

ISSN 2686-7249

# ВЕСТНИК РГГУ

*Серия*  
«Литературоведение.  
Языкознание. Культурология»

Научный журнал

# RSUH/RGGU BULLETIN

“Literary Theory.  
Linguistics. Cultural Studies”  
*Series*

Academic Journal

Основан в 1996 г.  
Founded in 1996

9  
2021

VESTNIK RGGU. Seriya "Literaturovedenie. Yazykoznanie. Kul'turologiya"  
RSUH/RGGU BULLETIN. "Literary Theory. Linguistics. Cultural Studies" Series  
Academic Journal  
There are 10 issues of the journal a year.  
Founder and Publisher: Russian State University for the Humanities (RSUH)

RSUH/RGGU BULLETIN. "Literary Theory. Linguistics. Cultural Studies" Series is included: in the Russian Science Citation Index; in the List of leading scientific journals and other editions for publishing PhD research findings.

Peer-reviewed publications fall within the following research area:

**10.01.00 Philology:**

10.01.01 Russian literature  
10.01.03 Foreign literature  
10.01.08 Literary Theory. Textology  
10.01.09 Folkloristics

**10.02.00 Linguistics:**

10.02.14 Classical philology, Byzantine and Modern Greek Studies  
10.02.01 Russian language  
10.02.02 Languages of the Russian Federation  
10.02.19 Theoretical linguistics  
10.02.20 Historical-comparative, typological and contrastive linguistics

**24.00.00 Culturology:**

24.00.01 Cultural history and theory  
24.00.03 Museology, conservation and restoration of historical and cultural objects

*Goals of the journal:* Presentation of the results of the latest researches in the field of philology, linguistics and culturology, which have an unquestionable theoretical and practical value and are promising for the development of research in these fields of knowledge.

Advancement of empirically oriented linguistic research and high-quality studies of Russian, languages of the Russian Federation, and languages of the world within a variety of theoretical frameworks and in comparative, historical and typological perspectives.

*Objectives of the journal:* implementation and development of expertise of scientific articles taking into account the dominance of modern interdisciplinary and integrated approaches; presentation of the most significant achievements important for the development of science and capable of being introduced into the educational process as examples of correct scientific work; attraction of new authors, researchers, showing high theoretical culture and undeniable scientific achievements; strengthening the interaction of academic and university science; translation of scientific experience between generations and between institutions.

RSUH/RGGU BULLETIN. "Literary Theory. Linguistics. Culturology" Series is registered by Federal Service for Supervision of Communications, Information Technology and Mass Media. Certificate on registration: PI No. FS77-61883 of 25.05.2015  
Changes were made to the record of media registration in connection with the name change, renaming of the founder, clarification of the subject – registration number FS77-74270 of 09.11.2018

Editorial staff office: 6, Miusskaya Sq., Moscow, 125047  
Tel.: +7-495-250-6827

ВЕСТНИК РГГУ. Серия «Литературоведение. Языкознание. Культурология»

Научный журнал

Выходит 10 номеров печатной версии журнала в год.

Учредитель и издатель – Российский государственный гуманитарный университет (РГГУ)

ВЕСТНИК РГГУ. Серия «Литературоведение. Языкознание. Культурология» включен: в систему Российского индекса научного цитирования (РИНЦ); в Перечень рецензируемых научных изданий, в которых должны быть опубликованы основные результаты диссертаций на соискание ученой степени кандидата наук, на соискание ученой степени доктора наук по следующим научным специальностям и соответствующим им отраслям науки:

**10.01.00 Литературоведение:**

10.01.01 Русская литература

10.01.03 Литература народов стран зарубежья (с указанием конкретной литературы)

10.01.08 Теория литературы. Текстология

10.01.09 Фольклористика

**10.02.00 Языкознание:**

10.02.14 Классическая филология, византийская и новогреческая филология

10.02.01 Русский язык

10.02.02 Языки народов Российской Федерации

(с указанием конкретного языка или языковой семьи)

10.02.19 Теория языка

10.02.20 Сравнительно-историческое типологическое и сопоставительное языкознание

**24.00.00 Культурология:**

24.00.01 Теория и история культуры

24.00.03 Музееведение, консервация и реставрация историко-культурных объектов

*Цель журнала:* представление результатов новейших исследований в области литературоведения, языкознания и культурологии, имеющих несомненное теоретическое и практическое значение и перспективных для развития исследований в этих областях знания. Продвижение эмпирически ориентированных исследований по русскому языку, языкам Российской Федерации и языкам мира в рамках разнообразных теоретических подходов и в сопоставительной, исторической и типологической перспективе.

*Задачи журнала:* осуществление и развитие экспертизы научных статей с учетом господства современных междисциплинарных и комплексных подходов; представление наиболее значимых достижений, важных для развития науки и способных быть внедренными в образовательный процесс как примеры правильной научной работы; привлечение новых авторов, исследователей, показывающих высокую теоретическую культуру и неоспоримые научные достижения; усиление взаимодействия академической и университетской науки; трансляция научного опыта между поколениями и между институтами.

Журнал принимает к публикации оригинальные статьи, комплексные исследования российских и зарубежных авторов, ранее не публиковавшиеся научные доклады.

Журнал зарегистрирован Федеральной службой по надзору в сфере связи, информационных технологий и массовых коммуникаций, свидетельство о регистрации ПИ № ФС77-61883 от 25.05.2015 г. В запись о регистрации СМИ внесены изменения в связи с изменением названия, переименованием учредителя, уточнением тематики – регистрационный номер ПИ № ФС77-74270 от 09.11.2018 г.

Адрес редакции: 125047, Москва, Миусская пл., 6

Тел.: +7-495-250-6827

Founder and Publisher  
Russian State University for the Humanities (RSUH)

Editor-in-chief

*P.P. Shkarenkov*, Dr. of Sci. (History), professor, Russian State University for the Humanities (RSUH), Moscow, Russian Federation

Editorial Board

*D.I. Antonov*, Dr. of Sci. (History), professor, Russian State University for the Humanities (RSUH), Moscow, Russian Federation (*deputy editor-in-chief*)

*P.M. Arkadiey*, Dr. of Sci. (Philology), Institute of Slavic Studies RAS/Russian State University for the Humanities (RSUH), Moscow, Russian Federation (*deputy editor-in-chief*)

*O.L. Akhunova*, Dr. of Sci. (Philology), Russian State University for the Humanities (RSUH), Moscow, Russian Federation

*S.I. Baranova*, Dr. of Sci. (History), Moscow State Integrated Art and Historical Architectural and Natural Landscape Museum-Reserve, Russian State University for the Humanities (RSUH), Moscow, Russian Federation

*L.V. Belovinskii*, Dr. of Sci. (History), professor, Moscow State Art and Cultural University, Moscow, Russian Federation

*N.P. Grintser*, Dr. of Sci. (Philology), Russian State University for the Humanities (RSUH), Moscow, Russian Federation

*V.V. Gudkova*, Dr. of Sci. (Art Studies), State Institute for Art Studies, Moscow, Russian Federation

*Yu.V. Domanskii*, Dr. of Sci. (Philology), professor, Russian State University for the Humanities (RSUH), Moscow, Russian Federation

*A.V. Dybo*, RAS corr. memb., Dr. of Sci. (Philology), professor, RAS Institute of Linguistics, Moscow, Russian Federation

*V.V. Gudkova*, Dr. of Sci. (Art Studies), State Institute for Art Studies, Moscow, Russian Federation

*N.P. Grintser*, Dr. of Sci. (Philology), Russian State University for the Humanities (RSUH), Moscow, Russian Federation

*I. Rzepnikowska*, Dr. of Sci. (Philology), Nicolaus Copernicus University, Toruń, Poland

*I.I. Isaev*, Cand. of Sci. (Philology), Russian State University for the Humanities (RSUH), Moscow, Russian Federation

*G.I. Kabakova*, Dr. of Sci. (Philology), Université de Paris-Sorbonne, Paris, France

*N.V. Kapustin*, Dr. of Sci. (Philology), professor, Ivanovo State University, Ivanovo, Russian Federation

*A.A. Kholikov*, Dr. of Sci. (Philology), Lomonosov Moscow State University, Moscow, Russian Federation

*O.B. Khristoforova*, Dr. of Sci. (Philology), professor, Russian State University for the Humanities (RSUH), Moscow, Russian Federation

*V.I. Kimmelman*, Ph.D., Bergen University, Bergen, Norway

*J.D. Clayton*, Ph.D., University of Ottawa, Ottawa, Canada

*I.V. Kondakov*, Dr. of Sci. (Philology), Russian State University for the Humanities (RSUH), Moscow, Russian Federation

- G.Ye. Kreidlin*, Dr. of Sci. (Philology), professor, Russian State University for the Humanities (RSUH), Moscow, Russian Federation
- L.I. Kulikov*, Cand. of Sci. (Philology), PhD, Ghent University, Ghent, Belgium
- M.N. Lipovetskiy*, Dr. of Sci. (Philology), professor, University of Colorado, Boulder, USA
- D.M. Magomedova*, Dr. of Sci. (Philology), professor, Russian State University for the Humanities (RSUH), Moscow, Russian Federation
- I.V. Morozova*, Dr. of Sci. (Philology), professor, Russian State University for the Humanities (RSUH), Moscow, Russian Federation
- V.G. Mostovaya*, Cand. of Sci. (Philology), Russian State University for the Humanities (RSUH), Moscow, Russian Federation
- S.Yu. Neklyudov*, Dr. of Sci. (Philology), professor, Russian State University for the Humanities (RSUH), Moscow, Russian Federation
- V.I. Podlesskaya*, Dr. of Sci. (Philology), professor, Russian State University for the Humanities (RSUH), Moscow, Russian Federation
- O.I. Polovinkina*, Dr. of Sci. (Philology), professor, Russian State University for the Humanities (RSUH), Moscow, Russian Federation
- E.Yu. Protasova*, Dr. of Sci. (Pedagogy), University of Helsinki, Helsinki, Finland
- R.I. Rozina*, Dr. of Sci. (Philology), Russian State University for the Humanities (RSUH), Moscow, Russian Federation
- J. Sadowski*, Dr. of Sci. (History), Jagellonian University, Kraków, Poland
- I.O. Shaytanov*, Dr. of Sci. (History), professor, Russian State University for the Humanities (RSUH), Moscow, Russian Federation
- A.Yu. Sorochan*, Dr. of Sci. (Philology), associate professor, Tver State University, Tver, Russian Federation
- Ya.G. Testelets*, Dr. of Sci. (Philology), associate professor, Russian State University for the Humanities (RSUH), Moscow, Russian Federation
- O.I. Togoyeva*, Dr. of Sci. (History), RAS Institute of General History, Moscow, Russian Federation
- V.I. Tyupa*, Dr. of Sci. (Philology), professor, Russian State University for the Humanities (RSUH), Moscow, Russian Federation
- S.A. Yatsenko*, Dr. of Sci. (History), professor, Russian State University for the Humanities (RSUH), Moscow, Russian Federation
- G.I. Zvereva*, Dr. of Sci. (History), professor, Russian State University for the Humanities (RSUH), Moscow, Russian Federation (*deputy editor-in-chief*)

Executive editor:

*G.I. Zvereva*, Dr. of Sci. (History), professor (RSUH)

Учредитель и издатель  
Российский государственный гуманитарный университет (РГГУ)

Главный редактор

*П.П. Шкаренков*, доктор исторических наук, профессор, Российский государственный гуманитарный университет (РГГУ), Москва, Российская Федерация

Редакционная коллегия

*Д.И. Антонов*, доктор исторических наук, профессор, Российский государственный гуманитарный университет (РГГУ), Москва, Российская Федерация (*заместитель главного редактора*)

*П.М. Аркадьев*, доктор филологических наук, Институт славяноведения РАН, Российский государственный гуманитарный университет (РГГУ), Москва, Российская Федерация (*заместитель главного редактора*)

*О.Л. Ахунова*, доктор филологических наук, Российский государственный гуманитарный университет (РГГУ), Москва, Российская Федерация

*С.И. Баранова*, доктор исторических наук, Московский государственный объединенный музей-заповедник, Российский государственный гуманитарный университет (РГГУ), Москва, Российская Федерация

*Л.В. Беловинский*, доктор исторических наук, профессор, Московский государственный институт культуры, Москва, Российская Федерация

*Н.П. Грициер*, доктор филологических наук, Российский государственный гуманитарный университет (РГГУ), Москва, Российская Федерация

*В.В. Гудкова*, доктор искусствоведения, Государственный институт искусствознания, Москва, Российская Федерация

*Ю.В. Доманский*, доктор филологических наук, профессор, Российский государственный гуманитарный университет (РГГУ), Москва, Российская Федерация

*А.В. Дыбо*, член-корреспондент РАН, доктор филологических наук, профессор, Институт языкознания РАН, Москва, Российская Федерация

*И. Желниковска*, доктор филологических наук, Университет Николая Коперника, Торунь, Республика Польша

*Г.И. Зверева*, доктор исторических наук, профессор, Российский государственный гуманитарный университет (РГГУ), Москва, Российская Федерация (*заместитель главного редактора*)

*И.И. Исаев*, кандидат филологических наук, Российский государственный гуманитарный университет (РГГУ), Москва, Российская Федерация

*Г.И. Кабакова*, доктор филологических наук, Университет Сорбонны, Париж, Французская Республика

*Н.В. Капустин*, доктор филологических наук, профессор, Ивановский государственный университет, Иваново, Российская Федерация

*В.И. Киммельман*, PhD, Берген, Королевство Норвегия

*Д.Д. Клейтон*, доктор филологических наук, Оттавский университет, Оттава, Канада

*И.В. Кондаков*, доктор филологических наук, профессор, Российский государственный гуманитарный университет (РГГУ), Москва, Российская Федерация

*Г.Е. Крейдлин*, доктор филологических наук, профессор, Российский государственный гуманитарный университет (РГГУ), Москва, Российская Федерация

- Л.И. Куликов*, кандидат филологических наук, PhD, Гентский университет, Гент, Королевство Бельгия
- М.Н. Липовецкий*, доктор филологических наук, профессор, Университет Колорадо, Болдер, Соединенные Штаты Америки
- Д.М. Магомедова*, доктор филологических наук, профессор, Российский государственный гуманитарный университет (РГГУ), Москва, Российская Федерация
- И.В. Морозова*, доктор филологических наук, профессор, Российский государственный гуманитарный университет (РГГУ), Москва, Российская Федерация
- В.Г. Мостовая*, кандидат филологических наук, Российский государственный гуманитарный университет (РГГУ), Москва, Российская Федерация
- С.Ю. Неклюдов*, доктор филологических наук, профессор, Российский государственный гуманитарный университет (РГГУ), Москва, Российская Федерация
- В.И. Подлеская*, доктор филологических наук, профессор, Российский государственный гуманитарный университет (РГГУ), Москва, Российская Федерация
- О.И. Половинкина*, доктор филологических наук, профессор, Российский государственный гуманитарный университет (РГГУ), Москва, Российская Федерация
- Е.Ю. Протасова*, доктор педагогических наук, Хельсинкский университет, Хельсинки, Финляндская Республика
- Р.И. Розина*, доктор филологических наук, Российский государственный гуманитарный университет (РГГУ), Москва, Российская Федерация
- Я. Садовский*, доктор исторических наук, Ягеллонский университет, Краков, Республика Польша
- А.Ю. Сорочан*, доктор филологических наук, доцент, Тверской государственный университет, Тверь, Российская Федерация
- Я.Г. Тестелец*, доктор филологических наук, доцент, Российский государственный гуманитарный университет (РГГУ), Москва, Российская Федерация
- О.И. Тогова*, доктор исторических наук, Институт всеобщей истории РАН, Москва, Российская Федерация
- В.И. Тюпа*, доктор филологических наук, профессор, Российский государственный гуманитарный университет (РГГУ), Москва, Российская Федерация
- А.А. Холиков*, доктор филологических наук, Московский государственный университет им. М.В. Ломоносова (МГУ), Москва, Российская Федерация
- О.Б. Христофорова*, доктор филологических наук, Российский государственный гуманитарный университет (РГГУ), Москва, Российская Федерация
- И.О. Шайтанов*, доктор исторических наук, профессор, Российский государственный гуманитарный университет (РГГУ), Москва, Российская Федерация
- С.А. Яценко*, доктор исторических наук, профессор, Российский государственный гуманитарный университет (РГГУ), Москва, Российская Федерация

Ответственный за выпуск:

*Г.И. Зверева*, доктор исторических наук, профессор (РГГУ)

## CONTENTS

### Studies in Cultural History

---

- Marina Yu. Bocharova*  
The state symbols on Japanese postcards of Meiji period ..... 10
- Elena V. Gordienko*  
A European in the Vietnamese pantheon. The cult of bacteriologist  
Alexander Yersin (1863–1943) in modern Vietnam ..... 25

### Visual Studies

---

- Zhanna V. Umanskaya*  
Illustration as an object of research in the Russian scientific space ..... 49
- Svetlana I. Baranova*  
To see the invisible. Concept of exhibition “Open storage of pottery  
and construction materials collection of the State research  
institute and Museum of architecture named after A.V. Shchusev” ..... 67
- Maria V. Markova*  
Particularity of the transformation of the superhero comics  
in the Russian cultural space: by the example BUBBLE Comics ..... 87
- Yulia A. Magera*  
Literary classics in Japanese manga: comics by Tezuka Osamu ..... 100

### Media Studies

---

- Olga M. Shchedrina*  
Digital light as a concept of media theory ..... 116
- Dmitry A. Kostoglotov*  
Historical consciousness in internet memes:  
towards a problem statement ..... 126
- Zemfira K. Salamova*  
Fashion bloggers as celebrity experts in Russian-spoken segment  
of social media ..... 139



## СОДЕРЖАНИЕ

### **Культурно-исторические исследования**

---

- Марина Ю. Бочарова*  
Государственные символы на японских открытках периода Мэйдзи . . . . . 10
- Елена В. Гордиенко*  
Европеец во вьетнамском пантеоне: культ бактериолога  
Александра Йерсена (1863–1943) в современном Вьетнаме . . . . . 25

### **Визуальные исследования**

---

- Жанна В. Уманская*  
Иллюстрация как объект исследования в российском  
научном пространстве . . . . . 49
- Светлана И. Баранова*  
Увидеть невидимое: концепция экспозиции  
«Открытое хранение фонда керамики  
и строительных материалов ГНИМА им. А.В. Щусева» . . . . . 67
- Мария В. Маркова*  
Особенности трансформации супергеройского комикса  
в российском культурном пространстве: на примере  
BUBBLE Comics . . . . . 87
- Юлия А. Магера*  
Литературная классика в японской манге: комиксы Тэдзука Осаму . . . . . 100

### **Медиаисследования**

---

- Ольга М. Щедрина*  
Цифровой свет как понятие теории медиа . . . . . 116
- Дмитрий А. Костоглотов*  
Историческое сознание в интернет-мемах: к постановке проблемы . . . . . 126
- Земфира К. Саламова*  
Модные блогеры как селебрити-эксперты  
в русскоязычных социальных медиа . . . . . 139

УДК 769

DOI: 10.28995/2686-7249-2021-9-10-24

## Государственные символы на японских открытках периода Мэйдзи

Марина Ю. Бочарова

*Российский государственный гуманитарный университет,  
Москва, Россия, laug@yandex.ru*

*Аннотация.* В статье рассматриваются способы представления государственных символов в почтовых открытках Японии периода Мэйдзи (1868–1912). На основе их визуального оформления рассмотрены способы конструирования имиджа новой власти. После «реставрации Мэйдзи» принимаются государственные символы (в основу которых положены старые родовые эмблемы ка-мон): национальный флаг, печать императора, ордена и медали. Почтовое ведомство принадлежало государству, что позволяло через изображения демонстрировать не только собственно государственную символику, но и то, в каких ситуациях ее следует применять и как ее надлежит воспринимать. Эти задачи реализованы художественными средствами. Разнотипная символика на открытках распределена неравномерно. Наиболее разнообразные сюжеты связаны с национальным и армейским флагами. Изображалась не только война, но и повседневная «мирная» жизнь. Для художественного оформления использовались документальные фотографии, декоративные рисунки эмблем, реальных людей и фантастические персонажи. Через них передавались положительные эмоции (гордость, радость, заинтересованность и др.). Япония репрезентируется как современное, внутренне сплоченное государство с неодолимой военной мощью, полностью поддерживаемое населением, с государственной символикой, сохраняющей преемственность со стариной.

*Ключевые слова:* Япония, культура периода Мэйдзи, почтовые открытки, репрезентация новой государственной символики

*Для цитирования:* Бочарова М.Ю. Государственные символы на японских открытках периода Мэйдзи // Вестник РГГУ. Серия «Литературоведение. Языкознание. Культурология». 2021. № 9. С. 10–24. DOI: 10.28995/2686-7249-2021-9-10-24

---

© Бочарова М.Ю., 2021

## The state symbols on Japanese postcards of Meiji period

Marina Yu. Bocharova

*Russian State University for the Humanities, Moscow, Russia,  
laug@yandex.ru*

*Abstract.* The article discusses the ways of representing of state symbols in the postcards of Japan during Meiji period (1868–1912). On the basis of their visual design the ways of constructing the image of the new government are considered. After the “Meiji restoration”, the state symbols were adopted (based on the old ka-mon family emblems): the national flag, the emperor’s seal, orders and medals. The post service belonged to the state, which allowed the images to show not only the actual state symbols but also in what situations it should be used and how it should be perceived. These tasks were implemented by artistic means. The different types of symbols on postcards were distributed unevenly. The most diverse subjects are related to the national and army flags. It depicted not only war but also the everyday “peaceful” life. The documentary photo, the decorative drawings of emblems, the real peoples and fantastic animals were used for the decoration. Through the positive emotions were transmitted (pride, joy, interest, etc.). Japan is represented there as the modern, internally cohesive state with the irresistible military power, fully supported by the population, with state symbols that preserve continuity with the past.

*Keywords:* Japan, culture of Meiji period, postcards, state symbols, the new state symbolic’ representation

*For citation:* Bocharova, M.Yu. (2021), “The state symbols on Japanese postcards of Meiji period”, *RSUH/RGGU Bulletin. “Literary Theory. Linguistics. Cultural Studies” Series*, no. 9, pp. 10–24, DOI: 10.28995/2686-7249-2021-9-10-24

В Японии после так называемой реставрации Мэйдзи (Meiji Ishin / 明治維新) в 1868 г. появилась *система* узаконенных и во многом новых по облику и применению государственных символов. Эти важные новшества требовалось продемонстрировать, закрепить в общественном сознании как знаки власти и сформировать у населения нужное их эмоциональное восприятие. *Почтовые открытки* стали одним из наиболее удобных и репрезентативных способов представить государственную символику и через нее – новую власть (тем более что их прототипы ручной работы были известны в стране почти за 1000 лет до этого). Почтовое ведомство

открылось в 1873 г. и длительное время контролировало выпуск всех открыток. Можно утверждать, что представление новой государственной символики было с размахом и большим успехом инициировано властями.

Новая власть страны проводила активную внешнюю политику, а внутри страны – с явным акцентом на *милитаризацию* культуры. Впервые в истории страны принимаются национальный и военный флаги, официальный статус получает печать императора, формируется наградная система. Их визуальные элементы брались из старинных родовых эмблем знати ка-мон (яп. 家紋, «знак дома»), что обеспечивало связь с прошлым и укрепляло новую этнокультурную идентичность.

Открытки периода правления императора Мэйдзи (1868–1912) до сих пор мало исследованы, и основное внимание ученых сфокусировано на сериях с иллюстрациями *военных кампаний*. Как отмечает К.И. Ким, открытки русско-японской войны вызывали особый интерес в японском обществе, и в 1905 г. даже стал выходить журнал, посвященный им [Kim 2011, p. 168–169]. Но, как мы надеемся показать, круг сюжетов был значительно шире.

Открытки быстро стали частью повседневной жизни, одним из подарков на праздники, особенно важными были, конечно, новогодние (*ненгадзэ* / 年賀状). Ритуал обмена открытками, появившись в 1871 г., практически моментально встроился в существующую столетиями традицию обмена дарами на главный праздник. Это стало возможно благодаря привычке, оформившейся у знати еще в X–XII вв., в конце эпохи Хэйан, отправлять художественно оформленные личные поздравления на бумаге.

Свою роль в распространении открыток сыграли и популярные еще до «реставрации Медзи» ксилографии (*укиё-э* / 浮世絵). Они часто служили не только предметом для любования, но и выполняли роль СМИ в предшествовавший период Эдо (1603–1868). На них часто представлена реклама торговых и иных заведений [Куранова 2020, с. 49], их покупали как сувениры и дарили на значимые даты. Открытки отвечают и эстетическим представлениям японцев, с их склонностью к любованию небольшими предметами. Получается, что открытки, формально бывшие «западным новшеством», появились на давно подготовленной культурной почве и быстро вписались в историко-культурный контекст. Их производили массово, и иллюстрации быстро сменялись, отражая динамику социальных и культурных изменений, социальный заказ.

### *Сюжеты и художественные приемы оформления открыток*

В оформлении открыток использовались несколько основных приемов. Печатались документальные фотографии с видами городов, портретами известных личностей или с представлением важных политических и культурных событий. Для многих открыток использовалась техника коллажа. Типичный образец выглядит так: в центр помещалась фотография, вокруг располагался рисунок и надписи. В других случаях на открытке присутствовал самостоятельный рисунок, как правило – в стиле укиё-э. Отмечу, что в этой стилистике оформлялись многие журналы и газеты того времени.

О популярности фотографий для самых разных целей говорит факт, что к концу XIX в. общий объем тиражей только двух японских фотокомпаний составил более двухсот тысяч отпечатков [Пушакова 2019, с. 116].

Сюжеты иллюстраций на открытках делятся на несколько видов: поздравительные, видовые, репродукции, художественные, рекламные, политические, историко-событийные. Последние два вида очень быстро начинали играть особенную роль в жизни японского общества, потеснив новогодние поздравления и демонстрируя новые образы власти и государственные символы, постоянно напоминая о патриотических чувствах.

Образцом для изображений военнослужащих с момента появления открыток становится единственная высочайше утвержденная фотография императора Мэйдзи<sup>1</sup>. На снимке он в военной униформе с орденами. На форме погоны, лента для наград, и в руках – оружие. Рот императора сомкнут, выражение лица серьезное и суровое. На официальных фотографиях современники Мэйдзи, правители Европы, выглядят сходно, прежде всего британский король Эдуард VII (1901–1910)<sup>2</sup>. Но японский император не изображается на открытках или ксилографиях в повседневной одежде. Прочие военные и чиновники всегда также изображены в мундире и почти всегда – при оружии и с наградами. Не имеет значения, известная личность перед нами или обобщенный образ: набор атри-

---

<sup>1</sup>Uchida Kuichi. Mutsuhito, The Meiji Emperor. 1873 [Электронный ресурс]. URL: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/264743> (дата обращения 27.08.2021).

<sup>2</sup>Bassano A. King Edward VII. National Portrait Gallery, 1879 [Электронный ресурс]. URL: <https://www.npg.org.uk/collections/search/portrait/mw54535/King-Edward-VII> (дата обращения 27.08.2021).

бутов власти и статуса сохраняется всегда. Япония в конце XIX в. нуждалась в «героических» образах, и император в образе воина становится центральным среди них. Существенной особенностью восприятия правителя является то, что еще древнеяпонское государство являлось в значительной степени социально ориентированным [Мещеряков 2015, с. 24] и таковым осталось до наших дней. Соответственно, фигура императора в традиционном сознании японцев являлась религиозной, связывающей Небо и всех его подданных, и потому – почитаемой. Эти привычные представления отчасти переносились на восприятие всей государственной символики как данной именно императором.

Политические сюжеты во многом повторяли изображения западноевропейских и русских открыток на исторические события<sup>3</sup>, портреты знаменитых деятелей. Коллекция открыток из собрания Государственного Эрмитажа демонстрирует не только основной набор сюжетов, но и ведущие художественные приемы. Фотография или гравюра с исторической сценой или портретом помещалась на однотонный фон и оформлялась декоративными узорами, как на итальянской открытке XIX в.<sup>4</sup> Государственные награды подавались на открытках с использованием того же приема<sup>5</sup>. Портреты известных личностей<sup>6</sup> на карточках нередко давались в круглых или квадратных рамках на фоне пейзажа, нарисованной бытовой или исторической сцены<sup>7</sup>.

---

<sup>3</sup> Ярким примером может служить коллекция французских открыток с фотомеханическими репродукциями взятия Бастилии в Гос. Эрмитаже [см., например: [https://twitter.com/state\\_hermitage/status/1282963538890432514](https://twitter.com/state_hermitage/status/1282963538890432514)]; Взятие Бастилии: конец XIX – начало XX в. Почтовая открытка [Электронный ресурс]. URL: <http://collections.hermitage.ru/entity/OBJECT/194792> (дата обращения 27.08.2021).

