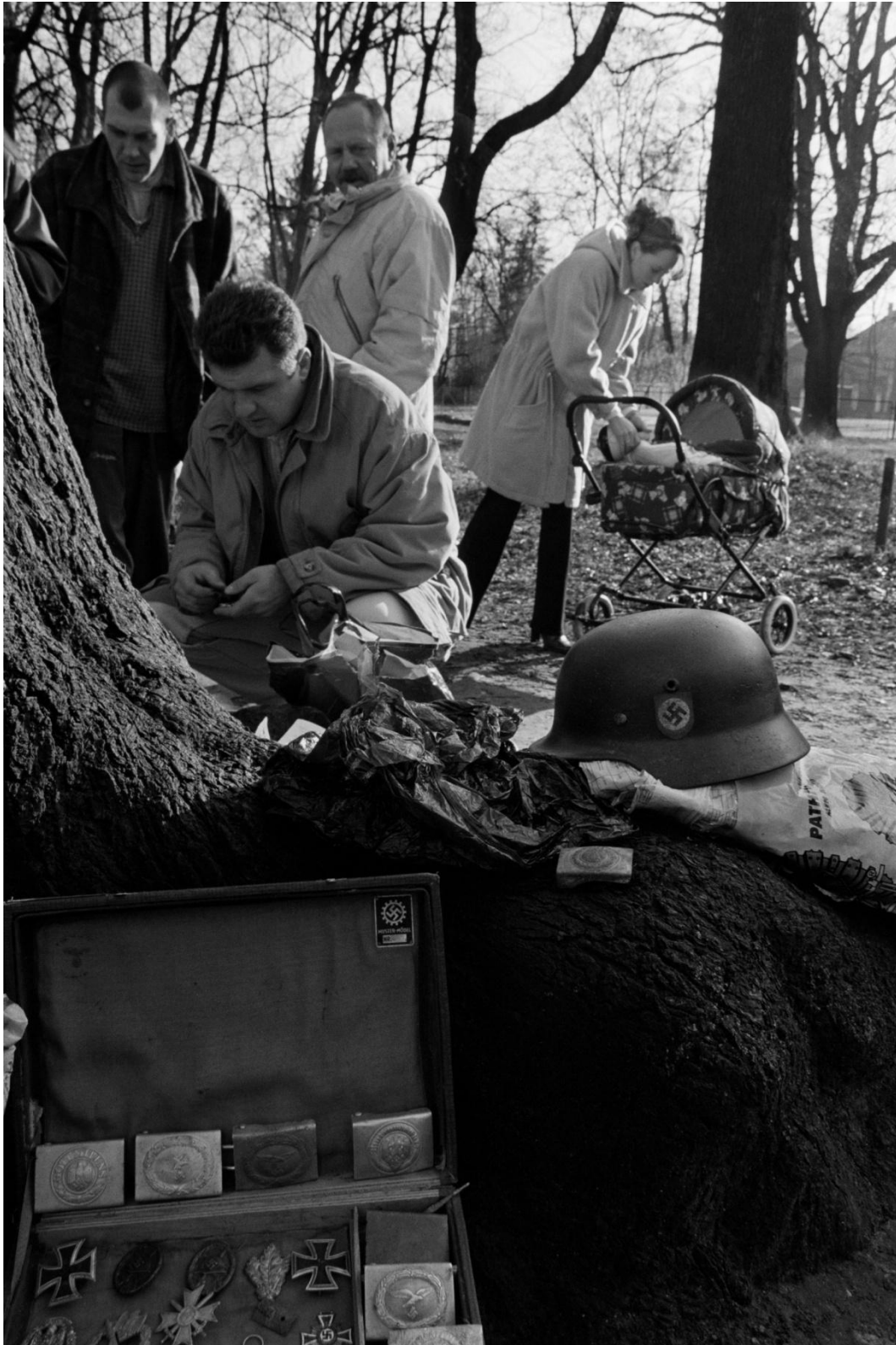
⁷ См., в первую очередь: URL: <https://kantiana.wixsite.com/photomemory> (дата обращения: 12.09.2021).

реконструирован. Между этими изображениями — дистанция в 40 лет, но соотношения объекта и фона остаются неизменными. «Интересные», выхватываемые глазом признаки исторической среды служат новым обитателям трофейной декорацией. Никто из них и не должен чувствовать с ней связь⁸, ведь достопримечательность — объект туристического потребления. Советский человек выбирает немецкий фон как экзотичный и, даже освоившись на новом месте, остается туристом в отношении чужого наследия.

Традиционное, т. е. узкое понимание квир-эстетики сквозит в композициях снимков, в которых советские люди увидели бы лишь прославление трудового подвига и образы мужской дружбы. Групповые фото моряков на фоне уцелевших пакгаузов порта на Прегеле-Прегёле (сейчас они также отреставрированы и частично джентрифицированы, т. е. превращены в офисные пространства) или друзья в обнимку на фоне пивбара «У ворот» (располагался в Бранденбургских воротах у Южного вокзала) — с одной стороны, выполнены по стандартам любительского фото «на память», а с другой — сигнализируют о карнавальном несовпадении, подчеркнутым разрыве шаблона. Пакгаузы — «слишком» немецкие и добротные даже для руины, а русские буквы над входом в заведение — как подражание прибалтийским пивным, которым подобный дизайн в советские годы вменялся как аутентичный. Разумеется, упомянутая здесь квир-интерпретация — не более чем фигура иронии. Сквозным мотивом советских любительских фото остается напряжение между людьми и фоном, категориями перемещенного и аутентичного, новым и старым, ухоженным и разрушенным. Более или менее ухоженные, точнее, принаряженные по случаю люди фотографируются у более или менее разрушенных построек. чаще всего выбирая самый разрушенный, но простоявший все советские годы кафедральный собор. Странность, конечно, не в людях и декорациях, но в непреодолимой неловкости их соседства. Как если бы люди чувствовали, что при всей законности своего пребывания в этих местах об органичном течении жизни и радостном принятии места говорить (пока) не приходится.

На противоположном полюсе от стандартов любительских фотографий располагается визуальный мир фотографа и поэта Дмитрия Вышемирского, который в начале 2000-х гг. призвал не просто найти Кенигсберг в Калининграде, но «собрать его камни» и попросить у города прощения. Настроение первого постсоветского десятилетия, несмотря на тяготы переходной эпохи, скорее, жизнеутверждающе. В послесловии к альбому «Кенигсберг, прости», написанном в мае 2000 г., автор пишет: «Но может быть однажды, раскапывая фундамент какой-нибудь кирпичи или найдя во время ремонта какого-нибудь чердака обрывки пожелтевших довоенных газет; или просто шурша опавшей листвой в парке, — мы начнем понимать, что ищем что-то очень важное, то, что свяжет нас с этой древней землей — землей пруссов, поляков, немцев, литовцев, евреев, австрийцев... да кого только не было здесь за сотни лет? И тогда, найдя здесь свою Родину, мы найдем в себе сострадание к тем, кто ее потерял...» [Вышемирский, 2007: 226]. Этим словам созвучно характерное для 1990-х эстетское ч/б, близкое по стилю петербуржцам Михаилу Пикалову и Дмитрию Конрадту — архивариусам осязаемых фактур и автономных элементов городского ландшафта. У Вышемирского, как и у Пикалова, тоже «последовательно вымываются все знаки времени» [Савчук, 2005: 83], и даже вывески, машины, одежда — все, что помогает установить время действия, сливается со средой и превращается в безвременный антиквариат.

⁸ Этот эффект «заемной» или «чужой» памяти зафиксировал Александр Кайдановский в фильме «Жена керосинщика» (1988), действие которого происходит в Восточной Пруссии, заселяемой после войны гражданами СССР. В речи героев часто упоминается прошлое, в частности детство, которое якобы происходило «здесь», «в этом месте», хотя это невозможно по определению.



Рынок коллекционеров, 2002 («Кенигсберг, прости». © Вышемирский Д.)



Кумачево, 2001 («Кенигсберг, прости». © Вышемирский Д.)



Калининград («post-»). © Вышемирский Д.)



Правдинск («post-»). © Вышемирский Д.)



Черняховск («post-»). © Вышемирский Д.)

Так и не оправившийся от разрушений и продолжающий разрушаться немецкий город, чьими поисками занят фотограф, заполняется людьми в случайно подобранной одежде и обрастает аксессуарами — дорожными знаками и табличками с кириллицей, вкопанными в землю шинами и памятниками, которые в России охотно ставят в силу их символической насыщенности при минимуме инвестиций в человеческий капитал. Повторяющийся мотив альбома — фотографии сурового прибоя, которым знаменита Южная Балтика осенью. Море обрушивается на землю с той же яростью, с какой когда-то обрушивались на нее люди, ослепленные жаждой мщения. Одновременно стихия может значить и мудрость природы, смягчающей с течением времени былые противоречия. Свастика на каске, которую продает на барахолке один из случайных персонажей альбома, неслучайно совмещается в кадре с планом детской коляски. Время лечит все, и былые символы ненависти превращаются в предмет коллекционирования и коммерческого интереса. Как тут не вспомнить знаковый для 1990-х эпизод из фильма Алексея Балабанова «Брат-2», где торговец оружием по кличке «Фашист» бросает флегматичное «Бывает!» на реплику Данилы Багрова, что у того, дескать, дед погиб на войне.

Следующий проект Вышемирского «post-» (2007) радикально переворачивает стилистику и концепцию. Вместо подчеркнуто художественного ч/б — также условный, предельно насыщенный цвет, а вместо эссеистики — стихи на трех языках. Географический охват все тот же — город и регион, пребывающие в пространственно-временном единстве (точнее, вневременной длительности утраченного места). Колористический эксперимент Вышемирского комментировал в рецензии на альбом друг фотографа, филолог и переводчик Владимир Гильманов: «Книга “post-” — цветная. Но это очень странный цвет. В нем помимо фовистских и сюрреалистических и многих других — есть краски, насыщенные Божественным Мраком. В “post-” происходит чудо претворения цвета во Мрак, который в свою очередь претворяется в истинный Свет. Краски “post-” — мистическая граница