<sup>4</sup> Открытка с исторической сценой, вторая половина XIX в. Неизвестный гравер [Электронный ресурс]. URL: <http://collections.hermitage.ru/entity/OBJECT/118542> (дата обращения 27.08.2021).

<sup>5</sup> Семнадцать медалей 1851–1900. Италия. Почтовая открытка. Неизвестный гравер [Электронный ресурс]. URL: <http://collections.hermitage.ru/entity/OBJECT/118541> (дата обращения 27.08.2021).

<sup>6</sup> Факсимиле текста присяги Людовика XVI на верность Конституции. Почтовая открытка. Рубеж XIX–XX вв. [Электронный ресурс]. URL: <http://collections.hermitage.ru/entity/OBJECT/194697> (дата обращения 27.08.2021).

<sup>7</sup> Портреты трех немецких социал-демократов. Почтовая открытка. Германия. Начало XX в. [Электронный ресурс]. URL: <http://collections.hermitage.ru/entity/OBJECT/118449> (дата обращения 27.08.2021).

Именно в период Мэйдзи происходит серьезный сдвиг в традиции изображения представителей высших элитных слоев и императора в том числе – благодаря фотографии. Достаточно быстро постановочные сценки первого десятилетия периода Мэйдзи вытеснили снимки и рисунки с реальными бытовыми сценами. Если сравнить коллекции открыток из Эрмитажа, Музея почты в Токио и Музея открыток в Кобе, становится очевидным, что самым тиражируемым образом мужчины стал *современный военный* как представитель новой (уже во многом – бессловной) элиты.

Представители армии оказались активными носителями идеологии этой новой эпохи и стремились проявить себя во всех сферах. Как отмечает В.Э. Молодяков, именно данная группа общества оказывается наиболее активной в политике [Молодяков 2014]. Они внесли многое из своих взглядов и мировоззрения в проводимые реформы, в ходе которых визуальный образ военного оказался наиболее растиражированным как внутри страны, так и за пределами. В числе популярных мотивов – высказанные государем или полководцами лозунги, обращение к старинным синтоистским и самурайским легендам с упором на «извечную» самостоятельность императора и военный характер начальной истории страны. Из-за этого изображения всего, что связано с войной, станут постоянными.

### *Национальный флаг на открытках*

Из государственных символов национальный флаг использовался достаточно часто, и варианты его представления были наиболее разнообразны. На открытках выделяются несколько основных вариантов изображения флага. Наиболее распространенный мотив – два перекрещенных полотнища. Первый – национальный флаг, второй – представляет организацию, ведомство или другую страну.

На практике они использовались как украшение на мероприятиях, о чем свидетельствуют многочисленные документальные фотографии. Например, на открытке школы для девочек помещена документальная фотография спортивных соревнований<sup>8</sup>. На втором плане композиции видна школа с большими перекрещенными флагами.

---

<sup>8</sup>Exercises of the Tokyo Girls Higher Normal School, 1904 [Электронный ресурс]. URL: <http://www.oldtokyo.com/exercises-of-the-tokyo-girls-higher-normal-school-1904/> (дата обращения 27.08.2021).

Официальный визит американского военного флота в Токио стал темой иллюстраций цикла открыток в 1878 г.<sup>9</sup> Флаги Японии и США нарисованы с перекрещенными древками как отдельный важный элемент изображения. Под ними нарисован реальный городской пейзаж с набережной, по которой гуляют люди. В серии, посвященной прибытию американского флота в Йокогаму 1908 г., событие представлено еще масштабней<sup>10</sup>. Встреча «Белой эскадры» представлена здесь с разных сторон, но наиболее интересны, пожалуй, две открытки. На одной из них в центре расположены флаги Японии и Америки, которые держат в руках три гейши. Они улыбаются и заинтересованно смотрят в бинокль. Слева и справа от них нарисованы японские эмблемы флота: звезда и сакура. Вокруг них размещены фотографии американских военных кораблей. Здесь уже демонстрация не только общения на равных с западными военными, но и самобытности японской культуры и знаков различия военных чинов. Американцы – гости на островах, которых радушно принимают хозяева. Как замечает Михаил Бойцов, власть занимается стилизацией не только себя, но и тех, кем правит [Бойцов 2010, с. 13]. Через простые сюжеты наглядно пропагандировалась мысль, что надо радоваться и испытывать воодушевление при любом появлении, приезде государя.

Вывешивать стяги на улицах или у святилищ в праздничные дни с различными поздравительными надписями, с эмблемами храмов, названиями магазинов и подобным было повседневным делом еще со времен эпохи Эдо [Бочарова 2019, с. 19]. На открытке с колоризированной фотографией района Асакуса в Токио большие перекрещенные государственные флаги висят над торговой лавкой<sup>11</sup>. Они вписаны в общий вид улицы и не выделяются как чужеродный элемент.

Подобное впечатление производит и фотография на обложке открытки с торговой улочкой в Йокогаме конца периода Мэйдзи<sup>12</sup>. Государственный флаг с иероглифами висит в окру-

---

<sup>9</sup> Фото набережной в Токио, 1879. Почтовая открытка [Электронный ресурс]. URL: <https://www.postalmuseum.jp/publication/description/tokyo-roman-brochure.pdf> [р. 2] (дата обращения 27.08.2021).

<sup>10</sup> The Great White Fleet at Yokohama, 1908. Почтовая открытка [Электронный ресурс]. URL: <http://www.oldtokyo.com/the-great-white-fleet-at-yokohama-1908/> (дата обращения 27.08.2021).

<sup>11</sup> Hanayashiki of Asakusa at Tokyo. The postcard // The New York Public Library [Электронный ресурс]. URL: <https://digitalcollections.nypl.org/items/c26322c6-3b40-69f1-e040-e00a18061651> (дата обращения 27.08.2021).



жении как вывесок на европейский манер, так и вертикальных японских стягов. Рисунок в виде красного круга на белом фоне дублируется на бумажных фонариках, украшающих вход одного из заведений. Национальные флаги, развешанные по торговым и центральным улицам, выполняли и коммуникативную функцию при общении с иностранцами. Так торговцы маркировали места, где продаются местные товары, и напоминали, что путешественники находятся в Японии.

Подобный сюжет использовался и для памятных открыток о государственных, политических и прочих внутренних событиях. На открытке по случаю высочайшего смотра пожарной команды в Токио 1907 г. изображены два флага – государственный и пожарной команды ведомства безопасности города<sup>13</sup>. Посередине изображены листья дуба. В классической японской литературе, как и клановый символ *мон* / 紋), дуб символизировал стойкость и отвагу. Посередине размещена золотая звезда с расходящимися лучами. Как отмечалось ранее, она не была только символом армии. Под ней расположена кисть для шпаги как один из символов власти правящей элиты.

Религиозный аспект отношения к флагу проявлялся при использовании его в качестве атрибута празднования *Нового года* (*Сёгацу* / 正月). Сезонные праздники – такие, как сбор урожая, наступление весны и Новый год – в сознании японцев являлись мацури, т. е. религиозными. Это предполагало праздничную атрибутику в храмах, жилищах и на улицах, торжественные церемонии и т. д. На праздники в период Мэйдзи флаг стал вывешиваться на фасаде дома вместе с полосками бумаги, ветками сосны и бамбука. Так, на одной открытке с колоризированной фотографией видно, как вся улица квартала развлечений с гейшами и чайными домами завешана небольшими флажками<sup>14</sup>. Растения символизировали долголетие и отпугивали злых духов. При украшении улиц и частных домов национальный флаг приобретал роль религиозных стягов с пожеланиями удачи феодального времени.

---

<sup>12</sup> Motomachi street Yokohama. Postcard. The New York Public Library [Электронный ресурс]. URL: <https://digitalcollections.nypl.org/items/c260bdb3-9b97-4552-e040-e00a18066d81> (дата обращения 27.08.2021).

<sup>13</sup> Japanese Postcard Metropolitan Fire Brigade Tokyo Inspection Ceremony in 1907. Postcard [Электронный ресурс]. URL: <https://www.ecrater.com/p/19579225/japan-japanese-postcard-metropolitan-fire> (дата обращения 27.08.2021).

<sup>14</sup> Akemashite Omedetou (Happy New Year), c. 1910. Postcard. Old Tokyo [Электронный ресурс] URL: <http://www.oldtokyo.com/akemashite-omedetouhappy-new-year-c-1910/> (дата обращения 27.08.2021).



Рис. 1. Новогодняя открытка 1911 г., год Кабана  
(<https://mag.japaaan.com/archives/6646>)

В серии новогодних открыток национальный флаг использован напрямую в идеологическом ключе<sup>15</sup>. Так, наступающий 1911 г. по китайской традиции считался «годом кабана». Как символ года, вепрь в антропоморфном образе, одетый в японскую военную форму, гордо держит национальный флаг (рис. 1). На другой открытке этой же серии изображен белый самолет с красным кругом на борту, который пилотирует подобный кабан.

Помимо государственного флага, популяризировалось *знамя армии* (*кекундзи-ки* / 旭日旗), которое появилось в 1870 г. Оно часто использовалось, наряду с национальным, на открытках и стало ярким отражением политики милитаризации общества, проводимой правительством Японии. Серия из трех открыток, посвященных Цусимскому сражению, выполнена в одном из распространенных дизайнов на военную тематику<sup>16</sup>. Это коллаж, где черно-белые фотографии размещены поверх рисунка военного флага, помещен-

<sup>15</sup> The New Year's card of 1911 (Meiji 44) [Электронный ресурс]. URL: <https://mag.japaaan.com/archives/6646> (дата обращения 27.08.2021).

<sup>16</sup> Postcards Russo-Japanese war. Admiral Togo battle of Tsushima. Postcard [Электронный ресурс]. URL: <https://www.ecrater.com/p/25546443/set-of-3-japan-postcards-russo-japanese> (дата обращения 27.08.2021).

ного в угол. На двух открытках отпечатаны фотографии боевых кораблей во время операции на море. На одной фотография адмирала Того в военной форме в окружении команды со шпагой как важным атрибутом социального статуса.

Военный флаг использовался и в «мирных» сюжетах. Интересен применение его в качестве рекламы. Примером послужит открытка с видом отеля Imperial Hotel в Токио. На открытке 1890 г. в центре, на месте солнечного диска – фотография отеля<sup>17</sup>.

### *Личная печать императора*

В 1869 г. императорским указом хризантема стала личным символом Мэйдзи и изображалась, по китайской традиции, на печати. Палата Большого государственного совета постановила, что «Герб *кику-мон* [菊紋] утвержден в качестве геральдического изображения императорской семьи» [Речкалова 2018]. Однако она не осталась в узких рамках мечения официальных документов и широко использовалась в массовой тиражной продукции. На почтовых открытках эта эмблема, как правило, раскрашена в желтый или золотой цвета и изображается полностью. В редких случаях она изображена только контуром, но никогда – другими цветами.

На открытках с императором Мэйдзи его эмблема-мон обычно нарисована как самостоятельный элемент. Так, показательно, что на открытке хризантема с портретом императора нарисована в верхней части композиции<sup>18</sup>. Подобное подчеркивание личного знака отчасти напоминает картины европейской аристократии с личными и фамильными гербами.

На открытке с медсестрами периода русско-японской войны хризантема используется как декоративный элемент и представлена только наполовину<sup>19</sup>. Повторяющийся рисунок хризантемы здесь выполняет роль узора, схожий с узором на одежде.

---

<sup>17</sup> Imperial Hotel (1890–1922). Old Tokio. 1910. Postcard [Электронный ресурс]. URL: <http://www.oldtokyo.com/imperial-hotel-1890-1922/> (дата обращения 27.08.2021).

<sup>18</sup> Emperor Meiji of Japan. Postcard [Электронный ресурс]. URL: <https://www.cardcow.com/704695/japan-emperor-meiji/> (дата обращения 27.08.2021).

<sup>19</sup> The Official Commemoration Card: Ladies of Volunteer Nurses Association at Surgical Operations [Электронный ресурс]. URL: <http://educators.mfa.org/official-commemoration-card-ladies-volunteer-nurses-association-surgical-operations-125708> (дата обращения 27.08.2021).

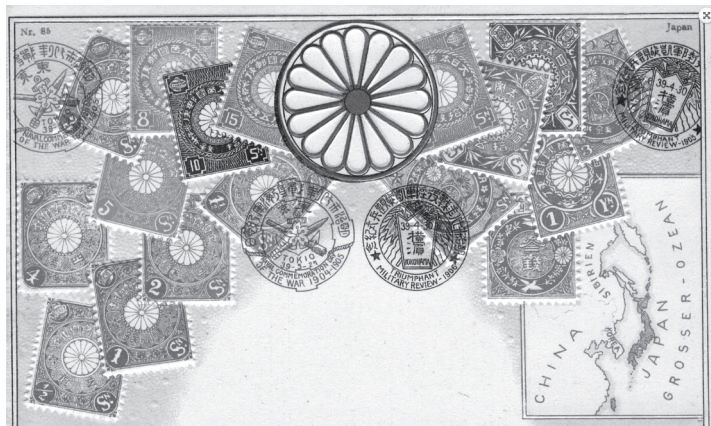


Рис. 2. Марка с императорской эмблемой на открытке с изображением марок, 1905–1906 гг. (<http://www.oldtokyo.com/postal-service-commemorative-postcards-c-1905/>)

На открытках, пересланных по почте, всегда присутствует *почтовая марка*. На каждой марке периода Мэйдзи, за исключением самой первой, помещена эмблема в виде хризантемы. На открытке, посвященной строительству железной дороги, отчетливо видна марка с эмблемой посередине. В случае с открытками, где эта эмблема – самострельный элемент, количество государственных знаков удваивается. В 1905–1906 гг. была выпущена любопытная серия открыток, посвященная маркам<sup>20</sup>. На них изображены марки различных годов выпуска, и на одной из них крупная печать – хризантема, выполненная золотом (рис. 2). Эмблема здесь – знак важности почтового ведомства для страны, за которым следит лично император. Круглая печать (исходно такая форма связана с родовыми мон ранней аристократии) зарезервирована лично за государем, и каждое ее появление можно рассматривать как знак присутствия правителя.

Постепенно хризантема стала широко известна за пределами Японии. Так, на британской открытке 1905 г. в технике коллаж

<sup>20</sup> Postal service commemorative postcards, c. 1905 [Электронный ресурс]. <http://www.oldtokyo.com/postal-service-commemorative-postcards-c-1905/> (дата обращения 27.08.2021).



Рис. 3. Открытка с портретом адмирала Того  
(<http://www.oldtokyo.com/this-is-the-japanese-greatest-admiral-admiral-togo-1906/>)

помещены военный флаг, эмблема и портрет Мэйдзи<sup>21</sup>. Флаг и эмблема переданы точно, и можно говорить не только об известности символов, но и сложившемся образе милитаристской страны.

### *Награды и знаки армии на открытках*

Ордена в сюжетах открыток периода Мэйдзи всегда презентуются через образы людей, как-либо относящихся к войне или военным ведомствам. К 1880-м гг. сформировалась наградная система, оформленная указами, ранее отсутствовавшая<sup>22</sup> [Указы о принятых медалях 1888]. Все ордена, за исключением женского ордена Драгоценного сокровища, вручались обычно за военные или политические заслуги.

<sup>21</sup> Emperor of Japan, Postcard. London, c. 1905 [Электронный ресурс]. URL: <https://www.oldtokyo.com/emperor-of-japan-c-1905/> (дата обращения 27.08.2021).

<sup>22</sup> Указы о принятых медалях / Канцё но зойтецу / 勲章の増設勲章の増設, 1888 [Электронный ресурс]. URL: [http://www.archives.go.jp/exhibition/digital/ayumi/contents2\\_02/](http://www.archives.go.jp/exhibition/digital/ayumi/contents2_02/) (дата обращения 27.08.2021).

Открытка с портретом адмирала Того – один из типичных образов военных (рис. 3). Как и его государь, он молчит, и портрет демонстрирует все награды, полученные за войны. Примечательно, что все награды раскрашены, хотя сам портрет монохромный<sup>23</sup>.

На подавляющем количестве визуальных носителей изображено сразу по несколько орденов и медалей. На открытке времен русско-японской войны представлен Кодама Гэнтиро со всеми медалями и орденами и праздничной наградной лентой<sup>24</sup>. Среди наград тут орден Хризантемы, орден Священного сокровища, орден Золотого коршуна и боевые медали, полученные за состоявшиеся сражения.

После 1905 г. начинают появляться открытки с фотографиями или коллажами солдат и медсестер. Лица этих людей спокойны или строги, часто они стоят под флагом, а на груди явственно видна медаль. Обычно встречаются снимки с одной медалью за участие в сражении. Но эта маленькая деталь отличает носителя от прочих, указывая на признание заслуг. Портреты женщин с медалями становятся первыми снимками «обычных» женщин в новой для них роли. Ранее женский образ на открытке – это гейша или же горожанка, занятая бытовыми делами. Теперь наличие медали ставило медсестру в один ряд с солдатами и указывало на важность службы.

Иметь орден – значит стать немного ближе к императору и считаться верным воином своего государства. Ведь медаль даже самого низкого ранга указывала на сопричастность к делам государства.

## *Выводы*

Все рисунки и передают реальное использование государственных эмблем, и отражают их применение в качестве символического дополнения иллюстраций. Представленные государственные символы на открытках распределены неравномерно. Наиболее разнообразные сюжеты связаны с национальным флагом и флагом армии. Через визуальное представление образов власть выстраивала собственный имидж и конструировала образ верноподданных. Граждане обновленной страны с гордостью стоят под флагом, сов-

---

<sup>23</sup> “This is the Japanese greatest admiral...”, Admiral Togo. Postcard, 1906 [Электронный ресурс]. URL: <http://www.oldtokyo.com/this-is-the-japanese-greatest-admiral-admiral-togo-1906/> (дата обращения 27.08.2021).

<sup>24</sup> Postcard Russo-Japanese War. Navy Baron Kodama Prince Fushimi. Postcard. 1906 [Электронный ресурс]. URL: <https://www.ecrater.com/p/25534563/1906-japan-postcard-russo-japanese-war> (дата обращения 27.08.2021).

местно приветствуют флот с союзниками, празднуют победу или молчаливо и гордо позируют фотографу, демонстрируя медали. При использовании фантастических образов основные приемы подачи нашего материала сохраняются. Вместе с общегосударственными символами часто изображены и эмблемы ведомств или же актуализированные символы феодальной эпохи, демонстрируя преемственность от «древности», времени романтического и необходимого для самоутверждения в настоящем.

### *Литература*

---

- Бойцов 2010 – *Бойцов М.А.* Что такое потестарная имагология? // Власть и образ: Очерки потестарной имагологии / Под ред. М.А. Бойцова, Ф.Б. Успенского. СПб.: Алетейя, 2010. С. 5–37.
- Бочарова 2019 – *Бочарова М.Ю.* Визуальные образы иллюстраций на японских открытках политической тематики второй трети XIX в. // Культура и искусство. 2019. № 10. С. 18–24.
- Куранова 2020 – *Куранова А.В.* Образ человека в японской гравюре XVIII–XIX вв. // Искусствознание и педагогика диалектика: взаимосвязи и взаимодействия / Науч. ред. С.В. Анчуков, О.Л. Некрасова-Каратеева. СПб.: Астерион, 2020. С. 47–51.
- Мещеряков 2015 – *Мещеряков А.Н.* Государь и контроль над природными процессами в древней Японии // Восток: Афро-азиатские общества: история и современность. 2015. Вып. 1. С. 14–24.
- Молодяков 2014 – *Молодяков В.Э.* Мэйдзи исин: японская консервативная революция // Вопросы национализма. 2014. № 2. С. 147–164.
- Пушакова 2019 – *Пушакова А.* Япония: введение в искусство и культуру. М.: Эксмо, 2019. 128 с.
- Речкалова 2018 – *Речкалова А.А.* Герб кикю-мон до и после Революции Мэйдзи // Япония: 150 лет революции Мэйдзи / Отв. ред. А.В. Филиппов, Н.А. Самойлов, Е.М. Османов. СПб.: Art-express, 2018. С. 232–245.
- Kim 2011 – *Kim Yonnie Kyoung-hwa.* A postcard as literature: A historical approach to a postcard as a medium // Journal of mass communication studies. Vol. 78. P. 169–188.

### *References*

---

- Bocharova, M.Yu. (2019). "Visual images on Japanese postcards with the political subjects of the 2nd third of the 19<sup>th</sup> c.], *Kul'tura i iskusstvo*, no. 10, pp. 18–24.
- Boitsov, M.A. (2010), "What is the potestary imageology?", in Boitsova, M.A. and Uspenskii, F.B. (eds.), *Vlast' i obraz. Ocherki potestarnoj imagogii* [Power and image: Essays on potestary imageology], Alateya, Sankt Petersburg, Russia, pp. 5–37.

- Kim Kyoung-hwa Yonnie (2011), A postcard as literature: A historical approach to a postcard as a medium, *Journal of mass communication studies*, vol. 78, pp. 169–188.
- Kuranova, A.V. (2020), “Image of a man in Japanese book engraving the 2<sup>nd</sup> third of the 19<sup>th</sup> c.], in Anchukov, S.V. and Nekrasova-Karateeva, O.L. (eds.), *Iskusstvoznanie i pedagogika dialektika. vzaimosvyazi i vzaimodejstviya* [Art history and pedagogy. Dialectics of interconnection and interaction], Asterioan, Sankt Petersburg, Russia, pp. 47–51.
- Meshcheryakov, A.N. (2015), “Monarch and the control over natural processes in the Ancient Japan”, in *Vostok. Afro-aziatskie obshchestva: istoriya i sovremennost'* [East: Afro-Asian societies: past and present], issue 1, pp. 14–24.
- Molodyakov, V.E. (2014), “Maiji Ishin: the Japanese conservative revolution”, *Voprosy natsionalizma*, no. 2, pp. 147–164.
- Pushakova, A. (2019), *Yaponiya: vvedenie v iskusstvo i kul'turu* [Japan. The introduction to the art and culture], Eksmo, Moscow, Russia.
- Rechkalova, A.A. (2018). “Kikumon emblem before and after Meiji revolution”, in Filippov, A.V., Samojlov, N.A. and Osmanov, E.M. (eds.), *Yaponiya: 150 let revolyutsii Mejdzi* [Japan: 150 Years of the Meiji revolution], Art-xpress, Sankt Petersburg, Russia, pp. 232–245.

### *Информация об авторе*

*Марина Ю. Бочарова*, соискатель, Российский государственный гуманитарный университет, Москва, Россия; 125047, Россия, Москва, Миусская пл., д. 6; laug@yandex.ru

### *Information about the author*

*Marina Yu. Bocharova*, applicant, Russian State University for the Humanities, Moscow, Russia; bld. 6, Miusskaya Sq., Moscow, Russia, 125047; laug@yandex.ru



Европеец во вьетнамском пантеоне:  
культ бактериолога Александра Йерсена (1863–1943)  
в современном Вьетнаме

Елена В. Гордиенко

*Российский государственный гуманитарный университет,  
Москва, Россия, gordylena@gmail.com*

*Аннотация.* В статье исследуется религиозный культ, сложившийся во Вьетнаме вокруг известного французского бактериолога, первооткрывателя чумной палочки Александра Йерсена (1863–1943). Культ Йерсена возник в месте его захоронения в пригороде Нячанга на юге Вьетнама, причем Йерсен почитается там одновременно и как дух-покровитель местности (*thành hoàng*) в рамках вьетнамской народной религии, и как бодхисаттва в рамках буддизма махаяны, хотя буддистом он не был. Один из буддийских храмов, в котором ему поклоняются, ранее был его рабочим кабинетом. При этом буддийский культ тесно связан с народным почитанием ученого. Поклонение Йерсену как духу-покровителю местности происходит на его могиле. Важной особенностью культа является то, что народное почитание Йерсена было поддержано государством: в 2013 г. было опубликовано жизнеописание Йерсена с перечислением его заслуг как основания для почитания его в качестве покровителя местности. Кроме того, проводятся светские церемонии в честь Йерсена, содержащие элементы религиозных практик, коренящихся в убежденности вьетнамцев в активном влиянии духов умерших на повседневную жизнь живых людей. Почитание Йерсена рассматривается нами как новый синкретический культ в постсекулярном Вьетнаме, свидетельствующий о живучести традиционных верований и их способности к развитию в меняющихся социальных условиях.

*Ключевые слова:* Вьетнам, Йерсен, поминовение, бодхисаттва, народная религия, духи местности, духи-покровители

*Для цитирования:* Гордиенко Е.В. Европеец во вьетнамском пантеоне: культ бактериолога Александра Йерсена (1863–1943) в современном Вьетнаме // Вестник РГГУ. Серия «Литературоведение. Языкознание. Культурология». 2021. № 9. С. 25–48. DOI: 10.28995/2686-7249-2021-9-25-48

A European in the Vietnamese pantheon.  
The cult of bacteriologist Alexander Yersin (1863–1943)  
in modern Vietnam

Elena V. Gordienko

*Russian State University for the Humanities, Moscow, Russia,  
gordylena@gmail.com*

*Abstract.* The article examines the cult of the bacteriologist, the discoverer of the plague bacillus Alexandre Yersin (1863–1943) in modern Vietnam. The cult of Yersin developed in the place of his burial near the city of Nha Trang in the south of Vietnam, and Yersin is worshiped there both as a rural guardian spirit in the Vietnamese folk religion (*thành hoàng*), and as a bodhisattva in Mahayana Buddhism, although he was not a Buddhist. One of the Buddhist temples in which he is worshiped was previously his office. Meanwhile, Buddhist cult is closely related to the popular veneration of the scientist. Worship of Yersin as a guardian spirit takes place at his grave. An important feature of the cult is that the popular veneration of Yersin was supported by the state: in 2013, a biography of Yersin was published in which his merits are referred as a basis for honoring him as the patron spirit of the area. In addition, secular ceremonies in honor of Yersin contain elements of religious practices rooted in the Vietnamese belief in the existence of the spirits of the dead and their active influence on the daily life of living people. I consider the veneration of Yersin as a new syncretic cult of post-secular Vietnam which give evidence of the vitality of traditional beliefs and their ability to develop in changing social conditions.

*Keywords:* Vietnam, Yersin, commemoration, bodhisattva, folk religion, tutelary deities, rural guardian spirits

*For citation:* Gordienko, E.V. (2021), “A European in the Vietnamese pantheon. The cult of bacteriologist Alexander Yersin (1863–1943) in modern Vietnam”, *RSUH/RGGU Bulletin. “Literary Theory. Linguistics. Cultural Studies” Series*, no. 9, pp. 25–48, DOI: 10.28995/2686-7249-2021-9-25-48

Знает мудрый бодхисаттва  
Меру ценностям земным.  
Милосерден он к народу,  
Добродушен, скромнен, мил.  
Волосок чужой не тронет,  
Крошки малой не возьмет,  
Страсти скверные прогонит,  
Мысли чистые соткет.

*Фрагмент гатхи вьетнамского  
монаха Чи Бао (ум. 1190)<sup>1</sup>*

Nous sommes ici pour encore vous  
remercier. Et je vous souhaite vous  
continuer à nous supporter: les vietna-  
miens en général et particulière dans  
la domaine de la santé pour développer  
votre service aux vietnamiens. Je vous  
remercie!<sup>2</sup>

*Обращение министра  
здравоохранения Вьетнама  
Нгуен Тхи Ким Тиен  
к Александру Йерсену  
на его могиле (01.03.2019)*

## *Введение*

Ежегодно 1 марта в приморском городе Нячанг на юге Вьетнама проходит церемония поминования Александра Йерсена (*Alexandre Émile Jean Yersin*, 1863–1943) – швейцарско-французского бактериолога, прожившего большую часть жизни во Вьетнаме и похороненного под Нячангом. Этот ученый колониального

---

<sup>1</sup>Гатха изложена во вьетнамском буддийском сочинении XIV в. «Собрания лучших цветов из садов Тхиена» (*Thiền uyển tập anh* 禪苑集英), составленном в стиле китайских чань-буддийских «записей-светильников» (灯录) [см.: Антология традиционной вьетнамской мысли: X – начало XIII в. / Сост. В.В. Зайцев, А.В. Никитин. М.: ИФ РАН, 1996. С. 169].

<sup>2</sup>Мы находимся здесь, чтобы снова отблагодарить Вас. И я желаю, чтобы Вы продолжили нас поддерживать: вьетнамцев в целом и особенно в части здоровья, чтобы Вы усилили Ваше содействие вьетнамцам. Благодарю Вас!

времени до сегодняшнего дня пользуется почетом во Вьетнаме<sup>3</sup>. В мировую историю Йерсен вошел открытием чумной палочки в 1894 г. (она названа в его честь *Yersinia pestis*), а также разработкой противочумной вакцины, благодаря которой прекратились эпидемии чумы, преследовавшие человечество с древности, хотя вспышки заболевания до сих пор случаются в Азии, в том числе и во Вьетнаме.