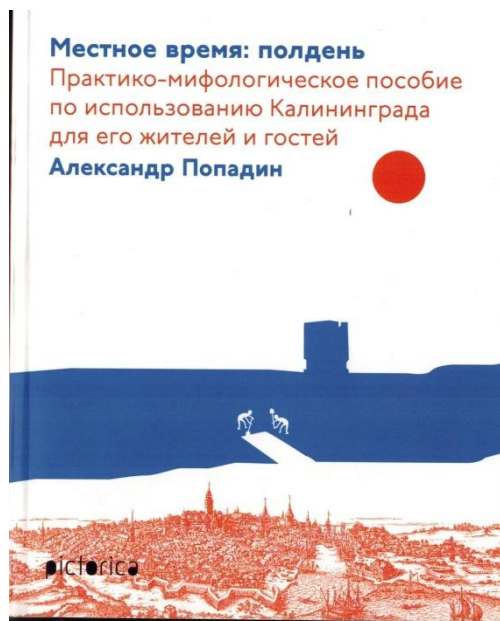
между цветом и звуком» [Гильманов, 2014]. Рецензент отмечает транзитный характер «пост-эпохи», в модернистском духе уповая на выход из нее в новый исторический цикл. Между тем, именно в этой серии узнаваемый визуальный язык Вышемирского, его принципы селекции сюжетов и композиционные приемы выявляют с помощью цвета особую эмблематику пространства, которое не нуждается в движении истории. Фотографии цикла создают эффект раз и навсегда остановившегося движения, статичной и самодостаточной констелляции, где цвета оказываются важнее предметов — своих носителей. Все, что в материальном мире предшествовало фотографии, замерло в обретенном покое, и эта феноменологическая остановка исключительна сама по себе. Она позволяет увидеть, что странный мир когда-то захваченного эксклава нуждается не в преображении, но в защите, так как обрел автономную ценность.

ангел простыней, на ветру синих
ангел надписи во дворе ПРОСТИ МЕНЯ
ангел глаз моих
ангел милостыни...
тихо толкает в спину:
«Иди... Фотографируй» [Vyshemirsky, 2014: 173]

Цветной проект Вышемирского не столько продолжает проблематику прощения, сколько констатирует его превращение в частную историю. Каждый/ая просит прощения у тех, кого любит, а города не вернуть, можно только оставить свидетельство, выполнить свой долг перед будущим. Действительно, несмотря на реставрацию нескольких знаковых объектов города вроде собора в 1990-е, а позднее Росгальтенских или Королевских ворот, Калининград не может вновь стать Кенигсбергом. Это пространство, материализующее разрыв, что не только поучительно, но и уникально для российских колоний. Этот разрыв и становится «главным героем» проекта «post-».

Циклы Вышемирского о Калининграде и регионе составляют автономное визуальное событие, создающее образ «не-места» вне времени. Он добивается этого эффекта фрагментацией, разрыванием фотографируемого пространства, где сознательно нарушено равновесие, сдвинута композиция, соседствуют подчеркнута несовместимые предметы. Фотография работает как наглядная дефиниция города. Это сквозной прием обоих альбомов: внезапные тени (мрак, о котором писал Гильманов), манипуляции с выдержкой, размывающие предметы, загадочные ребусы пространства, как правило, с участием живописных руин и периферийных объектов типа мусорных мешков, сломанных почтовых ящиков, брошенной обуви и пластиковых бутылок в детской песочнице, — все это работает на образ потерянной и спящей земли. И задача архивариуса, или «старого фотографа» [Вышемирский, 2007: 226] — донести уже не следы прошлого под наносами настоящего, но схватить само это странное настоящее, продолжительное соседство, в котором соседи инстинктивно отшатываются друг от друга.

В разговоре о Калининграде сам собой возникает образ двойственности. «Два центра, два собора, два имени, два “К” (Кант и Калинин, Кант и Кох, Клейст-писатель и Клейст-генерал), два вокзала, два озера, две башни (башня Дона и башня Врангеля), две реки, два смысла. Уже два-то смысла точно: плохой и хороший, агрессивный и либеральный, прошлый и будущий — два лика, обращенные к западу и востоку. Обоюдоострый топор. Двоица для Кенигсберга — прототип. Это не город компромиссов, снятия противоречия в синтезе, не место для мирных переговоров. <...> Все в Кёнигсберге имеет две стороны, как королева Луиза, — с одной стороны, идеализированная сентиментальная икона, кукольный театр (в бывшей кирхе ее имени), с другой — истинная умная историческая героиня; как поражение и победа под Танненбергом, как соотношение советского и прусского —



Книга А. Попадина
«Местное время»

красным — то ли кровью, то ли солнцем. На поверхности — одинокий недострой, в подземелье — миф о несметных богатствах, сказочное изобилие. Слои никогда не встретятся, но копатели будут находить осколки, с помощью которых визионеры придадут настоящему смысл. В странной (queer), но многообещающей археологии современности и неустанном уточнении своей сложной идентичности — миссия современного Калининграда.

от очевидного взаимоотрицания до переключки суровых стилей» [Чечот, 2016: 562]. У третьей по счету мифолого-урбанистической книги краеведа и писателя Александра Попадина — самая красноречивая обложка на фоне предыдущих (см.: [Попадин, 2020]). Под заголовком — ровное синее поле, чей цвет отсылает к морской воде, на котором возвышается контур единственного заметного здания советского Калининграда — Дома Советов. У подножия синего горизонта двое солдат удачи роют ход в городские глубины, куда не попасть с помощью множества обманчивых люков с немецкими надписями (их роли в городе посвящена отдельная статья в «Калининградском словаре»). Этот ход ведет к гравюре с изображением

Кенигсберга в XVIII в. Под морским дном или под землей, безбрежной, как небо, лежит исчезнувший город. Он подцвечен

Список источников

- Барт Р. Camera lucida: комментарий к фотографии. М.: Ad Marginem, 1997. 224 с.
- Батлер Дж. Заметки о перформативной теории собрания. М.: Ad Marginem, 2018. 248 с.
- Бойцова О. Любительские фото: визуальная культура повседневности. СПб.: Изд-во Европ. ун-та в Санкт-Петербурге, 2013. 266 с.
- Вьешемирский Д. Кенигсберг, прости. Калининград: Pictorica, 2007. 240 с.
- Гильманов В. «post-» как транзитная зона истории // Foto & Video. 28.09.2014. URL: <http://www.foto-video.ru/art/albums/66322/> (дата обращения: 12.09.2021).
- Калининградский словарь / ред.-сост. М. Попов. Калининград: Pictorica, 2021. 176 с.
- Кувшинова М. Пара слов о слове «повестка». Хитрый способ дегуманизации // kimkibabaduk. 17.08.2021. URL: https://kkbbd.com/2021/08/17/vam-povestochka/?fbclid=IwAR1OBTNJvTOQyPflKKzG4qBQyFxoYg3mBswp0kQth_wycMFOONvj4Y8vCzI (дата обращения: 12.09.2021).
- Оже М. Не-места. Введение в антропологию гипермодерна. М.: Новое лит. обозрение, 2017. 135 с.
- Попадин А. Местное время: полдень: практико-мифологическое пособие по использованию Калининграда для его жителей и гостей. Калининград: Pictorica, 2020. 335 с.
- Ротиков К. (Пирютко Ю. М.) Другой Петербург. СПб.: Лига-Плюс, 1998. 576 с.
- Савчук В. Философия фотографии. СПб.: Изд-во С.-Петербурга. ун-та, 2005. 256 с.
- Султанова Г., Гуэр М., де, Лангенбург А. и др. Квир-пространства в России: прошлое, настоящее, будущее. [СПб.]: Бок о бок, 2020. 62 с.
- Чечот И. Д. Гению места Калининграда и Кенигсберга [2005] // Чечот И. Д. От Бекмана до Брекера: статьи и фрагменты. СПб.: Сеанс, 2016. С. 554—566.
- Ackroyd P. Queer City: Gay London from the Romans to the Present Day. London: Chatto & Windus, 2017. 272 p.

- Dyer R. *The Culture of Queers*. London, New York: Routledge, 2002. 256 p.
- Friederiksen R. E., Kimball E., Vaccaro A., Miller R. A., Forester R. Queer science: Temporality and futurity for queer students in STEM // *Time & Society*. 2021. Vol. 30, № 3. P. 332—354.
- Giesecking J. J. Mapping lesbian and queer lines of desire: Constellations of urban space // *Environment and Planning D: Society and Space*. 2020. Vol. 38, № 5. P. 941—960.
- Looyenga A. Recreating an urban atmosphere: The rebuilding of three Dutch towns: Middelburg, Rhenen and Wageningen // *Living with History, 1914—1964. Rebuilding Europe after the First and Second World Wars and the Role of Heritage Preservation* / ed. by N. Bullock, L. Verpoest. Leuven: Leuven Univ. Press, 2021. P. 189—199.
- Vyshemirsky D. *post-*. Berlin: Revolver Publishing; Treemedia, 2014. 208 p.

References

- Ackroyd, P. (2017) *Queer City: Gay London from the Romans to the Present Day*, London: Chatto & Windus.
- Bart, R. (1997) *Camera lucida: Kommentarij k fotografii* [Camera lucida: comment on the photo], Moscow: Ad Marginem.
- Batler, Dzh. (2018) *Zametki o performativnoj teoriji sobraniya* [Notes on the performative theory of the meeting], Moscow: Ad Marginem.
- Bojcov, O. (2013) *Lyubitel'skie foto: Vizual'naya kul'tura povsednevnosti* [Amateur photos: visual culture of everyday life], St. Petersburg: Izdatel'stvo Evropejskogo universiteta v Sankt-Peterburge.
- Chechot, I. D. (2016) Geniyu mesta Kaliningrada i Kenigsberga [The genius of the place of Kaliningrad and Konigsberg], in: Chechot, I. D. *Ot Bekmana do Brekera: Stat'i i fragment*, St. Petersburg: Seans, pp. 554—566.
- Dyer, R. (2002) *The Culture of Queers*, London, New York: Routledge.
- Friederiksen, R. E., Kimball, E., Vaccaro, A., Miller, R. A., Forester, R. (2021) Queer science: Temporality and futurity for queer students in STEM, *Time & Society*, vol. 30, no. 3, pp. 332—354.
- Giesecking, J. J. (2020) Mapping lesbian and queer lines of desire: Constellations of urban space, *Environment and Planning D: Society and Space*, vol. 38, no. 5, pp. 941—960.
- Gil'manov, V. (2014) “post-” kak tranzitnaya zona istorii [“post-” as a transit zone of history], *Foto & Video*, available from <http://www.foto-video.ru/art/albums/66322/> (accessed 12.09.2021).
- Kuvshinova, M. (2021) Para slov o slove “povestka”. Hitryj sposob degumanizacii [A few words about the word “agenda”. A clever way to dehumanize], *kimkibabaduk*, available from https://kkbbd.com/2021/08/17/vam-povestochka/?fbclid=IwAR1OBTNJvTOQyPflKKzG4qBQyFxoyg3mBswp0kQth_wycMFOONvj4Y8vCzI (accessed 12.09.2021).
- Looyenga, A. (2021) Recreating an urban atmosphere: The rebuilding of three Dutch towns: Middelburg, Rhenen and Wageningen, in: Bullock, N., Verpoest, L. (eds), *Living with History, 1914—1964. Rebuilding Europe after the First and Second World Wars and the Role of Heritage Preservation*, Leuven: Leuven Univ. Press, P. 189—199.
- Ozhe, M. (2017) *Ne-mesta. Vvedenie v antropologiyu gipermoderna* [No-places. Introduction to the anthropology of hypermodernity], Moscow: Novoe literaturnoe obozrenie.
- Popadin, A. (2020) *Mestnoe vremya: polden'*: Praktiko-mifologicheskoe posobie po ispol'zovaniyu Kaliningrada dlya ego zhitelej i gostej [Local time: noon: A practical and mythological guide to the use of Kaliningrad for its residents and guests], Kaliningrad: Pictorica.
- Popov, M. (ed.) (2021) *Kaliningradskij slovar'* [Kaliningrad dictionary], Kaliningrad: Pictorica.
- Rotikov, K. (1998) *Drugoj Peterburg* [Another Petersburg], St. Petersburg: Liga-Plyus.
- Savchuk, V. (2005) *Filosofiya fotografii* [Philosophy of photography], St. Petersburg: Izdatel'stvo S.-Peterburgskogo universiteta.
- Sultanova, G., Guer, M. de, Langenburg, A. et al. (2020) *Kvir-prostranstva v Rossii: Proshloe, nastoyashchee, budushchee* [Queer spaces in Russia: Past, present, future], St. Petersburg: Bok o bok.
- Vyshemirskij, D. (2007) *Kenigsberg, prosti* [Koenigsberg, I'm sorry], Kaliningrad: Pictorica.
- Vyshemirsky, D. (2014) *post-*, Berlin: Revolver Publishing, Treemedia.