Согласно завещанию Йерсена, он был похоронен под Нячангом. В месте его захоронения и окрестностях сложилось его почитание как бодхисаттвы в рамках вьетнамского махаянского буддизма и как духа-покровителя данной местности (*thành hoàng*) в рамках вьетнамской народной религии (*tín ngưỡng dân gian*). Для исследования культа Йерсена в 2018–2019 гг. мы посетили места, связанные с его жизнью и его почитанием. На основании полевых исследований, а также изучения литературы о Йерсене нами описан и проанализирован этот уникальный в своем роде культ.

В октябре 2018 г. нам удалось побывать на могиле Йерсена и в близлежащих буддийских храмах, а также посетить музей Йерсена в Нячанге, где представлена литература о его жизни на вьетнамском и французском языках (с краткими упоминаниями о его культе)<sup>4</sup>. Помимо книг, приобретенных в музее, мы обратились к ресурсам сети Интернет: к статье о новых духах-местности во Вьетнаме, перечисляющей прижизненные заслуги Йерсена, размещенной на портале Института культурологии Академии социальных наук Вьетнама (на вьетнамском языке) [Vũ Trường Giang 2013], а также к документальному фильму Стефана Клеба о жизни Йерсена (2014), в котором упоминается о культе<sup>5</sup>. Затем, в марте 2019 г., мы вновь посетили места почитания Йерсена в праздник его поминовения (в 76-ю годовщину со дня его смерти) для более детального изучения культа. Нам удалось провести несколько интервью: с одним из сотрудников музея Йерсена, участвовавшего в церемонии на

---

<sup>3</sup>Память о научной и исследовательской деятельности Йерсена сохранилась в филателии и медальерном искусстве [Бугаевский 2018].

<sup>4</sup>См.: Alexandre Yersin: Un demi-siècle au Vietnam: Séminaire sur A. Yersin, Nha Trang, 1–2 mars 1991. Le fonds culturel (du Ministère de la culture, de l'information et des sports). 3d édition. Nha Trang: l'Institut Pasteur de Nha Trang, 2005; *Nguyễn Gia Nùng*. Những mẫu chuyện về Yersin. In lần thứ 2. (*Huyền Zя Нунг*. Короткие рассказы о Йерсене. 2-е изд.). HCM, NXB Trẻ, 2016.

<sup>5</sup>См. документальный фильм Стефана Клеба "Alexandre Yersin: Ce n'est pas une vie que de ne pas bouger" (2014), в переводе на вьетнамский «Великий Йерсен» (Ngài Yersin vĩ đại), часть 1. URL: <http://youtu.be/SHLuiEznn6k> (дата обращения 19.11.2020).

могиле ученого, с монахом буддийского храма Лонг Туьен, в котором почитается Йерсен, а также с его прихожанами – пожилыми женщинами у храма. Собранный нами материал позволяет впервые подробно описать культ ученого.

Почитание Йерсена вызывает целый ряд вопросов. Как в буддийских храмах могли появиться алтари Йерсена? Какое место занимает почитание Йерсена в народной религии? Нужно ли рассматривать культ духа европейца во вьетнамском пантеоне как девиацию, свидетельствующую о кризисе традиционных форм народной религии? Или новый культ можно оценивать как органичную часть традиционного культа с учетом меняющихся социальных условий? Насколько светским является почитание Йерсена общественными организациями, выполняющими возложение цветов на его могиле? Как взаимосвязаны эти аспекты культа Йерсена?

Эти вопросы заставляют нас обратиться к более широким темам, в рамках которых мы будем исследовать культ Йерсена. Прежде всего это постсекулярность современного вьетнамского общества, сложившаяся в последние десятилетия, несмотря на сохранение в публичном пространстве социалистической риторики<sup>6</sup>. Не менее важной представляется нам проблема современного синкретизма, под которым мы можем понимать не только переплетение буддизма с локальными культами, но и синтез религиозного со светским (в том числе в рамках государственной политики). Также должен быть затронут вопрос кросс-культурности, возникшей в постколониальную эпоху (поскольку объектом почитания стал европеец). Исследуя почитание Йерсена в границах этих тем, мы рассмотрим три сюжета, связанные с культом ученого: 1) бодхисаттва Йерсен; 2) почитание нового духа местности (*thành hoàng*) и его жизнеописание; 3) религиозные аспекты светского почитания Йерсена. Прежде чем перейти к изложению этих сюжетов, охарактеризуем личность Йерсена и перечислим его основные заслуги.

---

<sup>6</sup>Эта тема актуальна в связи с дискуссией о постсекуляризме и несостоятельности концепции секуляризма в отношении Азии. Отметим, что в азиатских обществах (в том числе и во Вьетнаме) даже в годы антирелигиозных компаний, когда религиозная жизнь ограничивалась, она не исчезала полностью, не происходило веберовского «расколдовывания мира», как это было в Европе. Подробнее о взаимосвязи религиозного и светского в Азии см. [Узланер 2020, с. 21].

## *Личность Йерсена*

Йерсен родился и вырос в Швейцарии. Он изучал медицину в Германии и Франции и в возрасте 25 лет защитил диссертацию по туберкулезу. В 27 лет, уже в качестве французского подданного, Йерсен отправился в Азию в качестве врача и ученого. Он исследовал эпидемии в Гонконге, в Индии, на Мадагаскаре. Более полувека он прожил в Нячанге в протекторате Аннам в составе Французского Индокитае (на территории современного Вьетнама), где занимался биологическими исследованиями на службе у французской колониальной администрации. Отметим, что Французский Индокитай на территории современных Вьетнама, Камбоджи и Лаоса существовал с 1887 до 1945 г. Йерсен, проживший там почти весь этот период (1891–1943 гг.), был из тех немногих, кто застал становление колонии, ее расцвет и упадок.

Йерсен отличался толерантностью к вьетнамцам и несколько дистанцировался от других французов, проживавших в Индокитае. Вероятно, причиной этому стало его швейцарское происхождение и приверженность протестантизму. Кроме того, он был всю жизнь одинок: не создав семью и не имея детей, он полностью посвятил себя науке<sup>7</sup>.

К достижениям Йерсена, помимо открытия чумной палочки, следует отнести открытие дифтерийного токсина (совместно с Эмилем Ру). Во Французском Индокитае ему в разные годы приходилось руководить медицинской школой в Ханое и филиалами Института Пастера в Сайгоне и Нячанге. Также он основал экспериментальную ферму под Нячангом для изготовления вакцин от чумы и других болезней и для исследований в области сельского хозяйства. Именно Йерсен начал разведение вьетнамского каучука, благодаря чему французская компания Michelin наладила промышленное производство шин из вьетнамского сырья. Также Йерсен выращивал новые для Вьетнама лекарственные растения, в том числе хинное дерево для изготовления противомаларийного средства, что было весьма востребовано в тропиках до появления современных синтетических лекарств (каучук и хинное дерево были привезены европейцами из Южной Америки). С именем Йерсена связано начало развития ветеринарии во Вьетнаме. Еще одним важным достижением Йерсена является основание города Далата в горах в 130 км от Нячанга. Благодаря мягкому климату

---

<sup>7</sup>На современном этапе на почитание Йерсена может накладываться отпечаток образ Хо Ши Мина, также не имевшего семьи и посвятившего всю жизнь созданию современного вьетнамского государства.

для французов Далат стал курортным городом, местом отдыха от тропической жары.

Йерсен умер в возрасте 80 лет. Согласно его последней воле, он был похоронен на окраине своей экспериментальной фермы под Нячангом. Примечательно, что за долгие годы жизни во Вьетнаме Йерсен овладел вьетнамским языком, но не принял вьетнамский образ жизни: он носил костюм и шляпу, строил европейские здания для жизни и работы, ездил на автомобиле, а также мечтал открыть аэропорт в Нячанге.

До настоящего времени сохранились рабочие кабинеты Йерсена. В главном кабинете, построенном в 1895 г., сейчас располагается музей Йерсена (адрес: 8 *Trần Phú*)<sup>8</sup>. Рядом с кабинетом был построен основанный Йерсеном в 1904 г. и действующий до настоящего времени филиал Института Пастера. Второй кабинет ученого находился в деревенской общине Суойкат (*Suối Cát*) в 20 км от Нячанга – около экспериментальной фермы Суойзау (*Suối Dầu*, по названию реки), основанной Йерсеном в 1896 г. В этих местах находится его могила. После смерти Йерсена кабинет использовался как административное здание, а в 1958 г. – через 15 лет после его смерти – был преобразован в буддийский храм Линь Шон Фап Ан (*chùa Linh Sơn Pháp Âm*). Недалеко от него, уже среди деревенских домов общины Суойкат, расположен буддийский храм Лонг Туйен (*chùa Long Xuyên*). В обоих храмах Йерсен почитается как бодхисаттва. Сохранился еще один кабинет Йерсена, построенный в виде швейцарского шале в горах, на высоте 1500 м над уровнем моря (в 50 км от Нячанга), но сейчас это территория заповедника Хонба, закрытая для посещения.

### *Йерсен как бодхисаттва*

Рассмотрим подробнее буддийские храмы, в которых установлены алтари Йерсену.

Линь Шон Фап Ан представляет собой храмовый комплекс, на территории которого расположены старое здание храма – бывший кабинет Йерсена – и новое здание, построенное в 2017 г. Алтарь Йерсена расположен в старом здании, непосредственно в кабинете, который едва опознаваем как рабочее пространство в антураже храмового комплекса (рис. 1). На входе видна вывеска с названием храма, написанным иероглифами, что можно расценивать как

---

<sup>8</sup> О музее Йерсена см. информацию на сайте Института Пастера в Нячанге. URL: <http://pasteur-nhatrang.org.vn/noidung.aspx?id=1420&idd=acf54dfa7d> (дата обращения 26.10.2020).

дань традиции и эстетике, поскольку иероглифика уже вышла из употребления к моменту создания храма (靈山法印寺, букв. «храм символа веры буддийского учения на священной горе»). Ниже висит надпись уже на вьетнамском языке: «Постоянно произноси шепотом имя Амитабхи, храни сердце в добре, а мир – в покое» (*Xin thường niệm: A Di Đà Phật “Giữ tim thiện, thế giới hòa bình”*)<sup>9</sup>.

Внутреннее убранство храма весьма скромное. Помимо алтарей Будды и бодхисаттв в храме находится небольшая библиотека. В день поминовения Йерсена 1 марта 2019 г. на его алтарь, а также на соседние алтари были выставлены подношения, причем не только от монахов, но и от делегаций, прибывших из Нячанга – от Института Пастера и от Центра защиты памятников данной провинции. Подношения включали цветы, фрукты, сладости и воду без мясных блюд и алкоголя, принятых на алтарях народной религии, но исключаемых из подношений буддистами. Кроме того, в литературе пишут о подношении Йерсену экзотических европейских продуктов – хлеба и плавленого сырка<sup>10</sup>, но мы этого не увидели ни в одном из мест почитания Йерсена.

Храм Лонг Туьен расположен среди жилых домов общины Суойкат, но все же вдали от суеты – на крайней улице, у реки Суойзау. Судя по надписи на фасаде, это небольшое одноэтажное здание построено в 1969 г. Вероятно, на его месте и раньше был храм, поскольку территория современного храма весьма органично вписана в деревенскую застройку. В день поминовения Йерсена его алтарь и другие алтари также были украшены цветами, фруктами, водой (рис. 2).

На территории храма Лонг Туьен мы не увидели такого масштабного строительства, как в храмовом комплексе Линь Шон Фап Ан, но все же обновления происходят: в 2012 г. рядом с храмом была установлена пятиметровая статуя бодхисаттвы Куан Ам (*Quan Am*) – женского божества, восходящего к китайской Гуаньинь и общебуддийскому Авалокитешваре<sup>11</sup>.

<sup>9</sup> Уже после посещения нами этих мест, в 2020 г., начался капитальный ремонт кабинета Йерсена. Для этого внутреннее убранство храма, включая алтарь Йерсена, было перемещено в сооруженный рядом временный павильон.

<sup>10</sup> Nguyễn Gia Nùng. *Những mẫu chuyện về Yersin...* Тр. 186–187.

<sup>11</sup> См. статью: Khánh Hòa: Chùa Long Tuyền Lễ an vị tôn tượng Bồ tát Quan Âm (27.11.2012). [Провинция Кханьхоа: в храме Лонг Туьен прошла церемония установки статуи Куан Ам] [Электронный ресурс]. Портал Người Phật tử (Буддист). URL: <https://nguoiphattu.com/tin-tuc/mien-nam/4946-khanh-hoa-chua-long-tuyen-le-an-vi-ton-tuong-bo-tat-quan-am.html> (дата обращения 13.10.2020).



В связи с упоминанием бодхисаттв в описанных храмах было бы уместно обозначить различия двух категорий бодхисаттв. Первая категория включает божеств буддийского пантеона, почитаемых в храме в качестве святых. Бодхисаттвы как божества многочисленны и весьма значительны в махаянском буддизме. Е.А. Торчинов подчеркивал особое значение бодхисаттв в распространении китайского буддизма в соседние страны, в том числе и во Вьетнам<sup>12</sup>. Вторая категория включает земных бодхисаттв, провозглашавших собой идеал жизненного пути буддийского монаха, реже мирянина<sup>13</sup>. В связи с культом Йерсена мы будем рассматривать вторую категорию бодхисаттв.

Традиционная вьетнамская мысль знает примеры следования пути бодхисаттвы. Например, согласно биографиям вьетнамского буддийского сборника XIV в. «Собрание лучших цветов из садов Тхиена» (*Thiền uyển tập anh* 禪苑集英), монаху Виен Тиеу (999-1090) было предсказано стать «бодхисаттвой в человеческом облики». Монахиня Зиен Нян (1042–1113) приняла обеты бодхисаттвы на пути следования буддийскому учению. Оба они стали наставниками монастырей<sup>14</sup>.

В понимании современных вьетнамцев бодхисаттва – просветленное (*giác*), чувственное (*hữu tình*) и сочувствующее (*đồng tình*)

---

<sup>12</sup> Протицируем Е.А. Торчинова: «Всегда воспринимавшийся в Китае как учение в достаточной степени чужеродное (хотя бы в силу его индийского происхождения), буддизм подвергся в этой стране мощному влиянию собственно китайской культуры, что превратило специфически китайские школы буддизма в своеобразный продукт межкультурного взаимодействия. Чрезвычайно важен тот факт, что буддизм — мировая религия с выраженной установкой на проповедь своей доктрины, протекавшей из махаянской доктрины великого сострадания бодхисаттвы, дающего обет спасти все живые существа. Это делало буддизм гораздо более активным в отношении своего распространения за пределами Китая, нежели китацентричные и незаинтересованные в проповеди своих учений конфуцианство и даосизм» [Торчинов 2000, с. 204].

<sup>13</sup> Представление о бодхисаттве, рано сформировавшееся в буддизме, свое особое значение обрело в махаяне. Акцент с пути архата (личного спасения) был перенесен на путь бодхисаттвы (спасения всех живых существ). Приверженец буддизма, выбравший путь бодхисаттвы, добровольно отказывается от права войти в нирвану. Принимая обеты, он претерпевает бесчисленные перерождения в царстве сансары, чтобы посвятить себя безграничному состраданию и освобождению всех существ. Подробнее о формировании идеала бодхисаттвы в махаяне см. [Oldmeadow 1997].

<sup>14</sup> Антология традиционной вьетнамской мысли... С. 123–124, 126–127.

существо<sup>15</sup>. О том, кто в повседневной жизни помогает другим в трудную минуту, вьетнамцы говорят, что у него «сердце бодхисаттвы» (*tâm Bồ tát*). Однако с точки зрения буддизма бодхисаттвой может стать только тот, кто, следуя учению буддизма, жертвует собой для спасения людей. В то же время Йерсен не был буддистом и не принимал никаких обетов.

Вероятно, причиной установки алтаря в буддийском храме Лонг Туьен и преобразования кабинета Йерсена в буддийский храм Линь Шон Фап Ан стала инициатива членов сангхи. Этому способствовали исторические обстоятельства. После Второй мировой войны и окончания войны с Францией в 1954 г. буддийские организации в Южном Вьетнаме активизировали свою деятельность, несмотря на притеснения прокатолических властей (в это время на севере страны компартия проводила антирелигиозную политику). После падения режима католика Нго Динь Зьема на юге в 1963 г. буддизм переживал небывалый расцвет, продлившийся до объединения страны компартией Вьетнама в 1975 г.<sup>16</sup> По-видимому, именно в условиях расцвета буддизма стихийно сложившийся культ Йерсена оформился в виде почитания бодхисаттвы.

Вопрос о причинах почитания Йерсена мы задали монаху храма Лонг Туьен. По его словам, жители деревни помнят заслуги Йерсена, ведь он высаживал каучук и лекарственные растения. Бодхисаттвой ученый был признан за то, что он помогал людям. К тому же он не имел семьи. По словам монаха, его семья жила во Франции. Возможно, он имел в виду мать ученого, жившую в Швейцарии (отец Йерсена рано умер). Из этого ответа можно сделать сразу несколько значимых выводов. Во-первых, жизненный путь Йерсена был оценен буддистами как подвижнический, что стало достаточным основанием для признания его бодхисаттвой. Немаловажным аспектом этого пути была признана помощь Йерсена простым людям. Вероятно, речь идет о том, что Йерсен, будучи врачом, лечил местных жителей методами европейской медицины. Во-вторых, монах отметил заслуги Йерсена в основании фермы и разведении новых сельскохозяйственных культур, что является принципиальным для местных жителей. Недаром основание по-

<sup>15</sup> См. о бодхисаттвах на вьетнамском портале вьетнамской буддийской сангхи “PhatGiao.org.vn” (Буддизм): *Phật, Bồ Tát là gì? Có bao nhiêu vị Phật, Bồ Tát?* (Кто такие будды и бодхисаттвы? Сколько их?) URL: <https://phatgiao.org.vn/amp/phat-bo-tat-la-gi-co-bao-nhieu-vi-phat-bo-tat-d39529.html> (дата обращения 14.10.2020).

<sup>16</sup> Подробнее о развитии буддизма во Вьетнаме см. [Salemink 1995; Dietrich 2012].

селений и ремесел традиционно считается во Вьетнаме поводом для народного почитания в качестве духа, покровительствующего местности.

Отсутствие четкого разграничения заслуг для буддийского почитания и для почитания духа-покровителя местности коренится, по-видимому, в типичном для дальневосточных религиозных систем синкретизме. Даже если заслуги святого трактуются по-разному с точки зрения буддизма махаяны и с точки зрения культа духов, эти трактовки не вступают в противоречие и не исключают друг друга. В этом смысле буддийское и народное почитание должны рассматриваться в тесной взаимосвязи, тем более что культ духов – наиболее древняя религиозная практика вьетнамцев, служащая базисом в восприятии других религий.

### *Йерсен как дух местности и его жизнеописание*

Почитание Йерсена в качестве духа местности (*thành hoàng*) сложилось, как нам кажется, на его могиле (рис. 3). По нашему мнению, культа просто не было бы, если бы Йерсен был похоронен во Франции или в Швейцарии. Постараемся обосновать это предположение, обратившись к традициям почитания духов во Вьетнаме.

Прежде всего, по представлениям вьетнамцев, после смерти любого человека его личность воплощается в сверхъестественном существе – духе (*thần* 神), активно воздействующем на повседневную жизнь живых людей и требующем регулярных подношений. Вера в присутствие духов умерших в жизни людей и поклонение им были отмечены еще французским миссионером и исследователем Леопольдом Кадьером (1869–1955):

Истинной религией аннамитов (т. е. вьетнамцев. – *Е. Г.*) является культ духов. Эта религия не имеет истории в силу того, что существует с момента возникновения этноса. <...> Религиозная жизнь аннамитов всех классов общества основывается на глубоко укорененной в сознании вере в то, что духи обитают повсюду. <...> И эти духи, рассеянные повсеместно, не бездействуют. Они вмешиваются в жизнь человека и влияют на его судьбу [Cadière 1992, p. 6].

Именно вера в духов мотивирует людей ухаживать за могилой и совершать ритуалы на алтаре умершего, чтобы его дух не стал голодным и не начал вредить живым людям. Обряды совершаются в полнолуние и новолуние, в праздничные дни и даты, связанные

с деяниями умершего. Обращение к духам ближайших предков на домашнем алтаре носит ежедневный характер<sup>17</sup>. При отсутствии родных ритуалы выполняются соседями. Отсутствие семьи (как в случае с Йерсеном) мотивирует жителей ближайшей деревни ухаживать за заброшенной могилой во избежание мести голодного духа.

Но веры в существование духов еще недостаточно для того, чтобы ритуалы на могиле умершего переросли в ритуалы поклонения покровителю местности. Покровительства и заступничества вьетнамцы ожидают от выдающего человека. Причем чем более значительной была личность умершего, тем больше активности ожидают от его духа. Часто дух-покровитель местности – это основатель поселения или ремесла, а также человек (или мифологический персонаж), имеющий заслуги перед той или иной местностью, часто военные. Этот феномен коренится, безусловно, в культуре предков<sup>18</sup>. В случае с Йерсеном мы видим, что весомой причиной для его народного почитания является факт основания им фермы Суойзау и освоение новых сельскохозяйственных культур, тем более что ферма успешно работает и в настоящее время. Однако еще раз подчеркнем, что культ стал возможен именно после захоронения Йерсена на окраине фермы.

Ритуалы на могиле Йерсена проходят перед специальным алтарем, находящимся перед небольшой пагодой слева от могилы. Выполняют их почтенные жители общины, облаченные в традиционные одеяния и головные уборы. Обратившись к Йерсену как к духу-покровителю местности, они выполняют земные поклоны и устанавливают подношения в ритуальной посуде на алтарь перед пагодой<sup>19</sup>. Этот ритуал соответствует ритуалам, выполняемым в общинных домах (*đình*), где обычно проходят церемонии в честь духов-покровителей деревенской общины. Как пишет вьетнамский исследователь Ву Чьонг Зянг, поклонение Йерсену как духу местности проходит и в общинном доме деревенской общины Суойкат (*làng Tân Xương thuộc xã Suối Cát*)<sup>20</sup>:

<sup>17</sup> Подробнее о представлениях вьетнамцев об их взаимоотношениях с духами см. [Malarney 2002].

<sup>18</sup> О вьетнамской народной религии см. подробнее [Новакова 2012, с. 76–90, 99–102, 185–190, 283–285].

<sup>19</sup> Поклонение духу Йерсена у его могилы показано в начале документального фильма Стефана Клеба “Alexandre Yersin: Ce n’est pas une vie que de ne pas bouger” (2014). См. часть 1. URL: <https://youtu.be/SHLuiEznn6k> (дата обращения 19.11.2020).

<sup>20</sup> Согласно описанию общинного дома общины Суойкат на сайте Центра охраны памятников провинции Кханьхоа, в нем поклоняются богине

Смотритель общинного дома рассказывает: «Каждый год мы собираемся в общинном доме, чтобы почтить память доктора Йерсена, освоившего этой район. Мы выбрали его духом-покровителем нашей общины, поклоняемся ему в общинном доме и делаем подношения по вьетнамским общинным обычаям жертвоприношений» [Vũ Trường Giang 2013].

Важной особенностью, отличающей культ Йерсена от почитания других духов, являются даты церемоний, проводимых в его честь. Поминовение Йерсена проходит всегда по солнечному календарю (1 марта в день его смерти и 22 сентября в день его рождения), поскольку он европеец, хотя обычно дата поминовения вьетнамских духов рассчитывается по лунному календарю и выпадает на разные дни по солнечному календарю.

Каково же отношение властей к почитанию Йерсена в качестве духа-покровителя? Южные вьетнамские провинции оказались под властью коммунистов лишь с объединением страны в 1975 г., поэтому антирелигиозная политика компартии, которая проводилась в северных провинциях наиболее активно в 1950–1960 гг. [Malarney 2002, p. 41–51], по-видимому, не затронула деревенские религиозные практики юга. Более того, после проведения реформ 1980–1990-х гг. вьетнамские власти начали оказывать поддержку вьетнамской народной религии, а также крупнейшим религиозным организациям во Вьетнаме (буддистам, католикам), видя именно в религиях опору политического режима и идеологический ресурс, способный компенсировать кризис марксистско-ленинской идеологии [Salemink 1995, p. 47]. В этих условиях, оказавшись в поле зрения властей, почитание Йерсена получило поддержку государства. В 1991 г. его могила была признана памятником национального значения (единственный случай, когда эта привилегия коснулась иностранца). А в 2013 г. было составлено нормативное жизнеописание Йерсена, закрепившее его религиозное почитание.

Автором жизнеописания является уже упомянутый нами Ву Чыонг Зянг – сотрудник Академии политики и административного управления территориями 1-й категории (Học viện Chính trị – Hành chính khu vực I)<sup>21</sup>. Этот автор посвятил свою статью нескольким

---

чамского происхождения Тхиен И А На (*Thiên YA Na*) и женскому духу-воплощению одного из пяти первоэлементов в китайской картине мироздания – *железа* (*Kim Tinh Thần Nữ*). URL: <https://ditichkhanhhoa.org.vn/index.php/2018/04/12/dinh-khanh-thanh/> (дата обращения 19.11.2020).

<sup>21</sup> К территориям 1-й категории (*Khu vực I*) власти Вьетнама относят территории, населенные этническими меньшинствами, а также примор-

культам духов-покровителей местности, сложившимся стихийно в недавнее время<sup>22</sup>. Отметим, что работа Ву Чьонг Зянга носит не академический, а прикладной характер и направлена на выработку административных норм. По словам Ву Чьонг Зянга,

...в настоящее время, с изменениями, [произошедшими во вьетнамском] обществе, многие религиозные практики восстановились и развиваются. Для поддержания и развития культа духов-покровителей деревенских общин необходимо детально изучить его. На основе этого могут быть выделены стороны культа, требующие развития, и стороны, которые должны быть ограничены для того, чтобы [во Вьетнаме] была построена передовая, основательная, самобытная народная культура [Vũ Trường Giang 2013].

Кроме того, биография Йерсена расценивается нами именно как жизнеописание в силу стилистических особенностей текста. Описанию событий из жизни Йерсена в тексте Ву Чьонг Зянга свойственен художественный стиль. Мы наблюдаем героизацию образа Йерсена, что приближает текст в жанровом отношении к традиционным вьетнамским повествованиям о духах (*thần tích* 神蹟), составленным придворными историографами династии Ле (1428–1788) и редактировавшимися до начала XX в.<sup>23</sup> Приведем для примера фрагмент статьи, повествующий об основании Йерсеном города Далата:

Лесистые горы, тянущиеся вдоль хребта Чьонгшон, оставались таинственным, необжитым местом, населенным лишь малочисленными [горными] народами. Никто [из вьетнамцев] не бывал в этих лесах, поэтому иностранец Йерсен решил в одиночку отправиться вглубь этого лесистого района, несмотря на обилие диких животных и случаи гибели местных жителей, что было чрезвычайно рискованным [предприятием]. После трех экспедиций, 21 июня 1893 г. Йерсен обнаружил плато Ламвиен и предложил выбрать этот район для обустройства курорта [Vũ Trường Giang 2013].

ские, горные, островные и приграничные территории. Жители этих территорий имеют наибольшие социальные льготы. (Ко 2-й категории относятся провинциальные города и сельская местность, к 3-й категории – города центрального подчинения.)

<sup>22</sup> Помимо почитания Йерсена, в статье описано почитание основателя креветочных ферм по имени Фан Тхе Фьонг (Phan Thế Phương, 1934–1991) и основателя первого национального парка во Вьетнаме по имени Нгуен Тао (Nguyễn Tạo, 1905–1994) [Vũ Trường Giang 2013].

<sup>23</sup> Подробнее о жанре вьетнамских житийных текстов см. [Гордиенко 2020].

Отметим, что расстояние между Нячангом и Далатом составляет 130 км, из которых 100 км представляют собой горный серпантин. Скорее всего, у Йерсена в его экспедициях были проводники не только среди вьетнамцев, с которыми он прекрасно взаимодействовал, но и из представителей горных народов. Безусловно, заслугой Йерсена является то, что он как человек, выросший в горах Швейцарии, не боялся гор, которых избегали вьетнамцы, традиционно населяющие дельты рек. Йерсен с энтузиазмом исследовал горные массивы провинции Кханьхоа и прилегающие территории, а также смог оценить потенциал выбранной им местности как курортного города и сельскохозяйственного центра<sup>24</sup>. В тексте к заслугам Йерсена были добавлены детали, обогатившие его образ и предавшие ему черты мужественности. Гротескность образа Йерсена в жизнеописании возникла, по нашему мнению, с целью героизации и сакрализации его личности. Так, благодаря исследованию культа, выполненному сотрудником Академии политики и административного управления, завершилось формирование культа Йерсена в рамках, заданных традиционным форматом культа духов-покровителей деревенских общин.