Статья поступила в редакцию 15.09.2021; одобрена после рецензирования 30.10.2021; принята к публикации 30.10.2021.

The article was submitted 15.09.2021; approved after reviewing 30.10.2021; accepted for publication 30.10.2021.

Информация об авторе / Information about the author

Ян Сергеевич Левченко — PhD, научный сотрудник лаборатории по изучению советской архитектуры и изобразительного искусства, Национальный исследовательский университет «Высшая школа экономики»; редактор серии «Кинотексты», издательство «Новое литературное обозрение», Москва, Россия. E-mail: janlevchenko@gmail.com

Jan Levchenko — PhD, Researcher at the Laboratory for the Study of Soviet Architecture and Fine Arts, National Research University “Higher School of Economics” (Moscow); editor of the series “Kinotexty”, Publishing House “New Literary Review”, Moscow, Russian Federation.

Labyrinth: теории и практики культуры. 2021. № 4. С. 110—115.

Labyrinth: Theories and practices of culture. 2021. No. 4. P. 110—115.

Эссе

УДК 791.43.05

DOI: 10.54347/Lab.2021.4.7

«ИЛЛЮЗИОНИСТ» ЙОСА СТЕЛЛИНГА: СЮЖЕТ И ЗАМЫСЕЛ

Ури Гершович^{1, 2, 3}

¹ Санкт-Петербургский государственный университет, Санкт-Петербург, Россия

² Московский государственный университет им. М. В. Ломоносова, Москва, Россия

³ Еврейский университет в Иерусалиме, Иерусалим, Израиль, gershovichuri@gmail.com

Для цитирования: Гершович У. «Иллюзионист» Йоса Стеллинга: сюжет и замысел // *Labyrinth: теории и практики культуры. 2021. № 4. С. 110—115.*

Essay

“THE ILLUSIONIST” BY JOS STELLING: PLOT AND IDEA

Uri Gershovich^{1, 2, 3}

¹ St. Petersburg State University, St. Petersburg, Russian Federation

² Lomonosov Moscow State University, Moscow, Russian Federation

³ Hebrew University of Jerusalem, Jerusalem, Israel, gershovichuri@gmail.com

For citation: Gershovich, U. (2021) “Illyuzionist” Josa Stellinga: syuzhet i zamysel [“The illusionist” by Jos Stelling: plot and idea], *Labyrinth: Teorii i praktiki kul'tury* [Labyrinth: Theories and practices of culture], no. 4, pp. 110—115.

Этот сюрреалистический фильм, в основу сценария которого легла пьеса «Трагедия», написанная Фриком де Йонгом (сыгравшим главного героя), может показаться хаотичным нагромождением различных образов. Между тем в нем прочитывается вполне определенный сюжет и достаточно сложное высказывание, касающееся природы творчества и путей формирования художника.

Фильм начинается с эпизода, в котором некий артист (Фрик де Йонг) проваливает свой номер на публике. Причина провала в том, что его двойник (Джим ван дер Вуд) — позднее мы будем воспринимать этих персонажей как братьев — намеренно перерезал необходимые для представления провода. Этот двойник глумится из зала

над артистом, затем сам появляется на сцене и препровождает провалившегося в странный металлический ящик, который оказывается дверью в прошлое или чем-то вроде комнаты воспоминаний. Так мы перемещаемся в детство героя, и все дальнейшее оказывается своеобразным воспроизведением биографии, приведшей его на сцену. Восстановим вкратце сюжетную канву.



Оказавшись в мире детства героя, мы видим двух братьев — они одинаково одеты, спят в одной кровати, ездят на одном велосипеде. На мой взгляд, гениальным является решение Стеллинга использовать взрослых актеров для изображения мира детства. Тем самым подчеркивается дистанция по отношению к этому миру — он лишь воспоминание. Другой замечательный ход — нарисовать этот мир с помощью череды буквализированных метафор наподобие «из чего они сделаны, мальчики...»: душная, тесная домашняя атмосфера, стук швейной машинки, озабоченная хозяйством мать с тираническими наклонностями, смешливый отец не от мира сего, дед-скряга, река, велосипед, мельница, куры. Чем же заняты братья, кроме нелепой рыбалки с отцом? Один обнаруживает мух, другой их убивает и коллекционирует, пересчитывает. Странный образ, мы к нему вернемся позднее. Зададимся другим вопросом: что означает столь тесное сосуществование двух братьев, их похожесть? Этот вопрос, конечно, возникает в свете начала фильма, где один из братьев мешает другому и видится не столько братом, сколько двойником. Ответ, по-видимому, довольно прост: это один герой, два брата — две различных стороны героя, проявившиеся уже в детстве.

Забегая вперед, отметим, что в дальнейшем такое понимание найдет свое подтверждение в неявных указаниях автора. Я имею в виду номера автобуса, на котором в продолжение фильма ездит главный герой — Gen. 4:9-13, NB-16-10. Если обратить на них внимание, не остается сомнений, что это ссылки на соответствующие стихи Писания — Быт. 4:19-13 и Числ. 16:10. Первая ссылка на историю с Каином и Авелем, вторая — о конфликте Кораха (Корея) с Моисеем. Парадигматический конфликт братьев дополняется еще одним конфликтом двоюродных братьев в борьбе за первенство. Каин убивает Авеля, а в результате второго конфликта гибнет Корах. Восходящая к Филону Александрийскому традиция интерпретации Писания видит в конфликте Каина и Авеля борьбу двух начал в человеке:



...Есть две несовместимых и враждебных друг другу точки зрения: одна возводит все к уму как вождю нашему в мыслях и чувствах, в движении и покое; другая же следует за Богом как за своим творцом. Одну олицетворяет Каин, чье имя означает «обладание», ибо он думал, что обладает всем, а другую — Авель, чье имя толкуется как «все возводящий к Богу». Обоих вынашивает одна мать — душа, но едва они появятся на свет, их нужно разлучить, ибо враги не могут сосуществовать ни одного мгновения... (Филон Александрийский. «О рождении Авеля и о том, как приносили жертвы Богу он и его брат Каин». Пер. О. Л. Левинской).

Йос Стеллинг по-своему интерпретирует этот конфликт и, чтобы подчеркнуть, что речь идет не только о Каине и Авеле, приводит вторую ссылку, где Моисей говорит, обращаясь к Кораху: «Он приблизил тебя и с тобою всех братьев твоих, сынов Левия, и вы домогаетесь ещё и священства» (Числ. 16:10). У Стеллинга две стороны героя — это два «я»: мечтательное, фантазийное, устремленное к вымыслу, художественное и критическое, исследовательское, старающееся

иметь дело с реальностью. До поры до времени два «я» нашего героя мирно уживаются. Конфликт начинается после того, как одно из этих «я» (мечтательное) заражается вирусом искусства. Это происходит при посещении представления иллюзиониста, которому помогает поражающая воображение героя ассистентка. Мечтательное «я» очаровано и рвется в эту сферу (онанирует, глядя на фотографию ассистентки иллюзиониста — образ искусства). Критическое, исследовательское «я» негодует и противится (изрезал фото дивы). Устремленное к реальности «я» заигрывает с живой девочкой, не признавая мечтательный онанизм, которым продолжает заниматься фантазер. Возникший конфликт показан предельно просто: братья буквально борются, вцепившись друг в друга (одна из наиболее сильных сцен фильма). Интересно, что направленное на исследование реальности «я» оказывается в худшей ситуации в этом реальном, по-дурацки тесном мире, нежели бегущий реальности мечтатель, причем не исключено, что по вине последнего. Дотошному исследователю, коллекционеру мух, не обращающему внимание на то, что, убивая муху, он дает оплеуху матери, не замечающему, что, заигрывая с живой девочкой, он заходит слишком далеко, достается от жизни: его лупят мальчишки, его бьют взрослые, к нему применяют санкции. Его выдавливают, вытравливают из нашего героя, оставляя мечтательное «я» в одиночестве. Но, по-видимому, только так он способен переносить окружающую его действительность.

И вот мечтатель вырос и покидает дом, уезжает учиться. Сшитый из той же материи, что и занавесы в доме, костюм — его провинциальность. Он едет учиться искусству, иллюзионизму. Мельком замечаемый им в автобусе мир сродни сумасшедшему дому: придурковатая девочка, солдат-идиот, вдовушка-квакушка (Заметим, что это мироощущение проявит себя в дальнейшем). На автобусе с упомянутыми выше номерами он въезжает напрямик в цирк.

Однако, мир искусства, к которому он так стремился, оказывается жестоким. Его ждут разочарование (искусственная рука дивы) и растерянность. От него чего-то хотят, все его куда-то гонят, чего-то требуют. Он, выбиваясь из сил, выделяет какие-то па, не понимая, что именно он должен сделать. Он затравлен, его положение — это положение человека, висящего под потолком на канате и не имеющего возможность спуститься, ибо внизу лежит огромная змея (образ провинциала, затравленного богемным истеблишментом и острой конкурентно-враждебной атмосферой, гремучей змеей цехового сообщества).