Включение Йерсена в пантеон вьетнамской народной религии на государственном уровне стало возможным благодаря многовековой традиции государственной регламентации культов. В течение веков чиновники на местах в своих отчетах ко двору сообщали о почитаемых духах. Придворные историографы в свою очередь утверждали пантеон, составляли нормативные повествования о духах, достойных почитания, и направляли их на места для поклонения. Для деревенских общин такая унификация духов имела, как нам кажется, два следствия: во-первых, императорские указы о духах утверждали авторитет местных элит (как опоры власти), так как церемонии поклонения проводили именно они; во-вторых, маргинальные, с точки зрения властей, религиозные практики вытеснялись из общинных домов и храмов (в том числе поклонение непристойным, по мнению властей, духам, медиумные сеансы, а также, по-видимому, демонстрации транса и одержимости).

Со сменой исторических эпох и социальных условий из этих двух аспектов актуальным для властей остается лишь второй – вы-

---

<sup>24</sup> Отметим, что исследование горной местности было поручено Йерсену генерал-губернатором Французского Индокитая Полем Думером (ставшим позднее президентом Франции). Поль Думер был намерен построить горный курорт наподобие английских городов на севере Индии – Шимлы и Дарджилинга [Guérin, Seveau 2009, p. 157].

теснение маргинальных практик из публичного пространства. Поощряя поклонение Йерсену, власти, как нам кажется, очерчивают границу между допустимыми формами религиозной жизни, вводя их в общественный дискурс, и маргинальными практиками, которые не могут быть запрещены, но должны реализовываться лишь в приватном пространстве. Необходимость этого разграничения, по-видимому, кажется особенно актуальной вдали от столицы – на юге страны, где исследователи (в частности, Оскар Салеминк) наблюдают большую склонность к трансгрессии в религиозных практиках [Salemink 2015].

### *Религиозные элементы светского почитания Йерсена*

Еще один аспект государственной поддержки почитания Йерсена состоит в проведении светских церемоний, связанных с именем ученого. Организатором таких мероприятий выступает Общество памяти А. Йерсена провинции Кханьхоа (*Hội ái mộ A. Yersin tỉnh Khánh Hòa*), существующее с 1992 г.<sup>25</sup> Его члены собирают участников для проведения церемоний: чиновников, сотрудников Института Пастера и музея Йерсена, экспериментальной фермы Йерсена, медицинских работников клиники имени Йерсена в Нячанге, а также представителей министерства здравоохранения Вьетнама, прибывающих на церемонии из Ханоя. Сотрудники музея Йерсена, присутствовавшие на церемонии 1 марта 2019 г., сообщили нам, что поминовение Йерсена посещают также местные жители и паломники из других деревенских общин.

В 2019 г. в 7:30 утра началась церемония зажжения благовоний у памятника Йерсену в Нячанге. В 8:30 делегация продолжила ритуал уже на могиле Йерсена. Церемонии сопровождалась речами официальных лиц. После речей над могилой Йерсена состоялось возложение цветов и венков. Также под удары в гонг и барабан были выполнены подношения на алтарь Йерсена в небольшой пагоде, находящейся слева от его могилы (рис. 4).

В речах говорили о заслугах Йерсена, о его незаурядной личности и значении его открытий. Наиболее интересной нам представляется речь министра здравоохранения Вьетнама, женщины

<sup>25</sup> Буквально *ái mộ* означает «ухаживать за могилой», но также может быть переведено как «уважать, чтить». Информация о мероприятиях Общества доступна по ссылкам: <http://hoiaimoyersinkhanhhoa.vn/>; <https://www.facebook.com/NoiainoAlexandreYersin> (дата обращения 20.12.2020).



по имени Нгуен Тхи Ким Тиен (*Nguyễn Thị Kim Tiến*), лично бывшей на церемонии и обратившейся к Йерсену над его могилой по-французски:

Доктор Александр Йерсен! Сегодня 1 марта. Мы делегация министерства здравоохранения и мы <...> восстановить здоровье по всему Вьетнаму. Мы здесь, чтобы поблагодарить Вас, чтобы напомнить Вам о Вашем вкладе [в жизнь] вьетнамцев и в систему здравоохранения Вьетнама. И также мы являемся частью системы, мировой сети Институтов Пастера. Мы находимся здесь, чтобы снова отблагодарить Вас. И я желаю, чтобы Вы продолжили нас поддерживать: вьетнамцев в целом и особенно в части здоровья, чтобы Вы усилили Ваше содействие вьетнамцам. Благодарю Вас!<sup>26</sup>

Нгуен Тхи Ким Тиен училась во Франции (в Университете Бордо), затем некоторое время возглавляла Институт Пастера в г. Хошимине, поэтому она обращалась к Йерсену как продолжатель его дела. Но, по нашему мнению, здесь значима не только преемственность в профессии. Обращение Нгуен Тхи Ким Тиен к Йерсену на французском языке у его могилы с благодарностью о заступничестве и просьбами о дальнейшем покровительстве характеризует церемонию не столько как акт светского почитания выдающегося человека, сколько как религиозное действие – обращение к духу. В речи Нгуен Тхи Ким Тиен отражена свойственная вьетнамцам убежденность в присутствии духа на алтаре или на могиле в день церемонии (тогда как в другие дни духи могут находиться на небе или в другой точке пространства). Кроме того, ощущение присутствия Йерсена на церемонии создается у участников благодаря обращению к духу во втором лице.

Отметим, что участники церемонии не артикулировали какие-либо аспекты культа Йерсена (ни как духа-покровителя местности, ни как бодхисатвы), но посетили после церемонии оба буддийских храма, в которых находятся алтари Йерсена.

---

<sup>26</sup> Нам удалось найти видеозапись ее речи в видеоролике “Lễ tưởng niệm 76 năm ngày mất của bác sĩ A. Yersin (01.03.2019)” («Церемония почтения памяти доктора Йерсена 1 марта 2019 г. по случаю 76-летней годовщины со дня его смерти»). URL: <https://youtu.be/pcbFJJj3XHk> (дата обращения 20.12.2020).

### *Заключение: синкретический культ в постсекулярном Вьетнаме*

Как мы видим, все участники почитания Йерсена – как жители местности, где он захоронен, так и официальные лица, прибывающие на церемонии, – убеждены в существовании духа Йерсена и возможности коммуникации с ним в поисках заступничества и покровительства. Очевидны три аспекта культа Йерсена, находящиеся в тесной взаимосвязи и свидетельствующие о появлении синкретического культа: культ бодхисаттвы, культ духа-покровителя местности и светское почитание, демонстрирующее культ духа-основателя значимой профессии (европейской медицины во Вьетнаме)<sup>27</sup>.

Необычен культ не только тем, что объектом поклонения стал европеец, но и тем, что бодхисаттвой был признан человек, воспитанный в традициях протестантизма и не следовавший буддийским обетам. Более того, по представлениям вьетнамских буддистов, бодхисаттвами никак не могут быть духи местности, которым поклоняются в храмах вьетнамской народной религии<sup>28</sup>. Таким образом, Йерсен выделяется одновременно и из круга «земных» бодхисаттв, почитаемых во Вьетнаме, и из пантеона народной религии. И в этом смысле культ Йерсена выступает как совершенно новая конструкция в религиозных практиках вьетнамцев.

По нашему мнению, культ Йерсена как духа местности (как проявление анимизма – наиболее архаичной и автохтонной формы религиозной жизни в Юго-Восточной Азии) «сформировал» остальные аспекты его культа – буддийское и светское почитание. Перечислим аргументы, проистекающие из этого утверждения. Во-первых, культ Йерсена локален во всех формах его почитания. Алтари Йерсену устанавливаются только в местах, связанных с этапами его жизненного пути, а центром почитания является его могила. Такая связь характерна именно для культа духов-местно-

<sup>27</sup> Последние два аспекта – культ духа-покровителя местности и культ духа-основателя значимой профессии – взаимосвязаны и во многом взаимообусловлены, однако вьетнамцы (в особенности жители ремесленных поселений и кварталов) выделяют духов основателей ремесел специальным термином (*tiên sư*), подчеркивая их значимость для местности. Церемонии в честь этих духов могут проходить в отдельных храмах.

<sup>28</sup> См. о бодхисаттвах на вьетнамском портале “PhatGiao.org.vn” (Буддизм): *Phật, Bồ Tát là gì? Có bao nhiêu vị Phật, Bồ Tát?* (Кто такие будды и бодхисаттвы? Сколько их?) URL: <https://phatgiao.org.vn/amp/phat-bo-tat-la-gi-co-bao-nhieu-vi-phat-bo-tat-d39529.html> (дата обращения 14.10.2020).

сти. Во-вторых, в буддийской и светской трактовках образа Йерсена присутствует представление об одушевленной сущности, сохраняющейся после его смерти и воздействующей на жизнь людей, что отсылает нас к анимистическим корням мировоззрения вьетнамцев. В-третьих, переосмысление образа Йерсена в категориях буддизма и светского почитания возникло, очевидно, в годы расцвета буддизма на юге Вьетнама в 1963–1975 гг. и возобновилось с началом постсекулярной эпохи во Вьетнаме (с 2000-х гг.), создающей причудливые сочетания светских и религиозных практик – такие, как приведенное выше обращение министра здравоохранения к духу Йерсена.

За долгие годы жизни во Вьетнаме у Йерсена появилось множество заслуг, значимых как для Нячанга и его окрестностей, так и для всего Вьетнама. При этом отправной точкой в появлении культа, по нашему убеждению, стал факт захоронения Йерсена на окраине фермы (в соответствии с его завещанием).

Дух выдающегося человека, по представлению вьетнамцев, коренящемуся в их традиционной культуре, способен активно воздействовать на жизнь живых людей и даже покровительствовать местности, тем более что речь идет об основателе поселения и его главного ремесла. Вследствие этого местные жители стали поклоняться Йерсену как духу-покровителю местности (*thành hoàng*) и совершать традиционные церемонии поминовения духов (*lễ giỗ*) на его могиле. Хотя европеец Йерсен во вьетнамском пантеоне выглядит как девиация, все же его культ в полной мере вписывается в рамки традиционного вьетнамского почитания духов местности (с учетом меняющихся социальных условий). Мы даже можем расценивать появление нового духа как этап в развитии культа духов, свидетельствующий о живучести вьетнамских представлений о духах, несмотря на годы антирелигиозной политики.

Именно вера в существование духов и возможность коммуникации с ними лежит в основе светских церемоний, проводимых в честь Йерсена общественными организациями. Переплетение светских и религиозных элементов в этих церемониях, по-видимому, неосознаваемое их участниками, является прекрасным примером практик постсекулярной эпохи, в которую Вьетнам вступил с отменой большинства запретов в сфере религии и обращением к своему наследию (в том числе к народной религии).

Важным аспектом культа Йерсена является его буддийское почитание в качестве бодхисаттвы. По нашему мнению, культ духа Йерсена получил выражение в категориях буддизма махаяны благодаря расцвету, который переживали буддийские школы на юге Вьетнама в 1960–1970 гг. Оба храма, в которых установлены

алтари Йерсена, расположены недалеко от его могилы. Один из них – бывший кабинет Йерсена. Эта привязка к местам, связанным с Йерсеном, весьма характерна для культа духов местности и, таким образом, свидетельствует о тесной взаимосвязи буддийского и народного почитания Йерсена.

Предполагал ли Йерсен, когда завещал похоронить себя на окраине своей биологической фермы, что там возникнет его культ? По нашему мнению, не предполагал. Йерсен был знаком с обычаями и традициями вьетнамцев, но он никогда не отождествлял себя с ними и, как нам кажется, вряд ли мог представить, что станет объектом почитания после смерти.

Места почитания Йерсена под Нячангом  
в день его поминовения (lễ giỗ).  
Фотографии, сделанные автором 1 марта 2019 года.



Рис. 1. Алтарь Йерсена в храме Линь Шон Фап Ан  
(в его кабинете)



*Рис. 2.* Алтарь Йерсена в храме Лонг Туиен



*Рис. 3.* Могила Йерсена



Рис. 4. Пагода слева от могилы Йерсена для подношений

### *Литература*

- Бугаевский 2018 – *Бугаевский К.А.* Научный вклад Александра Йерсена в отражении средств коллекционирования // Вестник СМУС74. 2018. № 3 (22), Т. 1. С. 9–12.
- Гордиенко 2020 – *Гордиенко Е.В.* Структура и содержание вьетнамских повествований о духах-покровителях общин (*тхантынь*) на примере повествования об Иет Киеу // Труды ИВ РАН. Вып. 28. Письменные памятники Востока: Проблемы перевода и интерпретации. Избранные доклады: Том III. М.: ИВ РАН, 2020. С. 51–69.
- Новакова 2012 – *Новакова О.В.* Крест и Дракон: у истоков вьетнамской католической церкви (XVI–XVII века). М.: Ключ-С, 2012.
- Торчинов 2000 – *Торчинов Е.А.* Введение в буддологию: Курс лекций. СПб: Санкт-Петербургское философское общество, 2000.
- Узланер 2020 – *Узланер Д.А.* Постсекулярный поворот. Как мыслить о религии в XXI веке. М.: Изд-во Института Гайдара, 2020.
- Cadière 1992 – *Cadière L.* Croyanances et Pratiques religieuses des Vietnamiens. Т. 1. P.: L'École Française d'Extrême Orient, 1992.
- Dietrich 2012 – *Dietrich A.* The Roots of Interbeing: Buddhist Revival in Vietnam // The Ninth International Buddhist Conference on the United Nations Day of Vesak (Bangkok, 31<sup>st</sup> May to 2<sup>nd</sup> June 2012). URL: <http://www.undv.org/vesak2012/iabudoc/12DietrichFINAL.pdf> (дата обращения 13.10.2020).

- Guérin, Seveau 2009 – *Guérin M., Seveau A.* Auprès du Tigre sur les hauts plateaux de l'Indochine. Les mémoires de Pierre Dru, garde principal sur la route du Lang Bian en 1904 // *Outre-mers*, T. 96, N° 362-363, 2009. L'Atlantique Français. pp. 155–192.
- Malarney 2002 – *Malarney, S.K.* Culture, Ritual, and Revolution in Vietnam. Honolulu, Univ. of Hawai'i Press, 2002.
- Oldmeadow 1997 – *Oldmeadow, H.* “Delivering the last blade of grass”: Aspects of the Bodhisattva Ideal in the Mahayana // *Asian Philosophy*. 1997. № 7-3. Nov. P. 181–194.
- Salemink 1995 – *Salemink, O.* Buddhism on Fire. Buddhist protests against authoritarian regimes in Vietnam // *Casa nova: aspects of Asian societies* / Ed. by P.E. Baak. Amsterdam: Thesis Publishers, 1995. P. 35–54.
- Salemink 2015 – *Salemink, O.* Spirit worship and possession in Vietnam and beyond. *Routledge Handbook of Religions in Asia*. Routledge, 2015. P. 231–246.
- Vũ Trường Giang 2013 – Vũ Trường Giang. Về ba ông thành hoàng mới được suy tôn ở Việt Nam (By Чыонг Зянг. О трех духах-покровителях общин, почитание которых сложилось во Вьетнаме недавно) // *Thông báo văn hóa 2011–2012*. Hà Nội, Tri thức, 2013. URL: [http://vncvanhoa.vass.gov.vn/noidung/doituongnghienccu/vanhoadangian/Lists/tinnguongtongiao/View\\_Detail.aspx?ItemID=12](http://vncvanhoa.vass.gov.vn/noidung/doituongnghienccu/vanhoadangian/Lists/tinnguongtongiao/View_Detail.aspx?ItemID=12) (дата обращения 29.09.2020).

## References

---

- Bugaevskii, K.A. (2018), “Scientific contribution of Alexander Yersen in the reflection of collectibles”, in *Vestnik Soveta molodykh uchenykh i spetsialistov-74*, vol. 1, no. 3, pp. 9–12.
- Cadière, L. (1992), *Croyances et Pratiques religieuses des Vietnamiens*, t. 1, L'École Française d'Extrême Orient, Paris, France.
- Dietrich, A. (2012), “The Roots of Interbeing: Buddhist Revival in Vietnam”, in *The 9th International Buddhist Conference on the United Nations Day of Vesak (Bangkok, 31st May to 2nd June 2012)*. Available at: URL: <http://www.undv.org/vesak2012/iabudoc/12DietrichFINAL.pdf> (Accessed 13 Nov. 2020).
- Gordienko, E.V. (2020), “Narrative structure and content of Vietnamese stories regarding tutelary deities of villages (thần tích): case study of the Story of Yết Kiêu spirit”, in *Trudy Instituta vostokovedeniya Rossiiskoi akademii nauk* [Papers of the Institute of Oriental Studies of the Russian Academy of Sciences], issue 28: Pis'mennye pamiatniki Vostoka: Problemy perevoda i interpretatsii. Izbrannye doklady [Written monuments of the East: Problems of translation and interpretation. Selected reports], vol. 2, Institut vostokovedeniya Rossiiskoi akademii nauk, Moscow, Russia, pp. 51–69.
- Guérin, M. and Seveau, A. (2009), “Auprès du Tigre sur les hauts plateaux de l'Indochine. Les mémoires de Pierre Dru, garde principal sur la route du Lang Bian en 1904”, in *Outre-mers*, t. 96, no. 362–363: L'Atlantique Français, pp. 155–192.

- Malarney, S.K. (2002), *Culture, ritual, and revolution in Vietnam*, University of Hawai'i Press, Honolulu, Hawaii.
- Novakova, O.V. (2012), *Krest i Drakon: u istokov v'etnamskoi katolicheskoi tserkvi (XVI–XVII veka)* [Cross and Dragon: at the source of the Vietnamese Catholic Church (the 16<sup>th</sup> – 17<sup>th</sup> centuries)], Kliuch-S, Moscow, Russia.
- Oldmeadow, H. (1997), “‘Delivering the last blade of grass’: Aspects of the Bodhisattva Ideal in the Mahayana”, in *Asian Philosophy*, vol. 7, no. 3, Nov., pp. 181–194.
- Salemink, O. (1995), “Buddhism on Fire. Buddhist protests against authoritarian regimes in Vietnam”, in Baak, P.E. (ed.), *Casa nova: aspects of Asian societies*, Thesis Publishers, Amsterdam, Netherlands, pp. 35–54.
- Salemink, O. (2015), *Spirit worship and possession in Vietnam and beyond*, Routledge Handbook of Religions in Asia, Routledge, UK, pp. 231–246.
- Torchinov, E.A. (2000), *Vvedenie v buddologiiu. Kurs lektsii* [Introduction to Buddhology. Lecture course], Sankt-Peterburgskoe filosofskoe obshchestvo, Saint Petersburg, Russia.
- Uzlaner, D.A. (2020), *Postsekuliarnyi povорот. Kak myslit' o religii v XXI veke* [Post-secular turn. How to think about religion in the 21<sup>st</sup> century], Gaidar Institute, Moscow, Russia.
- Vũ Trường Giang (2013), *Về ba ông thành hoàng mới được suy tôn ở Việt Nam* [About the three tutelary deities which are newly worshiped in Vietnam], Thông báo văn hóa 2011–2012, Hà Nội, Tri thức, 2013, available at: [http://vncvanhoa.vass.gov.vn/noidung/doituongnghienccu/vanhoadangian/Lists/tinnguongtongiao/View\\_Detail.aspx?ItemID=12](http://vncvanhoa.vass.gov.vn/noidung/doituongnghienccu/vanhoadangian/Lists/tinnguongtongiao/View_Detail.aspx?ItemID=12) (Accessed 29 Sept. 2020).

### *Информация об авторе*

*Елена В. Гордиенко*, аспирант, Российский государственный гуманитарный университет, Москва, Россия; 125047, Россия, Москва, Миусская пл., д. 6; GordyLena@gmail.com

### *Information about the author*

*Elena V. Gordienko*, postgraduate student, Russian State University of the Humanities, Moscow, Russia; bld. 6, Miusskaya Sq., Moscow, Russia, 125047; GordyLena@gmail.com



УДК 769.2

DOI: 10.28995/2686-7249-2021-9-49-66

## Иллюстрация как объект исследования в российском научном пространстве

Жанна В. Уманская

*Российский государственный гуманитарный университет,  
Москва, Россия, zh.umanskaya@mail.ru*

*Аннотация.* В статье дается первичный анализ российского корпуса illustration studies как системного теоретического осмысления иллюстрации. Автор подчеркивает междисциплинарный характер исследований иллюстрации как социокультурного феномена. Изучается представленность темы в российских диссертационных исследованиях, в периодических научно-теоретических журналах различных учреждений культуры и науки (университетов, библиотек, музеев, научно-исследовательских институтов), в тематических сборниках и монографиях, посвященных иллюстрации как медиа, художественной практике и визуальному исследованию. Дополнительно обосновывается необходимость изучения и включения в анализируемые ресурсы просветительских проектов и деятельности независимых исследователей. Автор обращает внимание на двойственность ситуации. С одной стороны, есть регулярное появление новых событий (выставок, конференций, статей, сборников, диссертаций), связанных с книжной, журнальной и веб-графикой. С другой стороны, большая часть публикаций и исследований обращена к исторически удаленным объектам, лишь минимальное количество ученых работает с современностью. Автор фиксирует разобщенность научного сообщества и слабую межведомственную коммуникацию в российских illustration studies и говорит о необходимости создания междисциплинарной и интернациональной публикационной площадки, объединяющей исследователей иллюстрации всех форм ее современного существования, о потребности в российском специализированном научно-теоретическом журнале.

*Ключевые слова:* иллюстрация, российский сегмент illustration studies, исследование иллюстрации, научные публикации по иллюстрации, научные журналы по искусству и культурным исследованиям

---

© Уманская Ж.В., 2021

Для цитирования: Уманская Ж.В. Иллюстрация как объект исследования в российском научном пространстве // Вестник РГГУ. Серия «Литературоведение. Языкознание. Культурология». 2021. № 9. С. 49–66. DOI: 10.28995/2686-7249-2021-9-49-66

## Illustration as an object of research in the Russian scientific space

Zhanna V. Umanskaya

*Russian State University for the Humanities, Moscow, Russia,  
zh.umanskaya@mail.ru*

*Abstract.* The article provides a primary analysis of the Russian corpus of illustration studies as a systematic theoretical understanding of illustration. The author emphasizes the interdisciplinary nature of research on illustration as a sociocultural phenomenon. The presentation of the topic in Russian dissertation research, in periodical scientific and theoretical journals of various cultural and scientific institutions (universities, libraries, museums, research institutes), in thematic collections and monographs devoted to illustration as a media, artistic practice and visual research is studied. The necessity of studying and including educational projects and activities of independent researchers into the analyzed resources is additionally substantiated. The author draws attention to the ambiguity of the situation. On the one hand, there is a regular appearance of new events (exhibitions, conferences, articles, collections, dissertations) related to book, magazine and web graphics. On the other hand, most of the publications and studies are directed to historically remote objects, only a minimal number of scientists work with the present. The author records the disunity of the scientific community and weak interdepartmental communication in Russian illustration studies. The author also speaks about the need to create an interdisciplinary and international publication platform, uniting researchers of illustration of all forms of its modern existence, about the need for Russian specialized scientific and theoretical.

*Keywords:* illustration, Russian segment of illustration studies, illustration research, scholar publications on illustration, scientific journals on art and cultural studies

*For citation:* Umanskaya, Zh.V. (2021), “Illustration as an object of research in the Russian scientific space”, *RSUH/RGGU Bulletin. “Literary Theory. Linguistics. Cultural Studies” Series*, no. 9, pp. 49–66, DOI: 10.28995/2686-7249-2021-9-49-66

Иллюстрацию принято определять как сопроводительную графику, для которой всегда существует параллельный текст, текст-двойник, реальный или потенциальный, который рисунку предстоит прояснить, дополнить, объяснить, т. е. проиллюстрировать. За свое многовековое сосуществование текста и картинки их отношения стали сложнее: есть примеры доминирования одного из элементов пары и органичного равноправия в так называемом креолизованном тексте (в том числе с подменой или смещением основного функционала, когда текст работает как графический элемент, а изображения составляют визуальный нарратив). Графический контент (отдельные изображения, типографика, сложные композиции) давно уже стал обязательной и неотъемлемой частью любого современного культурного продукта и продуктов его продвижения, а иллюстрация, соответственно, одной из самых часто используемых форм графики в нашей повседневности. Визуальный поворот к визуальной культуре – это торжество иллюстрации над ее текстом.

Все это заставляет задаваться множеством вопросов о месте и роли иллюстрации в современном социокультурном и медийном пространстве, но один из центральных вопросов для этой статьи: кто сегодня исследует картинки в книжках – сами художники, критики или исследователи (искусствоведы, культурологи, книговеды)? Здесь надо отметить интересный феномен. Если обозначить одной фразой изменения, произошедшие за последние тридцать лет: «художники заговорили». Феномен характерен скорее для рожденных в постсоветской России, а не для старших поколений. Репрезентация иллюстратором идеи произведения, наблюдаемость процесса ее осмысления, который прежде был невидимой внутренней работой художника, теперь повсеместная практика: продукт только зарождается, а о нем уже много и сложно говорят, т. е. современный художник (художник-иллюстратор) должен уметь производить тексты об иллюстраторском продукте. Сегодня говорение, осознание, рефлексия уже широко представлено в профессиональной подготовке художников и в производственной издательской коммуникации. Кураторские экскурсии, выставочные экспликации, интервью задают примеры непрерывного вербального сопровождения графических работ, в том числе и работ художников-иллюстраторов. Если учесть, что иллюстрация как жанр предполагает (подразумевает) текстовое сообщение, то тяга к говорению у молодых иллюстраторов должна быть особенно острой. В этой среде уже есть определенные логики и темы говорения, и они весьма узнаваемы. Картинки больше не показывают нам что-либо, не изображают, не иллюстрируют (проливая свет, проясняя и дополняя) – они рассказывают. Не случайно одно из наиболее часто встречающихся сейчас понятий в среде иллюс-

траторов – визуальный нарратив. Его ищут, если он скрытый, его читают, если он явный. Характерна фраза, которую сейчас можно часто слышать от книжных графиков, когда они обосновывают свою деятельность – «я исследую».

Повсеместность иллюстрации и потребность в осознанности художественной практики формируют культурологический и искусствоведческий интерес научного сообщества к обозначенной проблематике. Наблюдается количественный рост сообщества иллюстраторов и организованных им различных общественных мероприятий, поэтому для социологов – это также зона внимания. Есть ли отражение тенденции обязательной вербальной упаковки художественного продукта в увеличенном производстве научных публикаций внутри профессиональной среды, в академических и независимых исследованиях? И где искать эти тексты?

Финансированным производством специализированных знаний в области культуры занимаются государственные и частные институции (университеты, научно-исследовательские учреждения, музеи, библиотеки). Исследования могут быть инициированы профессиональным сообществом и независимыми исследователями. Результаты репрезентируются и апробируются в докладах на научных конференциях, в журнальных статьях (собранных в институциональной периодике, ежегодных и тематических сборниках), в коллективных и авторских монографиях, в диссертационных исследованиях, а также в научном рецензировании, в аннотированных переводах, в текстах экспликаций к выставочным объектам (потом, возможно, собранных в каталоге к выставке). Если ограничиться представлением об иллюстрации как составляющей печатной продукции, то круг основных агентов, тех, кто должен изучать ее по долгу службы, сужается до фундаментальных библиотек, располагающих историческими коллекциями; музеев печати и книги; университетов, готовящих книжных графиков, конференций, посвященных книжному делу или самой иллюстрации; специализированных художественных журналов.

### *Публикации вузов профессиональной подготовки книжных графиков*

В России готовят по профилю книжных графиков (искусства книги) в нескольких вузах, почти все они находятся в Москве или в Санкт-Петербурге. В 26 российских государственных университетах есть общее направление подготовки «Графика», на котором дают представление и о книжной графике в том числе. Анализ офи-

циальных личных страниц преподавателей ключевых московских вузов показал следующее. Преподаватели дисциплин художественной подготовки за последние пять лет научно-исследовательских публикаций практически не имеют. Среди вузовских педагогов много именитых иллюстраторов (членов союзов художников регионального и российского уровня, дипломантов и лауреатов международных и российских конкурсов), которые сами умеют и учат говорить об иллюстрации своих студентов, занимаются просветительской деятельностью за пределами своего университета и популярны как лекторы и ведущие мастер-классов. Та же картина и для региональных университетов, в которых практически нулевая степень письменной рефлексии. Трансляция современных представлений о месте и роли иллюстрации в российском и зарубежном культурном пространстве осуществляется, но исключительно в устном формате – в основном в университетских учебных аудиториях или на просветительских мероприятиях.