Мать спасает сына из этой безвыходной ситуации. Она как бы выволакивает его из мира искусства и стремится ввести в реальную жизнь, освободив от иллюзий. Она «везет его в мир», но мир в этом фильме — это сумасшедший дом. В этом мире наш герой — новичок, он плохо ориентируется в нем: слышится пальба пушек, ветви страшат каким-то грозным уханьем, мать надрывающаяся ради денег (снова прекрасный своей минимализмом детский образ — погоня за убегающим кошельком), — какой-то неведомый зверь, с которым надо бороться (игрушечная крыса — морок борьбы за существование). По-видимому, мать полагает, что освободиться от иллюзий поможет воссоединение мечтателя с его вторым, критически направленным на реальность «я». Но это самое критическое «я» не приемлет матери, стремится избавиться от её гнета — и его снова связывают смиренной рубашкой.

В мире — в сумасшедшем доме — «лечат» психоанализом Фрейда и трепанацией черепа (что, возможно, одно и то же). Вылеченные сумасшедшие превращаются в «нормальных» идиотов. «Обнормаленных» можно узнать по шраму на лбу. В этом мире нашему герою не остается ничего другого, как изучение анатомии мозга.

Тем временем гибнет мир его детства. Самоубийство отца — возможно, вследствие расставания с сыном. Сюрреалистические похороны с расклеенными повсюду объявлениями «ищем таланты» наводят на мысль о зарытом в землю

таланте. Нечаянное убийство матери, пытавшейся вызвать в сыне милого мечтателя-иллюзиониста, словно угрызения совести: «довел мать своими фокусами». Буквальное разрушение дома детства.

Взрослея и изучая психоанализ, наш герой в ипостаси мечтателя понимает, что его второе, загнанное в смирительную рубашку «я» естествоиспытателя станет «нормальным», то есть будет подвергнуто бытующей в этом мире (сумасшедшем доме) операции. Он решается спасти его (себя). Кстати, когда он вторично попадает на территорию сумасшедшего дома, его уже гораздо меньше пугает этот мир. Он видит, что именно стоит за угрожающим наклоном ветвей, кто палит из пушек, что за зверь эта самая крыса борьбы за существование.

Окончательная драма состоит в том, что его встреча со вторым «я» возобновляет застарелый конфликт. Ужасающим образом уже прооперированное «я» одолевает «я» мечтателя, превращая именно его в «нормального» человека. Но это же гибель художника, это потеря способности к иллюзионизму... Кошмар! Способно ли это «обнормаленное», получившее ненавистную прививку психоанализа существо творить? — как бы спрашивает себя автор (образ автора).

Вернемся к началу фильма — в нем фиксируется ситуация, когда критик в художнике перечеркивает его художественный акт. «Представление не состоялось из-за критика во мне самом» — как бы говорит исповедующийся художник. Он стоит перед публикой со своим кукольным страусом и двойником за кулисами и ждет... А затем отправляется в историю своего становления, чтобы уже эту историю превратить в художественное высказывание.

Трагичность всей этой истории состоит в том, что единственным творческим актом является ретроспективный рассказ художника о собственной «судьбе», приведшей к «обнормаленному» художественному «я», в то время, как критическое «я» выходит из-под власти нормы, то есть становится доминантным. Но если настаивать на художественном высказывании, то этого критика следует удушить... Порочный круг, невозможность достичь гармонии двух составляющих...



Такова сюжетная канва фильма. Несколько слов о двух важных образах — очки с толстыми стеклами и мухи. Мухи — это своего рода «складки» реальности, которые могут пробудить творческий акт, их замечает мечтатель, художник, а убивает и классифицирует критик. И сам фильм — история становления художника —

в конечном счете, такая складка. Поэтому он заканчивается прихлопыванием мухи на семейном портрете. Что касается очков, то в них герой адекватен самому себе (и то, и другое его «я»). Но зато он неадекватен миру и, с точки зрения мира, выглядит смешно и нелепо: «Сколько можно смотреть на все сквозь розовые очки!» Фиаско в мире искусства, в частности, завершается разбитием очков... Однако, сняв очки, наш герой, с непривычки, ориентируется еще хуже. Парадокс заключается в том, что без очков (без детского своеобразного взгляда) он не может творить, не может реализоваться как художник, но и своеобразность аналитико-критического взгляда тускнеет. Отсюда напряженная борьба братьев за очки.

В заключение заметим, что суть фильма не сводится к реконструированному сюжету, но без подобной реконструкции эту суть не понять. В широком смысле речь идет о драме духовного становления любой нащупавшей ниточку самосознания личности. Становящееся самосознание всегда раздвоено, что является следствием открытия мира в себе, противостоящего тебе в мире. Вместе с тем оно характеризуется непременной тоской по цельности, предчувствием своего воспарения, которое сопровождается тревогой и страхом перед вероятностью его неосуществимости. Ты словно видишь, как это могло бы быть, и вроде бы чувствуешь, что это возможно, но вместе с тем натыкаешься на препятствия, сначала — досадные и случайные, а затем — надсадные. Ты ждешь и предощущаешь свое воспарение, превращение куколки в бабочку (не зная, будет ли это воспарением тебя над миром или воспарением мира в тебе), но оно всякий раз срывается и оказывается недостижимым. Почти всегда при этом твоим «порохом» являются вынесенные из детства впечатления — те, что складно ложатся в историю возникновения твоего самосознания — но они же в виде комплексов и предрассудков являются препятствием.