Как показало это исследование, за пределами художественных практико-ориентированных университетов можно найти достаточно обширный корпус сочинений. Также имеет смысл анализировать устные формы предъявления результатов исследований: тематические конференции и выставки. На мой взгляд, нельзя исключать из обзора просветительские тексты. Если посмотреть шире академической среды, то можно увидеть неуклонный рост интереса к иллюстрации как к сложному социокультурному явлению, появился большой сегмент независимых исследований. Для многих представляемых просветительских материалов отсутствие формальных внешних признаков научного исследования и простой по форме изложения язык, ориентированный на более широкую аудиторию слушателей, не отменяют корректную работу с источниками и знание исследовательской литературы, глубокого погружения в контексты.

## *Монографии*

Исследовательский интерес к книжной графике, детской иллюстрации появился не сегодня. Есть список авторов, советских и российских искусствоведов и библиофилов, чьи труды были и будут еще долго интересны и актуальны<sup>1</sup>. Монографии – авторский

---

<sup>1</sup> См.: Старая детская книжка: 1900–1930-е гг.: Из собрания профессора Марка Раца / Изд. подгот. Ю. Молок; сост. Л. Кравченко, Н. Крачкович, Ю. Молок, М. Рац, Н. Толстая. М.: ТОО «Изд-во А и Б», 1997. См. также [Герчук 2015].

или коллективный труд по узкой проблематике исследования. Часто монография представляет собой переработанную кандидатскую или докторскую диссертацию. Еще один характерный тип большого текста – это мемуары художников книги или воспоминания современников о них. Распространенный формат – ретроспективный альбом, представляющий иллюстрированную (чаще всего детскую) книгу на некотором историческом участке, в котором помимо самих иллюстраций особую ценность представляют экспликации к ним. Выделяются темы, вызывающие наибольшее притяжение авторского интереса – дореволюционная детская книга, русский авангард 20–30-х гг. XX в., довоенная книга<sup>2</sup>.

### *Диссертации*

Иллюстрация – продукт массовой визуальной культуры и средство коммуникации, появившийся еще в древних цивилизациях. Сегодня иллюстрация оказалась в зоне интересов представителей самых разных научных и профессиональных полей – искусствоведы, филологи, антропологи, культурологи, историки, переводчики, художники, педагоги и психологи, кураторы, книжные коллекционеры и музейщики обращаются к этой теме. Разговор об иллюстрации, как правило, носит междисциплинарный характер. На странице поиска электронного диссертационного зала Российской государственной библиотеки<sup>3</sup> по ключевым словам «иллюстрация», «книжная графика», «детская книга», «комикс» и подобных словосочетаний в выдаче можно получить около ста диссертационных исследований за временной интервал с 1950 г. Самые частые варианты – это искусствоведческие, филологические и исторические диссертации. В этом списке – работы на соискание степени кандидатов и докторов искусствоведения [Чегодаева 1986], филологических наук [Проханов 2013], исторических наук [Сеславинский 2010], педагогических наук [Полевина 2003], культурологии [Позднякова 2017]. Список из 100 работ хорошо демонстрирует географию защит, которая, конечно, связана с наличием в конкретных вузах диссертационных

---

<sup>2</sup>Обложка детской книги советского времени. Коллекция Нины и Вадима Гинзбург / Сост. В. Гинзбург. М.: Арт Волхонка, 2020. 464 с.; Детская иллюстрированная книга в истории России: 1881–1939: Из коллекции Александра Лурье. Т. 1–2. М.: Дизайн-студия САМОЛЕТ, 2009. См. также [Штейнер 2002; Фомин 2015].

<sup>3</sup>Электронный диссертационный зал РГБ [Электронный ресурс]. URL: <http://elibrary.rsl.ru/> (дата обращения 10.06.2021).

советов определенного научного направления и с доступом к источниковой базе исследования (например, музейными и библиотечными фондами). С большим отрывом по количеству защит лидируют Москва и Санкт-Петербург, с отдельными единичными защитами присутствуют Казань, Уфа, Саранск, Барнаул, Челябинск, Ростов-на-Дону. Найденные работы различаются предметом научной дисциплины (история, библиотечное дело, педагогика и т. д.), изучаемым историческим периодом и регионом (например, татарская детская книга начала XX в., европейская иллюстрированная книга конца XVIII в.), типом иллюстрируемого продукта (рукописная иллюминированная книга, печатная периодика, тиражная книжка-картинка, комиксы и т. д.). Собственный исследовательский вопрос авторов диссертаций позволяет понять общие тенденции в интересе к иллюстрации как к визуальному источнику. Надо отметить, что в устных формах дискурса молодых художников присутствует вся актуальная гуманитарная и социальная повестка – гендер, идентичность, толерантность, меньшинства, травма, смерть и т. д. Но если смотреть академические работы, то там практически нет таких тем, мало кто изучает злободневные социальные явления сквозь призму современной иллюстрации. Значительная часть работ посвящена древним рукописным иллюстрированным книгам или изданиям XVIII–XX вв. Только в одном современном направлении наблюдается резкий количественный рост числа магистерских и кандидатских диссертаций – в изучении комиксов и графических романов.

Интересный результат дали попытки проследить дальнейшую профессиональную научную биографию соискателей. Оказалось, что значительное количество найденных авторов прямо сейчас исследовательской работой, связанной с иллюстрацией, не занимаются, то есть защита диссертации стала для них карьерным шагом, но не имела дальнейшего развития и не связана с сегодняшними профессиональными интересами. Некоторые авторы реализуют себя как успешные художники и педагоги.

### *Научно-теоретические журналы университетов и институтов*

В России пока не существует профессионального журнала, посвященного исключительно *illustration studies*, однако есть множество научно-теоретических и научно-практических искусствоведческих и культурологических журналов, в которых можно опубликовать свою работу или найти публикации по интересующей теме. Эти журналы различаются по типу учредителя, периодично-

сти, принципам отбора к содержанию публикуемых материалов, присутствию в различных значимых перечнях и базах, платности публикации для сторонних авторов.

Анализ показал, что вузы, готовящие книжных, журнальных и веб-иллюстраторов, либо не имеют собственных научно-теоретических журналов, посвященных исследованию иллюстрации, либо практически не пишут о ней. У Университета печати им. Ивана Федорова (бывший Полиграф, который теперь является частью Московского Политехнического университета) есть научный журнал о материально-технической стороне издательского дела, но специализированный журнал о печатной графике отсутствует<sup>4</sup>. Британская высшая школа дизайна (как практико-ориентированный вуз) научного журнала также не имеет<sup>5</sup>. В Санкт-Петербургской государственной художественно-практической академии им. Штиглица научный рецензируемый журнал «Terra artis. Искусство и дизайн»<sup>6</sup> появился в 2020 г., вышел первый номер, но про иллюстрацию статей в нем не было. Научно-практический электронный рецензируемый журнал «Бизнес и Дизайн Ревю»<sup>7</sup> тоже возник недавно, статьи есть, но исключительно описательно-информационного содержания. Школа дизайна Высшей школы экономики собственного журнала не имеет, редкие статьи, косвенно связанные с заданной темой, можно обнаружить в электронном рецензируемом журнале «Коммуникации. Медиа. Дизайн»<sup>8</sup>.

Высшая школа печати и медиа-технологий собственного журнала не имеет, но существует общеуниверситетское издание «Вестник Санкт-Петербургского государственного университета технологии и дизайна», одна из серий которого «Серия 2: Искусствоведение. Филологические науки»<sup>9</sup>. Периодический научный журнал входит

---

<sup>4</sup>Раздел «Научная деятельность» – «Журналы» на официальном сайте Московского Политеха [Электронный ресурс]. URL: <https://old.mospolytech.ru/index.php?id=5192> (дата обращения 02.07.2021).

<sup>5</sup>Британская высшая школа дизайна [Электронный ресурс]. URL: <https://britishdesign.ru/courses/f/art-and-design/> (дата обращения 10.06.2021).

<sup>6</sup>Научный журнал «Terra artis. Искусство и дизайн» [Электронный ресурс]. URL: <https://www.ghpa.ru/terra-artis> (дата обращения 10.06.2021).

<sup>7</sup>Электронный журнал «Бизнес и дизайн Ревю» [Электронный ресурс]. URL: <https://obe.ru/journal/> (дата обращения 10.06.2021).

<sup>8</sup>Журнал «Коммуникации. Медиа. Дизайн» ВШЭ [Электронный ресурс]. URL: [https://cmd-journal.hse.ru/about\\_](https://cmd-journal.hse.ru/about_) (дата обращения 10.06.2021).

<sup>9</sup>Вестник Санкт-Петербургского государственного университета технологии и дизайна. Серия 2: Искусствоведение. Филологические науки [Электронный ресурс]. URL: <http://journal.prouniver.ru/vestnik/vestnik-archive/seriya-2-iskusstvovedenie-filologicheskie-nauki1/> (дата обращения 10.06.2021).



в перечень ВАК. За последние десять лет было тринадцать статей по книжной графике и иллюстрации достаточно разнообразного содержания. Научно-аналитический журнал по вопросам искусствоведения «Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник МГХПА»<sup>10</sup> Московской государственной художественно-прикладной академии им. С.Г. Строганова входит в перечень ВАК, осуществляет публикации сторонних авторов на платной основе. Как правило, в каждом номере содержится хотя бы одна публикация, поэтому на фоне себе подобных университетов и их периодики журнал МГХПА сильно выделяется – 23 публикации за последние четыре года. Но если смотреть на содержание, то это скорее формальное присутствие в теме – большинство статей практически не отражают современные темы и либо связаны с изучением удаленных по времени источников, либо носят юбилейный характер.

Достаточно скромно тема иллюстрации представлена в ВАКовских журналах Российского государственного гуманитарного университета: в Вестниках РГГУ серий «Философия. Социология. Искусствоведение»<sup>11</sup> и «Литературоведение. Языкознание. Культурология»<sup>12</sup>, в научном электронном журнале факультета истории искусств РГГУ «Артикульт»<sup>13</sup>.

Журнал «Художественная культура»<sup>14</sup> Государственного института искусствознания Минкульта РФ – рецензируемый журнал перечня ВАК. На сайте представлены тридцать шесть номеров с 2011 по 2021 г. В первые пять лет публикации, хоть как-то затрагивающие иллюстрацию, отсутствуют, с 2016 г. статьи на эту тему появляются регулярно, практически в каждом выпуске. Общее число публикаций – тринадцать. За исключением двух имен, авто-

---

<sup>10</sup> «Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник МГХПА», научно-аналитический журнал по вопросам искусствоведения МГХПА им. С.Г. Строганова [Электронный ресурс]. URL: <http://xn----7sbabalfgj4as1arld1aqs8v.xn--p1ai/vestnik/> (дата обращения 10.06.2021).

<sup>11</sup> Вестник РГГУ. Серия: Философия. Социология. Искусствоведение [Электронный ресурс]. URL: <https://philosophy.rsu.ru/jour> (дата обращения 10.06.2021).

<sup>12</sup> Вестник РГГУ. Серия: Литературоведение. Языкознание. Культурология [Электронный ресурс]. URL: <https://history.rsu.ru/jour> (дата обращения 10.06.2021).

<sup>13</sup> «Артикульт» – Научный электронный журнал факультета истории искусств РГГУ. URL: <http://articult.rsu.ru> (дата обращения 10.06.2021).

<sup>14</sup> Художественная культура: журнал ГИИ МК РФ [Электронный ресурс]. URL: <http://artculturestudies.sias.ru/> (дата обращения 10.06.2021).

ры имеют по одной статье. В общем списке – одно исследование, построенное на анализе современного источника, одно – на современной проблематике, в остальных работах изучаются примеры удаленного прошлого. На официальной странице в сети Интернет журнала «Искусствознание»<sup>15</sup> ГИИ выложены сорок семь сборников с 2009 по 2020 г., в которых тринадцать публикаций посвящены иллюстрации. Авторы статей предпочитают писать о прошлом (и чаще всего это сильно удаленная история), а не о том, что происходит здесь и сейчас. Обращу внимание, что это общая тенденция для всего корпуса академических текстов. Список авторов для двух журналов ГИИ практически не имеет пересечений.

Сборник «Детские чтения»<sup>16</sup> учрежден Институтом русской литературы (Пушкинский Дом) РАН. Для издания характерен тематический принцип комплектации сборников, когда общая тема объединяет авторов вокруг одной проблемы. Иногда, если это оправдано по смыслу, сюда попадают и статьи про иллюстрацию. Иллюстрация практически неотъемлемая часть детской книги, логично, что несколько специальных выпусков были посвящены исключительно книжной графике [Детские чтения 2019].

Научно-теоретический периодический журнал «Новое искусствознание»<sup>17</sup> учрежден одноименным Фондом содействия развитию образования, науки и искусства. Номера журнала, как правило, тематические, часто основаны на работе поддерживаемых фондом конференций. Есть номер, посвященный средневековой книге, подготовленный по материалам конференции, которая прошла 24–25 сентября 2020 г. в Библиотеке РАН при участии Фонда [Новое искусствознание 2020].

### *Научные конференции и выставки*

Каждый год проходят конференции самого разного уровня (внутривузовские, региональные, всероссийские, международ-

<sup>15</sup> Искусствознание: журнал ГИИ МК РФ [Электронный ресурс]. URL: <http://artstudies.sias.ru/> (дата обращения 10.06.2021).

<sup>16</sup> Детские чтения: журнал Института русской литературы (Пушкинский Дом) РАН [Электронный ресурс]. URL: <http://detskie-chtenia.ru/index.php/journal> (дата обращения 10.06.2021).

<sup>17</sup> Новое искусствознание: журнал Фонда содействия развитию образования, науки и искусства [Электронный ресурс]. URL: <http://ojs.newartstudies.ru/index.php/journal/issue/view/8> (дата обращения 10.06.2021).

ные)<sup>18</sup>, в которых представлена тема иллюстрации. Как показал анализ, списки участников различных конференций имеют незначительные пересечения по составу участников. Для многих мероприятий существует некоторое ядро постоянных докладчиков, представляющих, как правило, институции организаторов, сменяемая же часть списков – это аспиранты и соискатели как наиболее мобильный контингент научного сообщества. Составы участников конференций, организованных разными типами культурных институций, практически не пересекаются – музейные, библиотечные и университетские исследователи замкнуты по большей части на свои сообщества. Среди базовых площадок лидируют библиотеки, а не художественные музеи или университеты, что, в общем, выглядит вполне естественно, учитывая, что носителем иллюстрации обычно является книга. Плотность конференций заметно увеличивается в последние годы: есть разовые акции, приуроченные к юбилеям, есть конференции-ветераны, чей срок существования перешагнул рубеж в пять лет. Видно, как наращивают академический вес конференции, связанные с изучением комиксов [Изотекст 2018].

Несомненную ценность для исследователей представляют организованные профессиональными институциями ретроспективные выставки иллюстрированной книги. Исследовательская работа сотрудников музеев и библиотек позволяет получить доступ к источникам и результатам их исследования широкому кругу заинтересованных лиц. Особенно важно и полезно, когда выставка имеет свое завершение в виде печатного каталога и материалов, сохраненных и доступных пользователям в веб-формате<sup>19</sup>.

---

<sup>18</sup> Например, Международная научная конференция «Иллюстрация в печати: от прошлого к будущему». Российская национальная библиотека, Музей печати, Государственный музей истории, Санкт-Петербурга, СПбГУ и Санкт-Петербургский институт истории РАН, 29–31 мая 2013 г., Санкт-Петербург.

<sup>19</sup> См.: Книги старого дома: мир детства XIX – начала XX в.: выставка-приключение в Ивановском зале Российской государственной библиотеки: Каталог выставки. М.: Изд. «Пашков дом», 2018. 141 с. Страницу выставки «Книги старого дома: мир детства XIX – начала XX века» см. на сайте РГБ [Электронный ресурс]. URL: <https://www.rsl.ru/ru/events/afisha/vistavki/knigi-starogo-doma> (дата обращения 10.06.2021).

*Публикации музеев, библиотек,  
галерей*

Многие федеральные государственные библиотеки и музеи имеют полноценные научные отделы, в которых благодаря богатым коллекциям занимаются фундаментальными исследованиями. Как правило, учреждения федерального значения имеют собственные периодические издания.

«Обсерватория культуры»<sup>20</sup> – научный рецензируемый журнал (перечень ВАК) Российской государственной библиотеки (РГБ). Поиск статей на сайте журнала показал около 20 работ за последние пять лет, среди которых не было ни одной, посвященной современным источникам.

Еще один вариант статей под одной обложкой – разовые тематические сборники, завершающие определенный этап работы библиотечного или музейного научного исследования. Регулярно сборники по проблемам искусства книги выпускает Музей печати<sup>21</sup>, входящий в музейный комплекс истории Санкт-Петербурга, и московский Музей книги РГБ<sup>22</sup>.

На официальных страницах Центра детской книги Библиотеки иностранной литературы<sup>23</sup> есть полноценный биографический материал о художниках-иллюстраторах, описание культурно-исторического контекста создания книги, дополненное визуальными свидетельствами – фотографиями, сканами документов или книжных разворотов. Сотрудники центра собирают электронную коллекцию иллюстрированной зарубежной детской книги.

Большую научную работу по изучению российской детской книги ведут сотрудники московской Российской государственной детской библиотеки. В силу особенностей целевого контингента посетителей (дети и их родители) абсолютно все материалы сайта носят популяризаторский характер, что не умаляет их значимости и достоверности. Важнейшие электронные ресурсы, которые могут быть полезны исследователям иллюстрации, – это оцифрованный

<sup>20</sup> Обсерватория культуры: журнал РГБ [Электронный ресурс]. URL: <https://observatoria.rsl.ru/jour> (дата обращения 10.06.2021).

<sup>21</sup> Публикации Музея печати, Санкт-Петербург см.: [https://www.spbmuseum.ru/themuseum/museum\\_complex/museum\\_of\\_printing/](https://www.spbmuseum.ru/themuseum/museum_complex/museum_of_printing/) (дата обращения 10.06.2021).

<sup>22</sup> Музей книги РГБ [Электронный ресурс]. URL: <https://www.rsl.ru/ru/events/halls/muzej-knigi> (дата обращения 10.06.2021).

<sup>23</sup> Центр детской книги Библиотеки иностранной литературы [Электронный ресурс]. URL: <http://deti.libfl.ru/> (дата обращения 10.06.2021).

архив детской советской и российской книги «Национальная электронная детская библиотека»<sup>24</sup>, проекты «ПроДетЛит. Всероссийская энциклопедия детской литературы»<sup>25</sup> и «Библиогид»<sup>26</sup>.

Музей современного искусства «Гараж» начал собирать собственную коллекцию книг художника, проявляя тем самым интерес к искусству книги. У музея появился свой рецензируемый научный журнал открытого доступа «The Garage Journal: исследования в области искусства, музеев и культуры»<sup>27</sup>, в первых двух номерах про иллюстрацию материалов нет.

И.И. Галеев, искусствовед, критик, коллекционер, галерист и издатель, многие годы занимается довоенным советским искусством. Выставки в Галеев Галерее являются итогом большой исследовательской работы: к этому событию приурочены издания каталогов, воспоминаний о художниках, их мемуаров, дневников, писем<sup>28</sup>. Многие из персоналий того времени работали с книжной графикой, поэтому издания И. Галеева – обязательный ресурс для изучающих иллюстрацию данного периода.

Галерея «Открытый клуб» в Москве ведет регулярную лекционную работу, организовывая тематические выставки и приглашая аффилированных и независимых лекторов-исследователей. Здесь уместно упомянуть Кирилла Захарова<sup>29</sup>, библиографа, редактора и независимого исследователя советской детской иллюстрированной книги, который часто выступает здесь в качестве приглашенного лектора.

Журнал «Искусство» когда-то был журналом Минкульта СССР, Союза художников и АН СССР, а теперь имеет частного учредителя. В обращении к читателям на официальном сайте

---

<sup>24</sup> Национальная электронная детская библиотека – проект РГДБ [Электронный ресурс]. URL: <https://arch.rgdb.ru/xmlui/> (дата обращения 10.06.2021).

<sup>25</sup> ПроДетЛит: Всероссийская энциклопедия детской литературы – проект РГДБ

<sup>26</sup> Библиогид – проект РГДБ [Электронный ресурс]. URL: <https://bibliogid.ru/> (дата обращения 10.06.2021).

<sup>27</sup> Издания Музея современного искусства «Гараж» [Электронный ресурс]. URL: <https://thegaragejournal.org/ru/> (дата обращения 10.06.2021).

<sup>28</sup> Галеев Галерея [Электронный ресурс]. URL: <https://ggallery.ru/> (дата обращения 10.07.2021).

<sup>29</sup> Анонсы лекции Кирилла Захарова в Галерее «Открытый клуб» см.: <https://www.openklub.ru/events/1615/?fbclid=IwAR2qxrNQLVmqNSSty8jDxjoF0s63Av6HUV9fS5P8Yr-Dw2XsBvIKev4GmaY> (дата обращения 10.06.2021).

журнала подчеркивается, что редколлегия не претендует на статус «научного» журнала, но, тем не менее, это всегда исследование об определенном направлении современного искусства. Каждый выпуск журнала, как правило, тематический, поэтому отдельные статьи могут быть россыпью в разных номерах биографического (например, выпуск «Булатов»<sup>30</sup>) или проблемного содержания. Полностью посвящен книжной графике выпуск «Слова»<sup>31</sup>. Все статьи журнала включают большое количество качественного полноцветного иллюстративного материала.

Журнал «Шрифт»<sup>32</sup> – «электронный журнал о шрифте и типографике, языке и времени, людях и визуальных традициях» – пример одновременно просветительского и профессионального ресурса. Большая часть материалов сайта рассказывает о типографике и ее истории, информация о других элементах книги встречается крайне редко. Сейчас типографика – значимая часть любого хорошего книжного и веб-дизайна, поэтому этот ресурс, с продуманной и подробной системой гиперссылок – хорошее дополнение к исследованию, посвященному книжному искусству, несмотря на то что в конце статей журнала нет ожидаемого списка используемой литературы.

Все чаще на различных московских и питерских публичных площадках можно услышать *лекции о теории и истории иллюстрации*. Например, много лет существует программа иллюстраторов «ДНК книги»<sup>33</sup> на ежегодной Международной ярмарке интеллектуальной литературы nonfiction № 23 в Москве, организуемая ее бессменным руководителем Еленой Рымшиной, которая собственной кураторской, преподавательской и исследовательской фигурой олицетворяет мост между разными культурными территориями – музеями, университетами, библиотеками, фондами и издателями.

Еще одно место для все более серьезного разговора об иллюстрации и визуальных нарративах – лекторий Международного фести-

<sup>30</sup> Искусство. 2014. №2 (589) [Электронный ресурс]. URL: <https://iskusstvo-info.ru/issues/bulatov/> (дата обращения 10.06.2021).

<sup>31</sup> Искусство. 2015. №1 (592) [Электронный ресурс]. URL: <https://iskusstvo-info.ru/issues/slova/> (дата обращения 10.06.2021).

<sup>32</sup> Журнал «Шрифт» [Электронный ресурс]. URL: <https://typejournal.ru> (дата обращения 10.06.2021).

<sup>33</sup> «ДНК-книги» – программа иллюстраторов на ежегодной Международной ярмарке интеллектуальной литературы nonfiction № 23 [Электронный ресурс]. URL: <https://moscowbookfair.ru/programma-illyustratorov-%C2%ABdnk-knigi%C2%BB.html> (дата обращения 10.06.2021).

валя книжной иллюстрации и визуальной литературы «Морс»<sup>34</sup>. Четырехдневная лекционная программа знакомит слушателей с современными тенденциями в развитии мировой иллюстрации.

Свидетельством потребности в объединении академических и просветительских ресурсов является появившийся в 2019 г. интернет-журнал «Слон в боа»<sup>35</sup>, который позиционирует себя именно как место пересечения теории и практики иллюстрации, современных тем в рамках теоретического исследования. Тексты в «Слон в боа» преимущественно диалоговой формы – расшифровки интервью или круглых столов. Помимо диалогов, нужно отметить фреймовое распределение текста, дробящее содержание на небольшие фрагменты в пределах одного-двух абзацев, проиллюстрированные с элементами анимации, но по типу дискурса – это плотный терминологически насыщенный язык академической аналитики. Такая форма не предполагает последовательное раскрытие темы, скорее, это точечное обозначение болевых точек и является промежуточной формой между академическим текстом и вольной популяризацией. Одновременно бросается в глаза несколько утилитарное отношение к роли теоретических исследований, которые необходимы, по мнению авторов платформы, для усиления социального статуса и символического капитала художников-иллюстраторов, что, как предполагается, улучшит их материальное положение. На мой взгляд, несомненную ценность «Слон в боа» представляет уже фактом своего существования, так как пытается закрыть зияющую дыру в междомственной коммуникации различных учреждений культуры, связанных с книгой, графическим печатным и веб-дизайном, с иллюстрацией как целостным явлением. Но что еще важнее, «Слон» усилиями своих основателей, Ксении Копаловой и Евгении Бариновой, встраивает российские *illustration studies* в международный контекст, так как регулярно на его страницах звучат голоса зарубежных исследователей, представленных как в переводах, так и в форматах живого непосредственного общения – интервью и круглых столах.

---

<sup>34</sup> Морс – Международный фестиваль книжной иллюстрации и визуальной литературы [Электронный ресурс]. URL: <https://www.instagram.com/berrywaterfest/?hl=ru>, например, <https://www.instagram.com/p/CUPqF0cjPZ3/> (дата обращения 10.07.2021).

<sup>35</sup> «Слон в боа» – медиапроект об иллюстрации в широком смысле и еще более широком контексте [Электронный ресурс]. URL: <http://slonvboa.ru/> (дата обращения 10.06.2021).

### *Краткие итоги*

Формально научно-исследовательских текстов, тематически связанных с иллюстрацией, значительное количество, есть большое разнообразие по степени глубины исследования, по конкретному предмету. Библиография к данной статье дана фрагментарно. Имеет смысл, вероятно, опубликовать полученный список литературы отдельной статьей, так как эта информация полезна и для исследователей.

Одновременно с разнообразием и множественностью текстов можно констатировать разобщенность исследований и отсутствие налаженной междомственной коммуникации, что отражается на всем корпусе российского сегмента *illustration studies* как системного теоретического осмысления иллюстрации, ее места в российском и мировом социокультурном ландшафте. Работы, посвященные анализу современной книжной иллюстрации и веб-графики, появляются, но на общем фоне научных исследований их пока очень мало. Нет сомнений, что скоро их число будет увеличиваться лавинообразно, так как в последние годы наблюдается дрейф независимых исследователей и самих художников-иллюстраторов в сторону академических институций: для тех, кто сегодня представляет иллюстрацию в публичном поле, участились случаи поступления в магистратуру и аспирантуру. Итогом повышенного интереса к теме может стать появление российского специализированного научно-теоретического журнала. Также необходимо более тесное общение с зарубежными коллегами, что делает актуальным существование междисциплинарной и интернациональной публикационной площадки, объединяющей любителей иллюстрации всех форм ее современного бытования.

### *Литература*

---

- Герчук 2015 – Герчук Ю.Я. Искусство печатной книги в России XVI–XXI веков. СПб.: Коло, 2015. 511 с.
- Детские чтения 2019 – Оптический поворот и детская книга в раннесоветской России // Детские чтения. 2019. № 2 (16) [Электронный ресурс]. URL: <http://detskie-chtenia.ru/index.php/journal/issue/view/17> (дата обращения 10.06.2021).
- Изотекст 2018 – Изотекст: Сборник материалов III Конференции исследователей рисованных историй, 4 апреля 2018 г. / Сост. А.И. Кунин, Ю.А. Магера. М.: Рос. гос. б-ка для молодежи, 2018. 200 с.
- Новое искусствознание 2020 – Искусство книги позднего Средневековья и раннего Нового времени: проблемы и перспективы изучения // Новое искусствознание



- знание. 2020. № 3 [Электронный ресурс]. URL: <https://www.newartstudies.ru/content/pictures/410/543/035/410ff5430e35ce6f/42a77f534eb996ba.pdf><https://www.newartstudies.ru/content/pictures/410/543/035/410ff5430e35ce6f/42a77f534eb996ba.pdf> (дата обращения 10.08.2021).
- Позднякова 2017 – *Позднякова О.В.* Эволюция детской книги: от традиций к инновациям: XIX–XXI вв.: Автореф. дис. ... канд. культурологии. Морд. гос. ун-т им. Н.П. Огарева. Саранск, 2017. 24 с.
- Полевина 2003 – *Полевина Е.В.* Иллюстрация детской книги как источник и средство эстетического развития младших школьников – читателей детских библиотек: Дис. ... канд. пед. наук. М., 2003. 235 с.
- Проханов 2013 – *Проханов Д.М.* Медиакоммуникационные особенности японских комиксов манга: Автореф. дис. ... канд. филол. наук. Моск. гос. ун-т им. М.В. Ломоносова. М., 2013. 19 с.
- Сеславинский 2010 – *Сеславинский М.В.* Французская книга в оформлении русских художников-эмигрантов: 1920–1940-е годы: Автореф. дис. ... канд. ист. наук. Моск. гос. ун-т печати. М., 2010. 27 с.
- Фомин 2015 – *Фомин Д.* Искусство книги в контексте культуры 1920-х годов. М.: Пашков дом, 2015. 799 с.
- Чегодаева 1986 – *Чегодаева М.А.* Русская советская художественная иллюстрация 1955–1980 гг.: Дис. ... канд. искусствоведения. М., 1986. 227 с.
- Штейнер 2002 – *Штейнер Е.* Авангард и построение нового человека: Искусство детской книги 1920-х годов. М.: Новое литературное обозрение, 2002. 262 с.

## References

---

- “Art books of the Late Middle Ages and Early Modern Times. Problems and prospects of study” (2020), *Novoe iskusstvoznanie*, no. 3, available at: <https://www.newartstudies.ru/content/pictures/410/543/035/410ff5430e35ce6f/42a77f534eb996ba.pdf><https://www.newartstudies.ru/content/pictures/410/543/035/410ff5430e35ce6f/42a77f534eb996ba.pdf> (Accessed 10 Aug. 2021).
- “Optical turn and children’s book in early Soviet Russia” (2019), *Detskie chteniya*, vol. 16, no. 2, available at: <http://detskie-chteniya.ru/index.php/journal/issue/view/17> (Accessed 10 June 2021).
- Chegodaeva, M.A. (1986), “Russian Soviet art illustration 1955–1980”, Ph.D. Thesis, Moscow, Russia.
- Fomin, D. (2015), *Iskusstvo knigi v kontekste kul'tury 1920-kh godov* [The art of books in the context of the culture of the 1920s], Pashkov dom, Moscow, Russia.
- Gerchuk, Yu.Ya. (2015), *Iskusstvo pechatnoj knigi v Rossii XVI–XXI vekov* [The art of printed books in Russia of the 16<sup>th</sup> – 21<sup>st</sup> centuries], Kolo, Saint Petersburg, Russia.
- Izotekst* [Izotekst], *Sbornik materialov III Konferencii issledovatelej risovannykh istorij 4 aprelya 2018 g.* [Proceedings of the 3d Conference of Researchers of drawn stories], Moscow, Russia, April 4, 2018.

- Polevina, E.V. (2003), "Illustration of a children's book as a source and means of aesthetic development of younger schoolchildren-readers of children's libraries", Ph.D. Thesis, Pedagogy, Moscow, Russia.
- Pozdnyakova, O.V. (2017), "Evolution of the children's book: from traditions to innovations: 19<sup>th</sup> – 21<sup>st</sup> centuries", Abstract of Ph.D. dissertation, Cultural Studies, Saransk, Russia.
- Prohanov, D.M. (2013), "Media communication features of Japanese manga comics", Abstract of Ph.D. dissertation, Philology, Moskva, Russia.
- Seslavinskii, M.V. (2010), "French book in the design of Russian artists-emigrants: 1920–1940s", Abstract of Ph.D. dissertation, History, Moscow, Russia.
- Shtejner, E. (2002), *Avangard i postroenie novogo cheloveka. Iskusstvo detskoj knigi 1920-h godov* [Vanguard and building a new person. The art of children's books of the 1920s], Novoe literaturnoe obozrenie, Moscow, Russia.

### *Информация об авторе*

*Жанна В. Уманская*, кандидат педагогических наук, Российский государственный гуманитарный университет, Москва, Россия; 125047, Россия, Москва, Миусская пл., д. 6; zh.umanskaya@mail.ru

### *Information about the author*

*Zhanna V. Umanskaya*, Cand. of Sci. (Pedagogy), Russian State University for the Humanities, Moscow, Russia; bld. 6, Miusskaya Sq., Moscow, Russia, 125047; zh.umanskaya@mail.ru

Увидеть невидимое: концепция экспозиции  
«Открытое хранение фонда керамики  
и строительных материалов ГНИМА им. А.В. Щусева»

Светлана И. Баранова

*Российский государственный гуманитарный университет,  
Москва, Россия, svetlanbaranova@yandex.ru*

*Аннотация.* В статье рассматривается принятая к реализации концепция «Открытого хранения фонда керамики и строительных материалов» коллекции Государственного научно-исследовательского института и музея архитектуры им. А.В. Щусева. Представлен обзор коллекции музея, которая содержит более 4000 предметов, отражающих разнообразие строительных материалов, используемых мастерами от эпохи Древней Руси и до начала XXI в. На основе анализа российского и зарубежного опыта автор утверждает, что выбранная форма экспозиции обеспечивает доступ и максимальный контакт с аутентичными предметами, большая часть из которых ранее не демонстрировалась. Эта концепция легко сочетается с пространством музея, посвященного архитектуре. В музейных коллекциях количество предметов намного превышает возможность выставлять их в музее. Отсюда главный упрек в адрес музейного сообщества: большая часть любой коллекции, хранящейся в музейных хранилищах, недоступна для публики. Основная причина этого – нехватка экспозиционных площадей. Этот дефицит существует почти в каждом российском музее. Все чаще музеи используют для выполнения своей основной функции, хранения и предоставления социокультурной информации, не только выставочные площади, но и открытые хранилища.

*Ключевые слова:* музей, организация и кураторство, открытое хранение, экспозиция, кирпич, черепица, изразцы

*Для цитирования:* Баранова С.И. Увидеть невидимое: концепция экспозиции «Открытое хранение фонда керамики и строительных материалов ГНИМА им. А.В. Щусева» // Вестник РГГУ. Серия «Литературоведение. Языкознание. Культурология». 2021. № 9. С. 67–86. DOI: 10.28995/2686-7249-2021-9-67-86

To see the invisible. Concept of exhibition  
“Open storage of pottery and construction materials  
collection of the State research institute  
and Museum of architecture named after A.V. Shchusev”

Svetlana I. Baranova

*Russian State University for the Humanities, Moscow, Russia,  
svetlanbaranova@yandex.ru*

*Abstract.* The concept of “Open storage of pottery and construction materials collection of the State research institute and Museum of architecture named after A.V. Shchusev” adopted for implementation is considered in the article. A survey of collection items (collection contain more than 4000 items that allow to reflect diversity of construction materials used by master builders of ancient Rus’ and prior to the early 21<sup>st</sup> century. Having performed analysis of the Russian and foreign experience, the author argues that the selected form of exposition provides the access and maximum contact authentic items that the major part of them has not been displayed earlier. This concept is easily combined with the space of museum dedicated to architecture. It is well-known that the number of items in museum collections by far exceeds possibility to exhibit them in museum. Hence the principal reproach addressed to museum community: the greater part of any collection that are preserved in museum vaults are inaccessible to public. The main reason for that is the shortage of exposition areas. This shortage exists nearly at every Russian museum. With increasing frequency museums use for performance of their main function (storage and provision of social-cultural information not only exposition areas but also vaults in form of open storage.

*Keywords:* museum, management and curatorship, open storage, exposition, bricks, roof tiles, decorative tiles

*For citation:* Baranova, S.I. (2021), “To see the invisible. Concept of exhibition ‘Open storage of pottery and construction materials collection of the State research institute and Museum of architecture named after A.V. Shchusev’”, *RSUH/RGGU Bulletin. “Literary Theory. Linguistics. Cultural Studies” Series*, no. 9, pp. 67–86, DOI: 10.28995/2686-7249-2021-9-67-86

Известно, что число предметов, хранящихся в музейных фондах, значительно превышает возможности их показа в музейной экспозиции. Отсюда и главный упрек в адрес музейного сообщества – недоступность большей части любого собрания, находящегося в хранилищах. Главная причина – это недостаток экспозиционных площадей, который наблюдается практически у каждого российского музея.

Все чаще для выполнения главной функции – хранения и предоставления социокультурной информации – музей использует не только экспозиционные пространства, но и демонстрацию коллекционного хранения фондов (уникальных и типовых предметов), построенную по принципам открытого хранения, разумеется, при соблюдении особых условий работы и допуска к музейным фондам или экспозиции. В интересах посетителей открытое хранение сегодня практикуется музеями все чаще, хотя существуют определенные риски (безопасность коллекций) и препятствия (отсутствие достаточных площадей под хранение).

Свои фонды или экспозиции, устроенные по типу открытого хранения, демонстрируют самые разные как по масштабу, так и по наполнению музеи – Реставрационно-хранительский центр Государственного Эрмитажа «Старая Деревня» (Фондохранилище Государственного Эрмитажа)<sup>1</sup>, Государственный музей-заповедник «Павловск» («Открытый фонд русского фарфора»)<sup>2</sup>, Государственный музей истории религии (демонстрация Японской коллекции, Массонской коллекции и Фонда западноевропейской живописи)<sup>3</sup>, Политехнический музей («Открытые коллекции»)<sup>4</sup>. Выбор в пользу открытого хранения сделали провинциальные музеи: Великоустюгский музей<sup>5</sup>, Тотемское музейное объединение<sup>6</sup> и др. Планируют открыть свои запасники такие музеи-гиганты, как Музей Москвы, ГМИИ им. А.С. Пушкина и Третьяковская галерея. Одним из самых крупных проектов станет депозитарий

---

<sup>1</sup>Официальный сайт Государственного Эрмитажа. URL: <https://www.hermitagemuseum.org/wps/portal/hermitage?lng=ru> (дата обращения 31.07.2021).

<sup>2</sup>Официальный сайт Государственного музея-заповедника «Павловск». «Открытый фонд русского фарфора». URL: <http://www.pavlovskmuseum.ru/activities/exposition/regular/11/> (дата обращения 05.05.2018).

<sup>3</sup>Официальный сайт Музея истории религии. Массонская коллекция. Фонд открытого хранения. URL: [http://www.gmir.ru/exposition/silver\\_cladov/](http://www.gmir.ru/exposition/silver_cladov/) (дата обращения 05.05.2018).

<sup>4</sup>Официальный сайт Политехнического музея. Открытая коллекции Политехнического музея. URL: [https://polymus.ru/ru/museum/about/venues/open\\_storage/](https://polymus.ru/ru/museum/about/venues/open_storage/) (дата обращения 05.05.2018).

<sup>5</sup>Официальный сайт Великоустюгского историко-архитектурного и художественного музея-заповедника. Открытое хранение фондов. URL: <https://ustyug-museum.ru/openfonds/depozitarij.html> (дата обращения 05.05.2018).

<sup>6</sup>Тотемское музейное объединение [сайт] [Электронный ресурс]. URL: <http://totmamuz.ru> (дата обращения 31.07.2021).

для 23 музеев московского подчинения и 4 федеральных, который будет расположен около станций метро «Ольховская» и «Коммунарка». Здесь также будет использована открытая форма хранения.

Современному пониманию миссии музея, рассчитанному на большую публичность, близка эта форма демонстрации коллекций, помогающая преодолеть известную предубежденность российских музеев. В последнее время открытость музейных собраний демонстрирует плодотворная работа Государственного каталога Музейного фонда Российской Федерации, который дает возможность ознакомления, без каких-либо ограничений, с изображениями и главными учетными данными музейных предметов<sup>7</sup>. В настоящее время музеи идут гигантскими шагами в области оцифровки и продвижения коллекций в направлении публичного доступа: большинство московских музеев полностью или частично оцифровали свои коллекции. Подтверждение этому не только Госкаталог Музейного фонда РФ, но и коллекции, размещенные на сайтах, сайт «Музейная Москва онлайн», на котором представлены 78 198 предметов<sup>8</sup>. Все эти разработки свидетельствуют о стремлении облегчить доступ к хранящимся коллекциям, являются чрезвычайно актуальным направлением музейного дела в том числе и за рубежом и подтверждают прогноз английских коллег, что «будет увеличиваться давление на музеи, чтобы сделать их коллекционные инвентари доступными через сеть» [Keene 2005, p. 154]. Уже сейчас мы видим осязаемый результат этих действий, обеспечивший доступ к хранящимся коллекциям в виртуальном пространстве.

По мнению специалистов, открытое хранение обеспечит сопоставимо более тесный контакт с подлинником, удовлетворив потребность посетителя с помощью важной, а по сути, главной формой музейной коммуникации – с музейным предметом<sup>9</sup>. Путем подобной организации музейно-коммуникационного пространства появляется возможность направления внимания аудитории к фондам музея, предметам его коллекций, а значит, к культурно-историческому наследию, материальным и нематериальным источникам памяти, сохранению и популяризации культурного наследия. Отсюда актуальность задачи осмысления этого универсального инструмента, поиски наиболее полного его применения.

---

<sup>7</sup>ГОСКАТАЛОГ. РФ [Электронный ресурс]. URL: <https://goskatalog.ru/portal/#/> (дата обращения 29.07.2021).

<sup>8</sup>Музеи Москвы [сайт]. URL: <https://museum-online.moscow/> (дата обращения 29.07.2021).

<sup>9</sup>Подробнее см. [Сапанжа 2009, с. 248].

Отечественная литература по этому направлению экспозиционной деятельности музеев крайне скудна [Минкина 2019; Веселов, Карлина 2020], зарубежные издания предлагают неизмеримо большее количество публикаций, основанных на значительном практическом опыте музеев, поддерживаемых специальными фондами, спонсирующими создание пространств открытого хранения<sup>10</sup>. Особенно интересны исследования, связанные с проблемой доступности/недоступности музейных коллекций [Caesar 2007, pp. 3–19]. Это отражено в публикациях правительственных ведомств и профессиональных организаций Великобритании, в том числе в консультативном документе Департамента культуры, СМИ и спорта (DCMS) «Понимание будущего: музеи и XXI век», документе NDMC 2003 г.<sup>11</sup> и отчете Ассоциации музеев Великобритании (МА)<sup>12</sup>, «Коллекции для будущего». В этих документах указывается, что музейные коллекции принадлежат общественности, которая имеет право на доступ к ним и пользование ими.

В Метрополитен-музее отделы открытого хранения появились еще в 1983 г. Здесь предметы хранения не находятся под особой охраной; они введены в экспозицию как составная, дополняющая часть, доступная любому. Музей предоставляет посетителю возможность самостоятельно работать с предметами, прежде всего при помощи электронных носителей, дающих доступ к каталогу хранимых предметов. Тот же подход применяется и в Бруклинском музее, который экспонирует коллекцию американского искусства, включив в выставочное пространство отдел открытого хранения, при этом существует возможность ознакомиться с выставленными предметами самостоятельно, почерпнув информацию из представленных буклетов и обратившись к электронному каталогу.

Иногда музей демонстративно отказывается от традиционных экспозиционных приемов, и не только этикеток, но и концептуальной идеи выставки. Таким образом Эрмитаж организывает особое выставочное пространство открытого хранения, в котором на первом месте задачи безопасности хранения предметов, и лишь на втором – их представление публике.

---

<sup>10</sup> См., например: Фонд Генри Люса (The Henry Luce Foundation) в США. The Henry Luce Foundation [сайт]. URL: <https://www.hluce.org> (дата обращения 29.07.2021).

<sup>11</sup> *Glaister J.* The power and potential of collections // Wilkinson H. Collections for the Future: Report of a Museums Association Inquiry. L.: Museums Association, 2005. P. 8.

<sup>12</sup> *Ibid.* P. 8–9.

Основой концепции проекта в Политехническом музее стала «идея развертывания смысла музейного хранения, показ предметов через призму профессиональных компетенций. В хранилище заработал “Университет хранения” с лабораториями атрибуции и классификации, появилась инсталляция, рассказывающая об истории формирования коллекций Политехнического музея» [Семенова 2019, с. 269–275].

Несмотря на различия в подходах, основной посыл организации такого пространства – хранение через экспонирование. Этот путь выбрал ГНИМА им. А.В. Щусева, создавая в настоящее время открытое хранение фонда керамики и строительных материалов, который насчитывает более 4000 предметов.

Фонд связан с историей русского строительного дела с XII – по вторую половину XX в. Начало его формирования относится к 1930-м гг. – времени создания музея. Расцвет советской строительной и реставрационной практики пополнил собрание музея редкими образцами, выявленными при этих работах. Огромную роль в формировании этого фонда сыграли собиратели, в первую очередь Леонид Иванович Антропов (1911–1979), архитектор-реставратор, создатель редкой коллекции кирпичей, и Алексей Васильевич Филиппов (1882–1956), долгие годы возглавлявший одно из подразделений Академии архитектуры, лабораторию «Керамическая установка», работы которой хранятся в собрании музея<sup>13</sup>.

Академический подход к формированию этой музейной коллекции, свойственный нашим предшественникам, их чутье, верный глаз, личная заинтересованность способствовали тому, что в эти годы были заложены основы для формирования исключительно оригинального, до сих пор не существовавшего в России, хранилища материалов по архитектуре, искусству, истории технологий и общей культуре нескольких столетий.

Впервые была поставлена задача наиболее полно отразить разнообразие строительных материалов, которые использовали зодчие с эпохи Древней Руси до начала XXI в. В музейном собрании представлены образцы древнерусской плинфы, тесаный известняк (белый камень) с памятников XII–XVII вв., древняя керамическая черепица, уникальная коллекция кирпича XVI–XIX вв. с различны-

---

<sup>13</sup> Керамическая установка: По материалам архива и коллекций А.В. Филиппова / [концепция изд.: С.И. Баранова и др.; рук. проекта и науч. ред. С.И. Баранова; авт. колл.: С. Баранова, А. Брновицкая, Е. Гаспарова, А. Лаврентьев, А. Трощинская]. М.: Эксмо, 2017. 472 с. [Электронный ресурс]. URL: <http://1p.fondpotanin.ru/projects/38180411> (дата обращения 21.07.2021).



ми клеймами заводов, элементы архитектурного декора из разных материалов, в том числе и значительная коллекция изразцов XVI – середины XX в., и др. Разнообразный материал, привезенный из многих уголков России и бывших республик СССР (Белоруссия, Украина, Узбекистан), дает редкую возможность показать изделия, связанные с возведением и декорированием сооружений из камня и кирпича, а также раскрыть секреты производивших их мастеров.

Коллекции фонда – это не только материал, прекрасно дополняющий выставки и экспозиции музея, но и бесценный источник информации для специалистов, в том числе реставраторов памятников архитектуры России и других регионов.

Между тем в настоящее время в действующей экспозиции музея архитектурно-строительная тематика специальным разделом пока не представлена. Но потребность в нем демонстрируют не только миссия музея, но и отдельные попытки обозначить это направление: различные элементы конструкций и архитектурного декора в виде отдельных фрагментов белого камня, представленные в экспозициях и на музейном дворе, а также здание Руин. Запуск такого проекта в музее архитектуры оправдан со всех точек зрения, это крайне актуальная задача, решающая проблему расширения доступа к сохраняемым культурным ценностям путем привлечения к показу многих никогда ранее не экспонировавшихся музейных предметов, до сих пор часто не воспринимаемых как достойные демонстрации. Актуальность темы экспозиции обусловлена и более глубоким фактором, корнящимся внутри проблемы изучения материального наследия в контексте национальной культуры: необходимостью определения ее исторического своеобразия.

Выбранная форма показа – открытое хранение – органично сочетает задачи хранения и экспонирования и логично впишется в пространство музея, станет прочным и оригинальным связующим звеном между экспозицией и собранием музея. Сам объем этого материала создаст у посетителя, получающего доступ в открытое хранение, яркое и незабываемое впечатление причастности, совместности владения созерцаемыми «потаенными сокровищами» нации.

Заметим, что открытые хранения в других музеях все же подаются в виде экспозиции с ограниченным количеством экспонатов. Мы впервые предлагаем представить коллекцию строительных материалов максимально полно, показать не только выдающиеся или характерные образцы, но и делаем акцент на масштабном показе всей коллекции. В статистическом отношении открытое хранение можно оценить как полноценное, широчайшее раскрытие фондов, подавляющая часть которых (до 95% коллекций музея) традиционно оставалась недоступной для рядового посетителя.

Но встречей зрителя с собранием дело не ограничивается. Открытое хранение позволяет осуществить масштабную и логичную реструктуризацию музейных площадей: максимальное использование для вещей демонстрационных залов, их полифункциональное использование для хранения/экспонирования, что экономит пространство и позволяет расширить возможности фундаментальной исследовательской работы сотрудников как ученых, полнее и в более комфортных условиях вести реставрацию и лабораторное исследование объектов хранения, развивать информационные базы (традиционные и электронные библиотеки, архивы и др.).

Состав фондов, предназначенных для демонстрации, также не безразличен для решения вопроса об организации открытого хранения. Для материалов массовых и в наименьшей степени подверженных воздействию агрессивной среды оно не только допустимо, но и крайне желательно. Изделия из круга силикатных, такие как кирпич (включая плинфу), напольная плитка, изразцы, бесцветное стекло, объекты из камня (известняк и другие породы), а также строительный металл требуют меньшей защиты от воздействия окружающей среды и сравнительно щадящего температурно-влажностного и светового режима. Для них такая форма хранения допустима и безопасна. Кроме того, при демонстрации массового материала важно обнажить, подчеркнуть само качество массовости, физического обилия одинаковых или очень сходных предметов: это убеждает зрителя в изобилии произведенных в прошлом предметов и в богатстве коллекции, объясняет ему необходимость целенаправленных усилий коллективов, работающих в музеях. Массовый характер материала сам по себе влияет и на формы экспонирования, позволяя решительнее применять инсталляции с использованием подлинников, что практически невозможно для уникальных объектов (живопись, графика и др.). В нашем случае климатические характеристики открытого хранилища совпадают с требованиями к выставочным залам.

Таким образом, материал фонда «Керамика и строительные материалы» ГНИМА им. А.В. Щусева является оптимальной основой для открытого хранения. Уникальный фонд строительных материалов состоит из следующих предметов: архитектурные детали из белого камня, плинфа, кирпичи, в том числе и стеклянные, керамические напольные плитки и облицовочные плитки, голосники, керамические трубы, строительное дерево (настил пола, деревянные трубы) и металл (связи, гвозди), черепица, изразцы, печная металлическая фурнитура, гипс, искусственный мрамор, брусчатка, водосливы, деревянные водопроводные трубы,

закладные плиты. Наиболее многочисленными из них являются коллекции кирпичей, в том числе плинфы (около 800 предметов), изразцов (около 1900 предметов), напольных и облицовочных плиток (около 300 предметов), черепицы (более 200 предметов), фрагменты деревянных конструкций (280).

Для выполнения задачи рационального использования площади и демонстрации (размещения) всего фонда предлагается выделить четыре группы экспонатов, которые отличаются подходами в экспонировании.

*Первая группа:* уникальные предметы, максимально соответствующие критериям подлинности, информативности, аттрактивности и экспрессивности, требующие особого подхода в демонстрации, обеспечивающие первый (полный) уровень осмотра.

*Вторая группа:* предметы, соответствующие критериям подлинности, информативности, аттрактивности и экспрессивности, а также с удовлетворительной сохранностью, позволяющие также создать первый уровень осмотра.

*Третья группа:* предметы, полностью соответствующие критериям подлинности, информативности, аттрактивности и экспрессивности, носящие более массовый характер или обладающие дефектами сохранности, создающие второй (фоновый) уровень осмотра предметов.

*Четвертая группа:* предметы с соответствующими критериями подлинности, сохранность которых предполагает хранение в опечатанных закрытых емкостях, которые при необходимости могут быть представлены для осмотра (третий уровень).

При создании экспозиции использованы два принципа построения: хронологический и комплексно-тематический.

Хронологические рамки экспонируемых музейных предметов – X–XX вв. В этих, самых общих, рамках заявленной хронологии, разумеется, выделен ряд крупнейших периодов, определяемых историей страны, развитием ее культуры и, в том числе, строительного ремесла и архитектуры. Так, экспозиция не освещает древнейшую традицию деревянного зодчества – речь идет только о каменном (кирпичном) строительстве. В его истории отчетливо просматриваются такие привычные специалистам периоды, как домонгольский (строительство из кирпича-плинфы и белого камня-известняка); эпоха зарождения и расцвета кирпичного строительства Московии; века господства кирпичной архитектуры (XVIII–XIX вв.) и советский период с особенностями строительства общественных и частных зданий. Представленный материал показывает, что, в какой бы традиции или стиле ни возводилось монументальное сооружение, репертуар строительных материалов ограничивался базовыми ти-

пами изделий, которые были универсальны. К таковым относится кирпич и его древнерусский вариант, плинфа, а также связующее на основе извести. Эти материалы, конечно, развивались и, так же как разные виды кладок, имеют хроно-типологические отличия. Иногда они зависели от архитектурных задач, но обычно не были жестко с ними связаны: строительная техника, несомненно, имеет тенденцию к внутреннему, имманентному и параллельному с архитектурой *саморазвитию*. Это и будет продемонстрировано в соответствующем разделе экспозиции.

В проектируемой экспозиции хронологический принцип пока- за вполне оправдан как один из основных – он позволяет использовать представленные материалы как маркеры соответствующих строительных эпох. Такой подход органично и непосредственно интегрирует материалы с многочисленными памятниками архитектуры (от широко известных до безымянных), которые являются основной темой многочисленных выставок ГНИМА, в том числе и в выставочном зале на первом этаже Руин, одного из мест открытого хранения, где этот подход предоставит дополнительные возможности для достижения целей других выставок.

Открытое хранение предполагается разместить в выставочном пространстве ГНИМА, получившем сначала в музейном обиходе, а потом и на культурной карте Москвы название флигель Руина. Прежде в этом здании XVIII в. усадьбы Талызиных на углу Воздвиженки и Староваганьковского переулка располагалась конюшня, в XIX в. оно неоднократно перестраивалось. В начале 2010-х гг. здание было адаптировано к его новой функции как экспозиционного пространства с использованием концепции сохранения Руины, демонстрирующей в своем облике следы разных исторических периодов жизни флигеля. Оно обеспечено всеми необходимыми техническими установками, инженерными системами, заменены крыша и полы.

Архитекторы выявили многолетние наслоения внутри и снаружи здания и вместе с объектами выставок сделали предметом экспонирования саму его историю. Отсюда уникальность предназначенного для открытого хранения пространства двух уровней здания Руин – первого и третьего этажей, создающих главный образ открытого хранения. Оба объема представляют собой помещения значительной высоты (до 4 м 200 см), хорошо подходящие для экспонирования крупных форм и масштабных инсталляций. Эти два уровня связаны по вертикали лестницей, которая создает динамизм, предоставляет возможности для варьирования маршрутов и позволяет полностью использовать все пространство.

Подчеркнутая обнаженность стен, техническая «ободранность» раскрытой кирпичной кладки превращает их в органичную часть экспозиции, которая сливается с «декорацией», на фоне которой разворачивается показ объектов, родственных по материалу. Кроме того, сам открывающийся из окон урбанистический, с элементами архитектурной истории, ландшафт периодически обращает посетителя к городу, возведенному из тех же строительных элементов, которые он может в деталях изучить на выставке.

Таким образом, представленные подлинные свидетельства фонда «Строительные материалы» органично впишутся в пространство Руин, став важным связующим звеном между зданием, экспозицией и всем собранием. Подобный опыт творческого восстановления и интерпретации путем демонстрации связи между изначально родственными явлениями разного уровня станет творческим экспериментом в музейной экспозиционной деятельности музея.

Приспособление под открытое хранение залов Руин предусматривает создание комплексной системы защиты объекта от пожаров, несанкционированных проникновений, попыток хищений культурных и материальных ценностей, разбойных нападений и предупреждения попыток вандализма, создания условий для хранения и экспонирования музейных предметов, в том числе контроля температурно-влажностного и светового режимов хранения.

Структурное деление экспозиции (две основные темы) должно строиться по нескольким направлениям применительно к двухуровневому членению экспозиционных площадей. Первая тема, которая будет посвящена технологии строительства (размещается на первом этаже Руин), раскрывается на примере такого конструктивного элемента, как стены, полы, покрытия и венчающие элементы, через демонстрацию материалов для их возведения (плинфа, другие типы кирпича; плитки напольные; черепица; голосники; керамические трубы, белый камень; растворы; строительный металл). Такой принцип показа впервые применяем в музейной выставочной практике: здесь экспонаты представляются не как разрозненные артефакты, пусть даже редкие и выдающиеся, а в комплексе. Они работают друг на друга, позволяя посетителям музея составить наглядное представление о конструкции здания, рассмотреть обычно скрытые от глаз элементы (например, голосники, керамические трубы). Вторая тема размещается на втором этаже Руин. В пространстве данной экспозиции предполагается раскрыть место и значение декора, представленного образцами керамических изразцовых декораций фасадов зданий и интерьеров (изразцовые печи, изразцовые панно). Обязательно использование принципа реконструкции в виде точной передачи состава изразцо-

вых композиций (вставки в ширинки, части фризов и т. д.). Показ изразцовых облицовок печей возможен в виде фрагментов печных зеркал и отдельных изразцов.