Стеллинг говорит об этом языком «овеществленных» метафор, его язык отличен от того, что принято в кино, родственном литературе. В этом фильме не говорят: здесь не словесные метафоры, а вещественные, визуальные. Это, помимо всего прочего, придает всему «рассказу» иронический характер, не отменяющий трагичности и силы драмы борения героя.

Информация об авторе / Information about the author

Ури Гершович — PhD, доцент кафедры еврейской культуры Института философии СПбГУ, сотрудник Международного центра университетского преподавания еврейской цивилизации при Еврейском университете в Иерусалиме, приглашенный преподаватель кафедры иудаики ИСАА МГУ, Санкт-Петербург / Москва, Россия; Иерусалим, Израиль. E-mail: gershovichuri@gmail.com

Uri Gershovich — PhD, Associate Professor at the Department of Jewish Culture, Institute of Philosophy, St. Petersburg State University; a Lecturer of the Chais Center of the Hebrew University of Jerusalem; Visiting Lecturer Jewish and Israel Studies, Department of Jewish studies of IAAS MSU, St. Petersburg / Moscow, Russia; Jerusalem, Israel.

ИНФОРМАЦИЯ ДЛЯ АВТОРОВ

1. К публикации принимаются статьи, рецензии, материалы круглых столов (рекомендуемый объем статьи 20—25 тыс. знаков, в исключительных случаях до 40—45 тыс. знаков; объем рецензии 10—15 тыс. знаков) в редакторе Microsoft Word шрифтом Times New Roman, кегль 14. При создании диаграмм и графиков необходимо использовать приложения Microsoft Graph и Microsoft Excel.

2. Материалы принимаются в электронном виде по адресу <https://labyrinth.ivanovo.ac.ru>.

3. Комплект документов должен состоять из двух файлов, сохраненных в формате RTF:

1) собственно статьи (приводятся имя, отчество и фамилия автора, название статьи, текст, список источников). Приветствуется членение статей на смысловые части (разделы);

2) приложения, в котором должны быть следующие составляющие (в соответствии с ГОСТ Р 7.0.7—2021):

— сведения об авторе / авторах (имя, отчество и фамилия, ученая степень и ученое звание, место работы и должность, контактные данные (телефон и электронная почта));

— аннотация, отражающая основное содержание статьи (10—15 строк);

— ключевые слова (не более 10);

— название статьи на английском языке;

— имя и фамилия в транслитерации (в латинском алфавите). Следует пользоваться системой транслитерации, принятой Библиотекой Конгресса США. Правила перевода с кириллицы на латиницу см.: <http://www.langust.ru/etc/translit.shtml>;

— аннотация статьи на английском языке. Она должна быть содержательнее и объемнее (до 0,5—1 страницы) аннотации на русском языке. Просим обеспечить квалифицированный перевод и приложить оригинал на русском языке, который был переведен (для удобства работы проверяющего переводчика);

— ключевые слова на английском языке;

— место работы, ученая степень и должность на английском языке.

4. Список источников к статье должен быть выполнен в двух вариантах.

В первом варианте («Список источников») библиографическое описание источников оформляется в соответствии с российскими ГОСТ 7.1—2003, 7.0.5—2008. В алфавитном порядке указываются только использованные в статье источники (сначала на русском языке, затем на иностранном). Пункты списка, в каждом из которых приводится одна работа, не нумеруются. Ссылки на список даются в тексте статьи в квадратных скобках, где указывается фамилия автора, далее, через запятую, год издания работы и, после двоеточия, страница. Образцы оформления ссылок см. на сайте журнала.

Второй вариант списка использованной литературы («References») выполняется в латинском алфавите.

В References включаются: монографии, статьи, сборники, тезисы, диссертации, авторефераты диссертаций; не включаются: архивы, газеты, указы, постановления, приказы, небольшие интернет-материалы.

Для русскоязычных источников (и других источников, изданных во всех алфавитах, кроме латинского) сначала приводится транслитерация названия, затем в квадратных скобках — его перевод на английский язык (в этих случаях транслитерируются и названия издательств). Если описание начинается со статьи или главы, то на английский язык переводятся их названия, а названия журналов и монографий, где они размещаются, только транслитерируются.

Названия работ, изданных на латинице, дублируются в двух списках. Порядок источников диктуется латинским алфавитом.

Образцы оформления см. на сайте журнала.

5. Направление в редакцию ранее опубликованных и принятых к печати в других изданиях работ не допускается.

Электронное сетевое издание
LABYRINTH
Теории и практики культуры

Научный журнал

№ 4 — 2021

Директор издательства *Л. В. Михеева*
Корректоры *О. Н. Масленникова, О. В. Батова*
Технический редактор *И. С. Сибирева*
Компьютерная верстка *Т. Б. Земсковой*
Дизайн обложки *А. Евлоевой и А. Рыбакова*

*В оформлении обложки использован рисунок ситца
фабрики Антона Михайловича Гандурина с братьями (Иваново-Вознесенск),
экспонировавшегося на Всемирной выставке в Чикаго в 1893 году
(из коллекции Музея ивановского ситца)*

Дата выхода в свет 27.12.2021 г.
Формат 70×108 1/16. Уч.-изд. л. 7,5.

Издательство «Ивановский государственный университет»

✉ 153025 Иваново, ул. Ермака, 39

☎ (4932) 93-43-41. E-mail: publisher@ivanovo.ac.ru