В дополнение к двум тематическим блокам в показ входят два дополнительных раздела, открывающих экспозицию на первом этаже Руин, – это инсталляция во входной зоне и вводный раздел в центральной нише. Одна из задач художников-проектировщиков – показать тесную связь между двумя экспозициями первого и третьего этажей, в том числе между конструкцией (зданием) и декором.

Учитывая историко-культурный и музейный потенциал фонда, предлагается следующая тематическая структура экспозиции:

Уже во входной зоне предлагаем развернуть показ реконструкции изразцового декора церковей Теремного дворца Московского Кремля (начала 1680-х гг.) в виде части изразцового фриза. Фонд дает редкую в экспозиционной практике возможность предъявления посетителю не отдельных фрагментов тех или иных архитектурных объектов, а масштабных, приближенных к размерам оригиналов «конструкций». В нашем случае они могут строиться как из подлинных древних фрагментов, так и реставрационных копий 1947 г., дающих в итоге редкое и цельное представление об объекте. Такие укрупненные до натурального (или близкого к нему) объема объекты придадут масштабность новой экспозиции.

Важным моментом является ракурс просмотра, объединяющий инсталляцию во входной зоне с центральной нишей в следующем зале и выстраивающий визуальный маршрут уже из входной зоны. Фактически это вопрос того, какие вещи увидит первыми посетитель выставки и с каких точек. В этом случае вопрос расстановки визуальных точек (стопперов), которые образуют сценарий перемещений посетителя, начинается с вешалки – в буквальном смысле слова. Следующие точки тоже должны быть просчитаны, в том числе для момента перемещения с первого этажа на третий.

### *Первый зал Руин*

Смысловым и визуальным центром, объединяющим всю экспозицию открытого хранения, должна стать предметная композиция, размещенная в центральной нише на первом этаже. В ней посетителю представлена презентация, состоящая из первой группы предметов фонда (уникальные предметы), объединенная двумя общими темами: конструкции (редкие плинфы и кирпичи с

клеямами и счетными метками, голосник, наиболее ранняя твердо датированная черепица из Архангельского собора в Московском Кремле [1505–1508 гг.], стеклянные кирпичи и другие артефакты) и декора (терракотовая плита, керамическая икона «Евангелист Лука», керамические панно, часть фриза из декора церкви Троицы в Костроме, панно «Подсолнухи» работы А.В. Филиппова, «Маска львицы» М.А. Врубеля и др.). Эти темы объединяет закладная белокаменная плита, свидетельствующая о начале строительства здания, и свидетельство окончания его в виде белокаменного яблока с завершения главы церкви Антипия в Москве. Здесь же демонстрируется керамида из Псково-Печерского монастыря – редчайший образец средневекового керамического надгробия. Раздел, являясь своеобразным прологом экспозиции, демонстрирует разнообразие и высочайший уровень коллекций, приглашая посетителей к детальному осмотру всего фонда.

### *Первый этаж Руин*

Предметной основой данного комплекса, раскрывающего тему конструкции здания, являются: кирпичи (в том числе плинфа), черепица, голосники, растворы, строительный металл и др. Предметы разделены по хронологическому и тематическому принципу.

Первый раздел (первая ниша-витрина) представляет самый ранний период развития строительной техники. Здесь размещены предметы, относящиеся к домонгольскому и раннему Московскому периоду: облицовочные и напольные плитки, строительные растворы. Но главным образом здесь доминирует характерный для домонгольской Руси древний кирпич – плинфа, в том числе с клеймами.

В последующих нишах размещаются материалы, относящиеся к строительной практике XVI–XX вв. Они знакомят посетителей с набором предметов, относящихся к обычно скрытой от обзора внутренней части здания: фундаменты – кирпич из фундамента Покровского собора в Угличе; кирпичная кладка стен, в которую входят невидимые обычно голосники и керамические трубы, строительный металл (связи, гвозди), строительные растворы. В нижней части ниш размещаются напольные керамические плитки, деревянные настилы полов; в верхней – ряды черепицы.

Весь материал размещен в хронологическом порядке, демонстрируя посетителям эволюцию кирпича, его отличие от плинфы, которое заключалось в размерах и пропорциях. Столь же наглядным станет показ разновидностей черепицы, отличающихся

по форме, размерам и обработке поверхности: от ранней чернолощенной XVI в. до поливной, которая появилась в XVII столетии. Своеобразным маркером строительных периодов станут и кирпичные клейма, впервые появившиеся на московских кирпичах к середине XVII в. и ставшие «знаком качества» самого распространенного строительного материала России в последующие столетия [Леваков 1993].

*Третий этаж Руин.  
Декоры здания: изразцы,  
напольные плитки*

Изразцы разделены на две функциональные группы: первая традиционно именуется архитектурной, вторая – печной и строительной. Первую группу составляют неразрывно связанные с фасадами зданий изразцовые композиции, которые по информативной нагрузке и сакральному значению сравнимы с каноническими священными изображениями (иконами), церковно-учительными текстами, храмозданными надписями и развитыми орнаментальными композициями. Это сложные, как правило, уникальные или малотиражируемые объекты, которые соответствуют высокому статусу здания. Такие изразцы становились декоративным элементом, повышавшим значение постройки. Их можно смело отнести к элитным, престижным изделиям, доступным только высшему кругу общества. Вторую группу образуют более распространенные керамические элементы, чаще всего использовавшиеся в интерьере (хотя и не только) зданий, в декоре печей. Они не обладают качеством уникальности, их даже трудно назвать редкими, но и определить эти изделия как массовые было бы неверно. Это серийные, как правило, заказные, малотиражные комплекты.

Крупные архитектурные изразцы и композиции позволят оценить масштабность как собственно строительства, так и самой идеи и высокий уровень мастерства исполнителей. Печные изразцы дадут возможность заглянуть в бытовые помещения, ощутить обстановку того времени.

Тематическая структура экспозиции исходит из необходимости показать изразец в следующих основных направлениях:

- конструктивное (конструкция изразца; конструкция отопительных устройств; изразец в кладке печи и здания и т. д.);
- технологическое (мастера; рукотворность; технологические традиции; гончарные круги; горны; инструменты для изготовления изразцов и т. д.);



- историко-культурное (печи, архитектурный декор, этнография, образы, символы и т. д.);
- художественное (цвет; орнамент; сюжет и др.).

Показ откроет раздел, посвященный обзору типологии изразцов XV–XX вв., выполненных в разной технике. Дается аттрактивный предметный ряд, иллюстрирующий последующую информацию, связанную с изготовлением изразцов. Здесь же представлены изразцы, составляющие печной набор: стенные, перемычки, карнизы и валики, городки, ножки. Зритель вовлекается в тонкости ремесла с помощью показанных рядом предметов (реплик), иллюстрирующих процесс изготовления: деревянная резная форма, оттиск, изразец после сушки, нанесение красок, обжиг. Вполне уместным окажется в этом разделе сопоставление русского изразца с западноевропейской и восточной архитектурной керамикой, наглядно подчеркнувшее вектор развития отечественной традиции. Также в этой части экспозиции может быть использован известный интерактивный принцип экспозиционной работы “touch me” («потрогай меня»).

Дальнейшая часть экспозиции строится по хронологическому принципу, с представлением изразцов, предназначенных для фасадного декора и печной облицовки. Первый экспозиционный комплекс представляет и первые керамические изделия русских мастеров: терракотовые плиты XV – начала XVI в. и первые печные «красные» изразцы конца XVI – первой половины XVII в. Второй комплекс демонстрирует зеленые (муравленые) изразцы, широкое производство которых характерно для XVII в. Третий комплекс посвящен наиболее важному этапу в истории русского изразца – производству рельефных полихромных (ценинных) изразцов, производившихся со второй половины XVII в. Это золотой век русского изразца, изменивший облик многих русских городов, в первую очередь Москвы. Четвертый комплекс отведен «живописным» изразцам, отразившим в том числе и присущую русской культуре XVIII в. активную европеизацию. Пятый комплекс демонстрирует возвращение к образу русского средневекового изразца, вновь появляющемуся на фасадах зданий во второй половине XIX в. К традиции прошлого обратились в работе с керамикой выдающиеся русские художники (М.А. Врубель) и крупнейшие фабриканты фарфора и фаянса (М.С. Кузнецов). Заключительное пространство отведено для советской керамики, представленной главным образом экспериментальными изделиями «Керамической установки», разработывавшей новые образцы керамической облицовки для Дворца Советов, стен Московского метрополитена, здания МГУ.

Отобранные для экспонирования предметы представлены в помещении с соответствующим режимом хранения на специальном оборудовании, которое позволит одновременно безопасно хранить предмет и демонстрировать его посетителям. Это оборудование должно также соответствовать тематическим задачам экспозиции и обеспечивать оптимальные условия для ее восприятия и доступ к каждому предмету. Оно должно соответствовать стандартам, принятым в мировой музейной практике, обеспечивать сохранность музейного предмета, а также соответствовать общему решению экспозиции. Все экспозиционное оборудование соответствует требованиям действующих «Единых правил организации комплектования, учета, хранения и использования музейных предметов музейных коллекций» от 23 июля 2020 г.

Материал оборудования должен быть не агрессивен для предметов (химическое воздействие, механическое повреждение, защита от влаги, пыли, биоповреждений, света). Оборудование должно позволять безопасно осматривать и изучать музейные предметы. Пол хранилища должен выдерживать значительные нагрузки, а размеры его позволять размещение всех фондов музея. Помещения должны быть обеспечены системами противопожарной сигнализации, иметь металлические двери, решетки на окнах, систему внутренней и внешней охраны.

Знакомство посетителей с оборудованием, предназначенным для хранения, может стать увлекательным процессом. В этом случае есть смысл представить его во всем разнообразии, например, в виде выдвижных сеток для навески панно, выдвижных драйверов с разложенным материалом и др. Одним из самых привлекательных моментов посещения открытого хранения может стать осмотр на специальном столе для раскладки материала, например подлинного изразца. Причем обязательно – в белых перчатках хранителя.

Концепция мультимедийного и аудиовизуального оснащения, содержащая планировочные решения по размещению мультимедийных комплексов, предусматривает различные варианты и виды. Количество мониторов и тематика презентаций должны быть увязаны с художественным проектом.

Каталожные данные всех предметов вне зависимости от уровня осмотра будут представлены в электронных описях, доступных посетителям. Это могут быть информационные киоски с представленными посетителям описями демонстрируемых предметов (этикетаж), обеспечивающие максимальную информативность. Залогом объективности знания выступает не столько сам экспонат, сколько информация о нем; обязательно мультимедийное упоминание о «широкой источниковой базе».

Экраны, несущие не только значительную информационную нагрузку, но и дающие возможность доступа к дополнительной информации, в том числе средствами мультимедиа (например, демонстрация процесса изготовления кирпичей и изразцов, изображения памятников с изразцовым декором, интерьеры с изразцовыми печами и др.), приглашают зрителя к участию в процессе создания изразца, посвящая в технологические и художественные детали. Перед глазами посетителей, на плазме или проецированием на стену фото- или видеоизображения, возникает образ мастера, раскрывающего секреты ремесла. Здесь же представленные в витрине экспонаты знакомят с плодами трудов людей за несколько столетий: от ранних изделий средневековых мастеров до образцов промышленного дизайна.

При создании этого раздела используются специальные аудио-, видео- и мультимедийные программы. Они выступают, наряду с подлинными музейными предметами, участниками экспозиционного ряда. Основой такого контента могут стать графические реконструкции, основанные на древнерусской книжной миниатюре XVI–XVIII в. (Лицевой летописный свод, жития и пр.). Его могут составить не только вышеуказанные древнерусские миниатюры с изображением «мастеров», но также иконы с аналогичными сюжетами, графические и иные воспроизведения внешнего вида памятников архитектуры, фрагменты декоративного убранства которых представлены в экспозиции. Для ее формирования могут быть привлечены также планы Москвы, гравюры и рисунки западноевропейских путешественников и пр.

Высокая плотность экспонирования предметов – специфика любого открытого хранения музея, что затрудняет создание полноценного этикетаж, решающего проблемы информирования посетителей. Не случайно ряд музеев, создавших открытое хранение, отказались от использования этикеток. В нашем случае этикетаж заменен электронным каталогом с возможностью поиска, который реализуется в информационных киосках.

Для детских групп может быть создана и оборудована отдельная информационная зона, где используются развлекательно-познавательные моменты, подходящие для этих посетителей: различные виды игр, вопросники и др., расширяющие возможности коммуникации.

Предполагается, что будущая экспозиция будет отвечать культурным запросам самых разных групп посетителей, от детей до специалистов, преследующих выбранные ими интересы. Чрезвычайно важно, что посетителю экспозиции открытого хранения любого возраста предоставляется возможность понять, как устроен

музей изнутри, увидеть ранее неизвестные для него пространства и процессы хранения, оценить их как динамичную, творческую среду. Следует полагать, что эти, ранее скрытые, миссии музея индуцируют более активную позицию зрителя, вплоть до пробуждения элементов исследовательского интереса. Массовым посетителям (школьникам, студентам) музейные работники рекомендуют пользоваться услугами экскурсоводов. Однако музей предлагает познакомиться с коллекциями и индивидуально. Наиболее искушенный посетитель способен общаться с предметом самостоятельно, тем самым невербальный опыт, в данном случае выраженный в визуальном контакте посетителя и предмета, наделяется в пространстве крайне важным значением – именно он способен дать «чистое» историческое знание.

Особое место в работе с посетителем отводится консультациям специалистов, занимающихся изучением истории русской архитектуры и вопросами архитектурной реставрации. В этом случае создание открытого хранения станет важным звеном в программе взаимодействия музейных и архитектурно-реставрационных служб в деле изучения и сохранения культурного наследия России.

### *Заключение*

Реализация предлагаемой концепции обеспечит социокультурную и экономическую эффективность функционирования музея, будет создан актуальный, динамичный, разноплановый музейный продукт, отвечающий запросам современного общества. В пространстве ГНИМА для созданной новой экспозиции/хранения главным станет максимальная открытость коллекций и развернутость всей деятельности музея в сторону посетителя, что обеспечивается комплексным подходом к проблеме. Важным моментом станет понимание объема и контекста музейной деятельности, в котором существуют экспонаты, тщательно оберегаемые системой учета и хранения. Более того, это заставит задуматься о миссии музея. Открытое хранение даст возможность непосвященным увидеть одновременно и сам процесс хранения, и экспозицию, и отчасти реставрацию, а сопровождаемое работой образовательных программ – позволит посетителям лучше понять музей.

Возможности использования потенциала открытого хранения фонда в работе с посетителями чрезвычайно велики, и это не только демонстрация архитектурных раритетов. Более открытые пространства и функции музея помогут посетителю занять активную позицию вплоть до исследовательской, тем самым сделав для себя

ближе и музей. Открытое хранение можно приравнять к обеспечению пути к тайне, доступу к исключительному, приближению к особенному, сокровенному, а музей выступит как пропагандист и популяризатор уникального фонда для различных слоев населения.

### *Литература*

---

- Веселов, Карлина 2020 – *Веселов Ф.Н., Карлина Т.И.* Экспозиция открытого хранения вооружения и военной техники Военно-исторического музея // Вопросы музеологии. 2020. № 2 (16). С. 97–110.
- Леваков 1993 – *Леваков И.А.* Клейма на строительных материалах XVI–XX веков. М., 1993. 30 с.
- Минкина 2019 – *Минкина Е.В.* Особенности экскурсионного обслуживания посетителей в открытом хранении коллекции мебели // Труды Санкт-Петербургского государственного института культуры. СПб., 2019. С. 271–275.
- Сапанжа 2009 – *Сапанжа О.С.* Развитие представлений о музейной коммуникации // Известия Российского государственного педагогического университета им. А.И. Герцена. СПб., 2009. С. 245–252.
- Семенова 2019 – *Семенова О.В.* Ресурсные центры, открытое хранение и другие практики актуализации исторического наследия в современном музее // Мировые тренды и музейная практика в России. М., 2019. С. 269–275.
- Caesar 2007 – *Caesar L.G.* Store tours: accessing museums' stored collections // Papers from the Institute of Archaeology. 2007. No. 18 (S1). P. 3–19.
- Gardner 2007 – *Gardner L.* The uses of stored collections in some London museums // Papers from the Institute of Archaeology. 2007. No. S1. P. 36–78.
- Keene 2005 – *Keene S.* Fragments of the world: uses of museum collections. Oxford: Elsevier Butterworth. 2005. 198 p.

### *References*

---

- Caesar, L.G. (2007), "Store tours: accessing museums' stored collections", *Papers from the Institute of Archaeology*, no. 18 (S1), pp. 3–19.
- Gardner, L. (2007), "The uses of stored collections in some London museums", *Papers from the Institute of Archaeology*, no. S1, pp. 36–78.
- Levakov, I.A. (1993), *Klejma na stroitel'nyh materialah XVI–XX vekov* [Brands on building materials of the 16th – 20th centuries], Moscow, Russia.
- Minkina, E.V. (2019), "Features of excursion services for visitors in the open storage of the furniture collection", in *Trudy Sankt-Peterburgskogo gosudarstvennogo instituta kul'tury* [Proceedings of the St. Petersburg State Institute of Culture], Saint Petersburg, Russia, pp. 271–275.

- Sapanzha, O.S. (2009), “Development of ideas about museum communication”, in *Izvestiya Rossijskogo gosudarstvennogo pedagogicheskogo universiteta im. A.I. Gercena* [Reports of the A.I. Herzen Russian State Pedagogical University], Saint Petersburg, Russia, pp. 245–252.
- Semenova, O.V. (2019), “Resource centers, open storage and other practices of updating historical heritage in a modern museum”, in *Mirovye trendy i muzejnaya praktika v Rossii* [Global trends and the museum practice in Russia], Moscow, Russia, pp. 269–275.
- Veselov, F.N. and Karlina, T.I. (2020), “Exposition of open storage of weapons and military equipment of the Military History Museum”, *Voprosy muzeologii*, vol. 16, no. 2, pp. 97–110.

### *Информация об авторе*

*Светлана И. Баранова*, доктор исторических наук, кандидат искусствоведения, Российский государственный гуманитарный университет, Москва, Россия; 125047, Россия, Москва, Миусская пл., д. 6; svetlanbaranova@yandex.ru

### *Information about the author*

*Svetlana I. Baranova*, Dr. of Sci. (History), Cand. of Sci. (Art Studies), Russian State University for the Humanities, Moscow, Russia; bld. 6, Miusskaya Sq., Moscow, Russia, 125047; svetlanbaranova@yandex.ru

## Особенности трансформации супергеройского комикса в российском культурном пространстве: на примере BUBBLE Comics

Мария В. Маркова

*Российский государственный гуманитарный университет,  
Москва, Россия, mariamarkova@gmail.com*

*Аннотация.* Современная российская комикс-индустрия представляет из себя по большей части авторские комиксы. При этом, в первую очередь, комиксы ассоциируются с супергеройскими историями, чье появление на экранах кинотеатров и стало отправной точкой для узнавания множественностью людей о первоисточнике – комиксе. В России массовый коммерческий комикс представлен издательством BUBBLE Comics. Его слоганом с первого выпуска был: «Страна должна знать своих супергероев». В статье рассматриваются формы и способы трансформации характерных черт супергеройских комиксов в российских комиксах издательства BUBBLE Comics. BUBBLE Comics стремятся не копировать нарративные стратегии американских издательств, а адаптировать их для российского читателя. Издатели BUBBLE частично используют супергеройскую тематику, перенимая идею единой вселенной и героев, занятых не столько спасением мира, сколько помощью людям. В отличие от традиционных супергероев-одиночек, герои BUBBLE Comics окружены людьми, разделяющими их миссию, и являются, скорее, частью команды. Такие комиксы не только конструируют новый фикциональный мир, но и в определенной степени отражают социально-культурную реальность, близкую пониманию российского читателя.

*Ключевые слова:* комиксы, вселенная BUBBLE, супергерои, нарративные стратегии

*Для цитирования:* Маркова М.В. Особенности трансформации супергеройского комикса в российском культурном пространстве: на примере BUBBLE Comics // Вестник РГГУ. Серия «Литературоведение. Языкознание. Культурология». 2021. № 9. С. 87–99. DOI: 10.28995/2686-7249-2021-9-87-99

Particularity of the transformation  
of the superhero comics in the Russian cultural space:  
by the example BUBBLE Comics

Maria V. Markova

*Russian State University for the Humanities, Moscow, Russia,  
mariamarkova@gmail.com*

*Abstract.* The modern Russian comics industry is mostly author's comics. At the same time, first of all, comics are associated with superhero stories, whose appearance on the screens of cinemas became the starting point for many people to recognize the original source – the comic. In Russia, a mass commercial comic strip is presented by the publishing house BUBBLE Comics. Its slogan from the first issue was: “The country must know its superheroes”. The article examines the forms and methods of transformation of the characteristic features of superhero comics in Russian comics published by BUBBLE Comics. BUBBLE Comics strives not to copy the narrative strategies of American publishers, but to adapt them for the Russian reader. BUBBLE publishers partly use the superhero theme, adopting the idea of a single universe and heroes who are engaged not so much in saving the world as in helping people. Unlike traditional solo superheroes, BUBBLE Comics' heroes are surrounded by people who share their mission and are more of a team. Such comics not only construct a new fictional world, but also to a certain extent reflect the socio-cultural reality that is close to the understanding of the Russian reader.

*Keywords:* comics, BUBBLE universe, superheroes, narrative strategies

*For citation:* Markova, M.V. (2021), “Particularity of the transformation of the superhero comics in the Russian cultural space: by the example BUBBLE Comics”, *RSUH/RGGU Bulletin. “Literary Theory. Linguistics. Cultural Studies” Series*, no. 9, pp. 87–99, DOI: 10.28995/2686-7249-2021-9-87-99

Комиксы, как и любой объект массовой культуры, содержат в себе определенный контент, отражающий социокультурную жизнь общества. Многие исследователи отмечают, что комиксы – это продукт мифотворчества, а значит, фикциональный мир комикса не только отображает, но и конструирует новые смыслы, транслируемые широкой аудиторией.

В 2011 г. было основано издательство BUBBLE, создатели которого решили заняться выпуском ежемесячных журналов с юмористическими комиксами. Спустя девять выпусков направление изменилось. Издатели пошли по пути американских издательств



Marvel и DC, выпуская ежемесячные синглы с разными сюжетными линиями, «зарождается супергеройская вселенная издательства»<sup>1</sup>. Начиная с первых выпусков персонажи были заявлены как супергерои.

С самого начала выпуска комиксов было много скепсиса и замечаний в адрес издателей по поводу заимствования идеи. Речь идет о стратегиях выстраивания нарратива, жанровых и других особенностях. Издатели не отрицают, что берут за основу комиксы Marvel и DC в качестве отправной точки, но при этом заявляют, что их комиксы – это не просто копирование. Конечно, создавая продукт в рамках заданного жанра – супергеройские комиксы – издатели вынуждены встраиваться в условную рамку, чтобы быть узнаваемыми среди других комиксов, но необходимо и нечто уникальное для успешной конкуренции на российском рынке.

Исследователи выделяют следующие типологические черты супергеройского комикса: отсутствие единого автора; интертекстуальность; мифологичность; персонажи, определяющие жанр; постоянство характера главных героев; объединение героев в команды для преодоления глобальных угроз; наличие единого пространства для функционирования героев из разных серий в одном издательстве (DC Universe, Marvel Universe); независимость сюжетных арок друг от друга.

### *Авторство в российских комиксах*

Основатель издательства BUBBLE выступал в качестве сценариста в первых выпусках четырех серий «Бесобой», «Инок», «Майор Гром» и «Красная Фурия». Спустя год к работе над сценариями были привлечены другие авторы. Художники меняются, но российский читатель плохо реагирует на смену художника<sup>2</sup>. Иногда над выпуском работают два художника, такой художественный прием зачастую используется при двойном сюжете, например, когда в нарратив включаются воспоминания или сны. Этот прием характерен для ежемесячных комиксов.

В основном BUBBLE Comics придерживается традиционной схемы смены авторов от одной сюжетной арки к следующей, за

---

<sup>1</sup> О нас [Электронный ресурс] // BUBBLE. URL: <https://bubble.ru/about/> (дата обращения 24.03.2019).

<sup>2</sup> Кто пишет, рисует и продает комиксы про русских супергероев [Электронный ресурс]. URL: <http://www.lookatme.ru/mag/live/industry-research/205317-BUBBLE-interview> (дата обращения 11.04.2019).

исключением серии «Эклибриум», у которой на протяжении всех выпусков был единый сценарист.

Все права на персонажей принадлежат издательству, а не создавшим их авторам. Поэтому смена авторов позволяет постоянно вносить нечто новое в сюжет, менять рисунок в соответствии с тональностью сюжетной арки, тем самым делая комиксы более интересными для читателей.

### *Интертекст в комиксах*

Российские издатели, не имея возможности опираться на опыт русских массовых комиксов за неимением таковых, выбрали отправной точкой популярные и, что немаловажно, известные в России американские комиксы. Американская комикс-индустрия насчитывает более 100 лет, тем не менее авторы BUBBLE Comics не просто локализуют продукт. Они приумножают бэкграунд, используют не только мировой опыт, но и русский, что значительно расширяет и сюжетные линии, и характеры героев.

Комиксы BUBBLE расширяют возможности цитирования и обращения не только к опыту мировой культуры, но и русской. Один из самых заметных примеров интертекстуальности – так называемые пасхалки. Это некие «секретки», визуальные или речевые элементы, которые не важны для нарратива, но делают чтение более интересным, превращают чтение в игру. Так, например, в выпуске № 44 «Инока» один из героев достает свою скатерть-самобранку и просит ее показать собранные им в разных мирах артефакты силы, среди которых дневник из мультсериала «Гравити Фолз», меч Годрика Гриффиндора, молота Тора. В серии комиксов «Метеора» постоянно встречаются персонажи из различных фильмов/мультфильмов, таких как «Звездные войны», «Чужой», «Район № 9», «Гуррен Лаганн», «Призрак в доспехах», «Тайна третьей планеты», «Ну, погоди!» и др.

Еще один излюбленный прием в комиксах BUBBLE – использование персонажей (зачастую второстепенных) из одной серии в выпусках другой.

К не столь очевидным формам интертекстуальности можно отнести цитирование известных сюжетов. Многие исследователи отмечают схожесть нарративной структуры комикса с морфологией волшебной сказки по Проппу [Пропп 1998]. Российские комиксы не становятся исключением. В комиксах BUBBLE герои выполняют те же самые функции: герой отлучается из дома, к герою обращаются с запретом, антагонист обманом пытается овладеть имуществом героя, жертва поддается обману и так далее.

Н.А. Цыркун отмечает [Цыркун 2014], что одной из отсутствующих функций в супергеройских комиксах является «Герой вступает в брак и воцаряется». Об этом же говорит Эко в «Мифе о Супермене» [Эко 2005]: брак, рождение детей и прочие важные ступени в жизни человека невозможны для супергероев, это влечет за собой их старение, отмену бессмертия героя. Нельзя сказать, что подобные события не происходят с героями американских комиксов, но подобные сюжетные арки выносятся за скобки путем перенесения их в параллельные вселенные или сны.

Создатели BUBBLE нарушают эту традицию. Несмотря на то что большинство героев теряют своих любимых, Инок «обходит» правило. Он возвращает свою невесту из мира мертвых, попутно спасая миры. При этом, что интересно, сам главный герой лишается бессмертия, а его невеста, наоборот, обретает. Свадьба происходит в финальном выпуске серии «Инок» перед перезапуском серии и сменой названия<sup>3</sup>. Это вполне могло выглядеть как счастливый финал сериала или мелодрамы, но в перезапущенной серии «Мироходцы» оба героя становятся мироходцами, посвящают себя защите Многомирья, продолжая приключения. Подобные вехи в жизни героев лишают последних бессмертия, столь важного для американского комикса. Более того, герой комикса становится антигероем, нарушая все правила жанра и в конечном счете умирает от руки своего друга, что символично, так как возвращает читателя к самому первому кроссоверу вселенной BUBBLE «Инок против Бесобоя».

Что примечательно на наш взгляд, это реакция читателей на подобное завершение жизни героя. Бесконечно возвращающиеся к жизни супергерои – это привычный нарратив. Читатели пресыщены столь очевидными повторениями, поэтому основной реакцией читателей была просьба к издателям не возвращать к жизни героев и не делать откатов в сюжете<sup>4</sup>, т. е. интертекстуальность в виде отсылок к другим произведениям массовой культуры или сюжету предыдущих выпусков (например, в виде повторяющегося построения кадра, но с изменением смысла происходящего) воспринимается читателями положительно, но условные правила супергеройских комиксов, которые также можно отнести к интертекстуальности, нежелательны для большей части читателей.

---

<sup>3</sup> Инок № 50. М., 2016.

<sup>4</sup> Ваши впечатления: «Крестовый поход» [Электронный ресурс] // Комиксы BUBBLE. URL: [https://vk.com/topic-34202590\\_39508064](https://vk.com/topic-34202590_39508064) (дата обращения 25.04.2019).

## *Мифы в комиксах BUBBLE*

Мифические сюжеты, персонажи сказок являются неотъемлемой частью культурного бэкграунда, что не может не накладываться своей отпечаток на создаваемых продуктах.

BUBBLE используют культурное и историческое наследие России при создании серии «Инок». Первоначальная версия сюжета предполагала путешествия главного героя в прошлое, но уже с восемнадцатого выпуска основным материалом для серии становится славянская мифология и сказки, а также христианская религия.

Если говорить о самом комиксе как новом мифе, то стоит отметить, что российские комиксы, также как и комиксы Marvel и DC, трансформируют привычные образы, создавая новую мифологию. Но на сегодняшний день комиксам не хватает широкого распространения и известности, чтобы стать частью мифологического сознания российского общества.

## *Вселенная BUBBLE*

Основываясь на идее Marvel и DC о едином пространстве для развития комиксов, BUBBLE с первых выпусков указывает на общий мир для героев. Объединяющим элементом становятся камни Силы, присутствующие в трех первых сериях. Позже герои из разных серий встречаются на страницах комиксов.

Но самый убедительный способ показать, что у всех серий комиксов единая вселенная, – продемонстрировать, как события в одной серии находят свое отражение в другой. Со вторых выпусков мы видим, как через средства массовой информации сообщается о том, что происходило в других сериях. К примеру, во втором выпуске «Бесобоя» мы видим газету «Жизнь», где на первой полосе заголовки об убийстве сына прокурора, что является событием из первого выпуска серии «Майор Гром». А в выпуске № 2 «Майора Грома» ведущая теленовостей говорит о взрыве в Пекинском музее – сюжете первого выпуска «Красной Фурии». В выпуске 28 «Красной Фурии» в новостях сообщается об отставке властей Санкт-Петербурга после серии терактов (арка «Игра», выпуски 25–33 серии «Майор Гром»). Кроме объединения серий, практика использования реально существующих информагентств, привычных для читателя, делает фикциональный мир комиксов убедительным.

Глобальным кроссовером для BUBBLE стала арка «Время Ворона», в событиях которой приняли участие персонажи всех шести

серий, в том числе и «Метеора», долгое время условно находившейся вне вселенной, так как события серии происходят в космосе. Сюжетная арка кроссовера позволила авторам сменить концепт нескольких серий.

Интересным представляется и то, как BUBBLE Comics конструирует свой фикциональный мир. Действия всех серий происходят в реальных топонимах на территории России и мира. Кроме того, что герои смотрят существующие в реальности новостные каналы и читают газеты, настоящим «окном в реальность» становятся детали: пакет из магазина «Пятерочка», еда из Макдональдса, упоминание о Чемпионате мира и игре сборной России со сборной Испании. Такие детали позволяют выстраивать успешную коммуникацию между авторами и читателями. И эта коммуникативная функция дает предпосылки к тому, что «вымышленный мир нарратива вполне возможен в реальности» [Козлов 2009, с. 212].

Любой вымышленный мир неполон, он представляет читателю только те черты характера персонажа и события из его жизни, которые имеют значение для сюжета. В настоящем мире подобные лакуны могли бы быть заполнены биографиями [Козлов 2009]. Любопытно, что BUBBLE Comics самостоятельно заполняет пробелы в биографиях отдельных, наиболее интересных читателям, персонажей. Специально для таких случаев создана серия «Легенды BUBBLE», в рамках которой были выпущены предыстории второстепенных персонажей отдельных серий<sup>5</sup>. Так мир углубляется, становится более полным и интересным для читателей.

Отличие от супергеройских вселенных DC и Marvel российские комиксы не предлагают читателю идею мультивселенной. Вселенная BUBBLE представлена лишь одной версией Земли и множеством планет в космосе. Почему российским издателям не требуются на данный момент параллельные миры? Вероятно, это можно объяснить сравнительно малой историей издательства, а также заложенной с самого начала идеей последовательного повествования. Зная о ситуации, сложившейся у зарубежных издательств, авторы BUBBLE заранее стараются учитывать наличие общего мира, чтобы нигде и ни в чем не было противоречий<sup>6</sup>. Еще

---

<sup>5</sup>Черный Пес: Свое время. М., 2018; Магистр. Смерть – это только начало. М., 2018; Тео: Круги на полях. М., 2018; Ярх. Шаг вперед, части 1–6. М., 2018–2019.

<sup>6</sup>Артем Габрелянов – о русских супергероях, «Пантеоне» и недостатках «Хранителей» [Электронный ресурс]. Spidermedia.ru 2001–2019. URL: <http://spidermedia.ru/blog/vch/artem-gabrelyanov-glavnyy-redaktor-izdatelstva-BUBBLE-o-russkih-supergeroyah-panteone-i> (дата обращения 15.03.2019).

одной из причин может быть отсутствие принципа неизменности персонажа – персонажи и сюжет развиваются во времени, а потому одновременно происходящих, но противоречащих друг другу явлений в одной и той же серии нет.

### *Супергерой*

По мнению П. Кугана, чтобы называться супергероем, персонаж должен обладать MPI (mission-power-identity) – миссией, силой и супергеройской идентичностью. При этом не все герои одинаково подходят под описание и возможны вариации. Чтобы определить, действительно ли персонаж является супергероем, Куган предлагает попробовать мысленно переместить данного персонажа в другой, не супергеройский жанр. В случае невозможности функционирования героя в каком-либо другом жанре персонаж будет являться супергероем, в обратном случае – нет [Coogan 2014].

BUBBLE Comics создают персонажей и называют их супергероями, однако ни один из персонажей серий таковым не является. Супергерой BUBBLE не ведет двойную жизнь. Но это не из-за того, что их геройская сущность не должна быть скрыта, а лишь потому, что повествование ведется только на «территории геройствования» (например, Метеора, Лиля Романова, Игорь Гром). Если мы будем опираться на концепцию Кугана о возможности перенесения персонажа в другой жанр, то увидим, что все персонажи не являются супергероями (к примеру, Бесобой может функционировать в жанре боевика или хоррора; Андрей Радов – в фэнтези; Красная Фурия – в шпионских детективах).

Куган предлагает называть таких персонажей – супер герои (с пробелом), хотя, в общем-то, это романтический тип героя, обладающего определенным характером, ценностями, понятиями о том, как должен быть устроен мир, что выделяет его среди прочих людей [Coogan 2006].

Нам кажется, что еще одна из супергеройских черт, на которую стоит обратить внимание, – это индивидуализм в американских комиксах. Герой комиксов, как правило, действует один. Периодически герои объединяются для решения глобальных задач, но в основном каждый из них действует поодиночке. Индивидуализм в целом свойствен американской культуре и их системе ценностей, поэтому логично видеть главного героя – единственным в своем роде. Российские герои комиксов действуют в команде, что обусловлено социоцентрической парадигмой развития российского общества.

## *Антагонисты*

Интересным представляется выбор главных антагонистов в комиксах BUBBLE. В первых выпусках серии «Майор Гром» расследуются преступления, совершенные с большой театральностью и апломбом. При этом преступник вызывает симпатию у простых людей, его поддерживают и дают прозвище Гражданин. Комикс выходит в конце 2012 г., на фоне протестов общества и Болотного дела Чумной доктор выглядит положительным героем, который поддерживает протестное движение в реальном мире. Авторы уверяют<sup>7</sup>, что не хотели, чтобы симпатии читателей были на стороне преступника, а потому политика «ушла» из мотивов Чумного доктора. Все его преступления были объяснены личной выгодой, а протест против власти был лишь прикрытием серии других убийств страдающего раздвоением личности преступника. Но смена мотивации привела к тому, что Сергей Разумовский (настоящее имя Чумного доктора) становится личным врагом Игоря Грома. При этом стоит отметить, что положительный герой Игорь Гром не подходит под классификацию супергероя, а Чумной доктор – частично становится суперзлодеем. Он обладает острым умом и уникальными умениями в области программирования, у него есть кодовое имя и костюм (плащ и маска), отражающие атрибутику его преступлений. У него есть двойная жизнь, до раскрытия преступлений окружающие знали его как создателя социальной сети «Вместе», самого молодого миллиардера и благотворителя. Его миссия сугубо личная – противостояние Игорю Грому. Он всеми силами пытался доказать, что Игорь смог его разоблачить по чистой случайности, отказывая последнему в знаниях, дедуктивных способностях, причисляя к стереотипному типу российского полицейского.

Амбивалентность как характерная черта персонажей периода постмодерна ярко проявляется в образе этого антагониста. Раздвоение личности, сопровождаемое визуальными образами светлой части Сергея и темной стороны Чумного доктора, наглядно демонстрирует читателю конфликт личности. Столь же многозначными оказываются и другие злодеи.

Отдельное внимание стоит уделить тому, что антагонисты российских комиксов частично вписываются в систему классификации суперзлодеев П. Кугана: монстр, вражеский командир, безумный ученый, криминальный гений, инверсия супергероя [Coogan 2006] – совмещаая в себе несколько типов.

---

<sup>7</sup> Габреляновы и российская империя комиксов [Электронный ресурс]. GQ.RU. URL: <https://www.gq.ru/entertainment/gabrelyanovy-i-rossijskaya-imperiya-komiksov> (дата обращения 05.03.2019).

### *Неизменность характера героев*

Как замечает В. Ерофеев, постоянство характера главного героя является одним из специфических знаков языка комикса<sup>8</sup>. BUBBLE Comics отступает от установившегося правила. Герои российских комиксов развиваются и меняются вместе с сюжетом. Происходящие события в рамках серии накладывают отпечаток на персонажей. Например, беззаботный и неунывающий Игорь Гром совершенно меняется после смерти его девушки Юлии. Подобный подход больше характерен для литературного произведения или авторского комикса, чем для ежемесячных историй.

Еще один пример – Андрей Радов, который после смерти невесты обезумел, решив, что магия – важнейшее зло, задумал уничтожить Многомирье и всю магию в мире. Герой трансформировался в злодея. Интересным представляется тот факт, что авторы вполне могли переложить ответственность за действия героя на магическую силу, однако герой заявляет: «Кто сказал, что меня кто-то контролировал? Я не собираюсь ни на кого сваливать вину. Сейчас я сам принимаю решения!»<sup>9</sup>. Так он отрезал все возможные варианты развития сюжета, кроме смерти. Если герой может окончательно умереть, значит, он постепенно движется к этой самой смерти, что сопряжено с изменениями в характере.

### *Команды*

Большинство героев российских комиксов работают в команде на постоянной основе, не объединяясь в какие-либо группировки для решения глобальных проблем. В комиксах BUBBLE нет организаций, где герои могут периодически присутствовать. Авторы BUBBLE последовательно создают команды для каждого из героев в рамках индивидуальной серии, придерживаясь принципа «один в поле не воин».

### *Линейное развитие сюжета*

Для того чтобы персонажи могли развиваться, менять цели, виды деятельности и оставаться востребованными у читателей,

---

<sup>8</sup>Ерофеев В. Комиксы и комиксовая болезнь // Ерофеев В. В лабиринте проклятых вопросов: эссе. М., 1996. С. 455.

<sup>9</sup>Крестовый поход № 4.



BUBBLE придерживаются последовательного развития сюжета каждой из серий. Несмотря на то что комиксы делятся на сюжетные арки, каждая из которых имеет название, действия выпусков учитывают события предыдущих. Таким образом, история героя развивается на протяжении всех комиксов серии, даже после перезапуска и последующей смены названий.

Истории BUBBLE принимают форму длительного последовательного сериала, когда все происшедшее в предыдущей серии влияет на то, что будет в следующих. На такую форму работают и помещаемые на первую страницу изображения главных героев текущего и история предыдущего выпуска.

Интересным представляется и то, что издатели сознательно закрывают серии, представляя читателям законченное произведение. Так, были закрыты серии «Метеора» и «Мироходцы». Подобная конечность сюжетов не свойственна супергеройскому жанру, к которому условно причислены все серии BUBBLE Comics. Но именно такой формат находит отклик у российского читателя.

### *Текстовые блоки в комиксах*

Еще одна особенность российских комиксов – это использование объемных блоков с текстом. В сериях «Инок» и «Бесобой» мы видим включение дополнительных материалов, не относящихся к развитию сюжета, но добавляющих информацию о вымышленном мире. Дополнительные материалы выполнены в виде дневников, где используются иллюстрации, но на первый план выходит текст. Текстовые блоки, конечно, не являются чем-то уникальным для комиксов. Такой прием часто используется в авторских комиксах: в «Городе грехов» Фрэнка Миллера<sup>10</sup> большие текстовые блоки используются в качестве мыслей главного героя, но расположены по краю страницы, не заключены в филактер, а «обтекают» кадр; «Хранители» Алана Мура<sup>11</sup> включают в сюжетное повествование газетные интервью с героями графического романа или их письма. Для массового же комикса, который является ориентиром для издателей BUBBLE, это не характерно.

---

<sup>10</sup> Миллер Ф. Город грехов. М., 2005.

<sup>11</sup> Мур А. Хранители. М., 2009.

### *Взаимодействие с читателями*

В своих интервью издатели BUBBLE нередко акцентируют внимание на близости издательства к читателям. Администрация и авторы принимают участие в обсуждении комиксов на официальных страницах BUBBLE в социальных сетях. На сайте издательства есть ссылки на соцсети авторов<sup>12</sup>, где читатели могут задавать вопросы, например, о возможности каких-либо событий в мире комиксов, о предпочтениях персонажей, не освещенных на страницах комиксов. Это позволяет читателям расширять свои знания о вселенной, чувствовать свою причастность, высказывая мнение о комиксах и получая ответ со стороны издательства. И, в целом, подобная практика улучшает лояльность потребителей за счет расширения границ фикционального мира.

### *Подводя итоги*

BUBBLE Comics не копируют стратегию американских издательств, но адаптируют ее для российского читателя. Издатели BUBBLE частично используют супергеройскую тематику, перенимая идею единой вселенной и героев, занятых если не спасением мира, то помощью людям. Создавая архетипичных персонажей, авторы российских комиксов помещают их в последовательно развивающийся нарратив. В отличие от традиционного представления о супергерое-одиночке, герои BUBBLE Comics окружены людьми, разделяющими их миссию, и являются, скорее, частью команды. Так комиксы не только конструируют новый фикциональный мир, но и отражают действительность российского читателя, тем самым становятся близки ему.

### *Литература*

---

Козлов 2009 – *Козлов Е.В.* О фикции паралитературного текста // Вестник Санкт-Петербургского университета. Серия 6. Вып. 1. СПб.: Изд-во Санкт-Петербургского ун-та (СПбГУ), 2009. С. 212–220.

Пропш 1998 – *Пропш В.Я.* Морфология / исторические корни волшебной сказки. М.: Лабиринт, 1998. 512 с. (Труды)

---

<sup>12</sup> Соцсети создателей комиксов [Электронный ресурс]. BUBBLE. URL: <https://bubble.ru/blog/sotsseti-sozdateley-komiksov/> (дата обращения 21.05.2019).

- Цыркун 2014 – *Цыркун Н.А.* Американский кинокомикс: Эволюция жанра. М.: ВГИК, 2014. 242 с.
- Эко 2005 – *Эко У.* Роль читателя: Исследования по семиотике текста. СПб.: Симпозиум, 2005. 501 с.
- Coogan 2006 – *Coogan P.* Superhero: The secret origin of a genre. Austin: MonkeyBrain Press, 2006. 290 p.
- Coogan 2014 – *Coogan P.* The definition of the superhero // *A comics studies reader* / Ed. by J. Heer, K. Worcester. Jackson: Univ. Press of Mississippi, 2009. 380 p.

## *References*

---

- Coogan, P. (2006), *Superhero. The secret origin of a genre*, MonkeyBrain Press, Austin, USA.
- Coogan, P. (2014), “The definition of the superhero”, *A comics studies reader*, University Press of Mississippi, Jackson, USA.
- Eco, U. (2005), *Rol’ chitatelya. Issledovaniya po semiotike teksta* [The role of the reader. Research on text semiotics], Simpozium, Saint Petersburg, Russia.
- Kozlov, E.V. (2009), “O fiktsii paraliteraturnogo teksta” [About the fiction of a paraliterary text], *Vestnik Sankt-Peterburgskogo universiteta*, vol. 1, pp. 212–220.
- Propp, V.Ya. (1998), *Morfologiya / istoricheskie korni volshebnoi skazki* [Morphology / the historical roots of the fairy tale], Labirint, Moscow, Russia.
- Tsyrkun, N.A. (2014), *Amerikanskii kinokomiks. Evolyutsiya zhanra* [American comic film. Evolution of the genre], VGIK, Moscow, Russia.

## *Информация об авторе*

*Мария В. Маркова*, Российский государственный гуманитарный университет, Москва, Россия; 125047, Россия, Москва, Миусская пл., д. 6; mariamarkowa@gmail.com

## *Information about the author*

*Maria V. Markova*, Russian State University for the Humanities, Moscow, Russia; bld. 6, Miusskaya Sq., Moscow, Russia, 125047; mariamarkowa@gmail.com

## Литературная классика в японской манге: комиксы Тэдзука Осаму

Юлия А. Магера

*Российский государственный гуманитарный университет,  
Москва, Россия, JuliaM14@yandex.ru*

*Аннотация.* Тэдзука Осаму – один из первых авторов манги, кто стал перекладывать произведения классической литературы на язык японских комиксов. Среди его работ можно выделить комикс-адаптации «Фауста» Гёте («Фаусто», 1950) и «Преступления и наказания» Достоевского («Цуми то бацу», 1953). Эти работы, по заверениям самого Тэдзука Осаму, создавались им для того, чтобы познакомить подрастающее поколение с шедеврами мировой литературы. Но, на самом деле, они представляют собой скорее смелый эксперимент автора манги, который основан на личном опыте знакомства Тэдзука Осаму с произведениями американской и советской анимации, а также с кинематографом того времени («Белоснежка и семь гномов», «Конек-Горбунок», «Мотылек и пламя», «Третий человек» и др.). Будучи большим поклонником кинематографа с детства, Тэдзука Осаму невольно перенес в искусство комикса набор различных кинематографических приемов, расширив тем самым его возможности. В данной статье мы подробно рассмотрим механизм адаптации художественных текстов в комиксах манга Тэдзука Осаму, начиная с указания прямых цитат на киноленты и анимацию того времени и заканчивая использованием разнообразных эффектов (эффект Кулешова) и принципов работы киноиндустрии («Система знаменитостей»).

*Ключевые слова:* американская анимация, Дисней, манга, «Система знаменитостей» Тэдзука Осаму, советская анимация, кино, эффект Кулешова, «Преступление и наказание»

*Для цитирования:* Магера Ю.А. Литературная классика в японской манге: комиксы Тэдзука Осаму // Вестник РГГУ. Серия «Литературоведение. Языкознание. Культурология». 2021 № 9. С. 100–115. DOI: 10.28995/2686-7249-2021-9-100-115

## Literary classics in Japanese manga: comics by Tezuka Osamu

Yulia A. Magera

*Russian State University for the Humanities, Moscow, Russia,  
JuliaM14@yandex.ru*

*Abstract.* Tezuka Osamu is one of the first manga artist, who started to transform works of classical literature into the language of Japanese comics. Among his works we can distinguish the comic adaptation of Goethe's "Faust" (1950) and "Crime and punishment" ("Tsumi to batsu", 1953) by Dostoevsky. These works, according to the assurances of Tezuka Osamu, were created by him in order to introduce the younger generation to the masterpieces of world literature. But, in fact, they are rather a courageous experiment by the author, which is based on Tezuka Osamu's personal experience with the works of American and Soviet animation and cinema ("Snow White and the Seven Dwarfs", "The Humpbacked Horse", "Moth and the Flame", "The Third Man", etc.). Being a big fan of cinema since childhood, Tezuka Osamu unwittingly transferred a set of different cinematic techniques to the art of comics, thereby expanding its capabilities. In this article we will consider in detail the mechanism of adaptation of literary texts in Tezuka Osamu's manga, starting with the indication of direct quotations from movie and animation of that time and ending with a variety of effects (Kuleshov effect) and principles of the film industry ("Star System").

*Keywords:* American animation, Disney, manga, Tezuka Osamu's Star system, Soviet animation, cinema, Kuleshov effect, Crime and Punishment

*For citation:* Magera, Yu.A. (2021), "Literary classics in Japanese manga: comics by Tezuka Osamu", *RSUH/RGGU Bulletin. "Literary Theory. Linguistics. Cultural Studies" Series*, no. 9, pp. 100–115, DOI: 10.28995/2686-7249-2021-9-100-115

### *Введение*

На сегодняшний день существует множество примеров того, когда в комиксах адаптируются полностью или частично произведения классической литературы. Авторы пытаются продемонстрировать образовательный потенциал комиксов и с помощью классических текстов легитимизировать пространство нового искусства. Особенно такая ситуация характерна на заре становления комиксов в той или иной стране. Например, американский журнал комиксов "Classic Comics" (с 1947 г. переименованный в "Classics Illustrated") выпускал адаптации известных литературных произведений с 1941

по 1969 г. В первом номере этого журнала был представлен комикс по «Трем мушкетерам» Александра Дюма. В японских комиксах манга первые адаптации классической литературы тоже приходятся на 40-е годы XX в. Вместе с тем авторы пытаются переосмыслить готовый текст в рамках визуального языка комиксов и подстроить его под восприятие конкретной целевой аудитории.

В российской науке эта тема остается пока слабо изученной. В настоящее время стоит отметить работы авторитетного исследователя в области адаптации классической литературы в комиксах Ирины Антанасиевич, которая обращается к опытам художников «белградского круга»: Юрия Лобачева, Николая Навоева, Сергея Соловьева, Константина Кузнецова, Алексея Ранхнера и др. Этим представителям русской эмиграции принадлежит большое количество рисованных историй по текстам русской классической литературы, созданных в 30–40-е годы XX в. в Королевстве Югославия. Помимо оригинальных работ, они создавали комиксы по произведениям Пушкина («Пиковая дама», «Капитанская дочка», «Руслан и Людмила», «Сказка о царе Салтане», «Сказка о золотом петушке»), Гоголя («Тарас Бульба», «Ревизор», «Ночь перед Рождеством»), Толстого («Воскресение», «Хаджи-Мурат»), Шолохова («Тихий Дон»)<sup>1</sup>.

Антанасиевич отмечает, что сложность адекватного восприятия комикс-адаптаций заключается в том, что в современной науке пока не выработано строгих критериев для анализа художественного текста и его визуальной интерпретации. Как правило, в комикс-адаптациях классики видят исключительно упрощение, забывая о том, что комикс – это креолизованный текст, где все элементы взаимосвязаны: «Адаптация художественного произведения в рисованный роман требует учитывать основные типологические характеристики рисованного романа, которые, если отталкиваться от особенностей формы (фрагментарность и принцип монтажа), на уровне жанра дает форму достаточно синкретичную, соединяющую в себе высокие и низкие жанры, т. е. являет жанровую диффузию и в таком виде включается в более широкий культурологический контекст. Причем, нужно обязательно при анализе адаптаций помнить, что все тело комикса представляет политекстуальное образование, насыщенное не только внутритекстовыми аллюзиями, но и графическими и культурологическими реминисценциями» [Антанасиевич 2014, с. 132].

---

<sup>1</sup> С этими работами можно ознакомиться в сборниках: Русский комикс: 1935–1945: Королевство Югославия. Н. Новгород: Черная сотня, 2017. 434 с.; Русский комикс: 1935–1945: Королевство Югославия. Т. 2. Н. Новгород: Черная сотня, 2020. 120 с.

Анализируя творчество художников «белградского круга», Антанасиевич приходит к выводу, что комиксы по произведениям русской классики – это в большинстве своем «авторская интерпретация текста, рассказанная языком новой формы» [Антанасиевич 2014, с. 141]. Также она обращает внимание на визуализацию русской классики в кинематографе того времени и влияние экранных образов на похожие образы в югославских комиксах.

Исходя из специфики своего исследования в области азиатских комиксов, в данной статье я попытаюсь ответить на вопрос, что представляет собой интерпретация классики в комиксах японского автора Тэдзука Осаму, с чьим именем связано становление комиксов манга после Второй мировой войны. Насколько эта интерпретация близка литературному оригиналу, ограничена ли она только языком комикса или включает в себя визуальный язык других медиа.

### *Обращение к зарубежной классике*

Тэдзука Осаму (1928–1989) является ключевой фигурой в истории развития индустрии японских комиксов. Именно Тэдзука разработал язык визуальных клише и способы упрощения рисунка, чтобы быстро и эффективно доносить смысл комиксов в условиях массового производства.

При этом Тэдзука Осаму был первым автором манги, кто стал перекладывать произведения классической литературы на язык японских комиксов. Эти работы, по заверениям самого Тэдзука Осаму, создавались им для того, чтобы познакомить подрастающее поколение с шедеврами мировой литературы. Но на самом деле эти работы представляют собой скорее смелый эксперимент автора манги, который основан на личном опыте знакомства Тэдзука Осаму с приемами американской и советской анимации, а также с кинематографом послевоенного времени. Заимствуя готовый сюжет из литературы, Тэдзука преобразует его в некий кинотекст на бумаге, отчего тот практически теряет связь с оригиналом.

Тэдзука известен прежде всего как «бог манги», хотя также он внес большой вклад в развитие японской анимации и даже основал две студии («Муси продакшн» и «Тэдзука продакшн»). Поэтому творчество Тэдзука принято рассматривать в русле теории кино. Ключевыми можно назвать исследования Такэути Осаму, который в 1977 г. защитил диссертацию «Кинематографические приемы в манге Тэдзука» (Tezuka manga no eigateki shuhō), а в 1994 г. выпустил книгу «Исследования творчества Тэдзука Осаму» (Tezuka Osamu ron). В частности, Такэути установил, что Тэдзука использует пять

способов «движения камеры»<sup>2</sup> и три разновидности крупного плана (отождествляющий, детализирующий, репрезентирующий) в своих комиксах [Кояма 2018, с. 179–183]. Это способствовало тому, что читатель легко отождествлял себя с персонажем, что придавало произведениям Тэдзука еще больший драматизм и привлекательность. Таким образом, Тэдзука умел завлечь читателя умелым расположением кадров на странице, которое напоминало скорее раскадровку для кинофильма. Заложенный Тэдзука кинометод стал впоследствии широко применяться другими авторами манги.

Под кинометодом в данной статье мы понимаем набор кинематографических приемов, а также отсылки к анимационным и кинематографическим работам в комиксах Тэдзука. Если мы более пристально посмотрим на творчество Тэдзука Осаму, то увидим, что многие его работы основаны на том багаже знаний, который ему удалось приобрести в детские и юношеские годы. Согласно семиотической концепции Юрия Лотмана: «Символ существует до данного текста и в независимости от него. Он попадает в память писателя из глубин памяти культуры и оживает в новом тексте, как зерно, попавшее в новую почву» [Лотман 2002, с. 216], где уже приобретает новый смысл.

Известно, что Тэдзука Осаму был выходцем из богатой интеллигентной семьи. Его родители любили кино и даже обзавелись домашним кинопроектором французского производства «Пате-беби» (Pathé Baby) для пленки 9,5 мм [McCarthy 2009, p. 15]. Семья Тэдзука была единственной семьей в городе Такарадзука, у которой имелся собственный кинопроектор зарубежного производства. Благодаря этому юный Тэдзука смог приобщиться к американской и европейской мультипликации. Также родители нередко брали сына с собой в кинотеатр, где показывали работы Диснея и братьев Флейшер. С этого времени и до конца жизни Тэдзука являлся большим поклонником Диснея и даже перенял некоторые особенности его стиля рисования.

Исследователь Пол Граветт подчеркивает огромную роль кинематографа в становлении таланта Тэдзука: «И хотя его явно воодушевляли комиксы и театр, на прекрасное умение Тэдзука рассказывать истории повлиял кинематограф. Позже он будет заявлять, что на протяжении всей своей жизни каждый день смотрел фильмы. Эта привычка зародилась у него еще в детстве, когда

---

<sup>2</sup>Такэути Осаму выделяет: 1. Камера от третьего лица с изображенной головой. 2. Камера от второго лица. 3. Камера от частично видимого первого лица. 4. Камера от невидимого первого лица. 5. Камера от первого лица – монтаж.



его отец смотрел, собирал или даже создавал собственные фильмы. Эта страсть вскоре передалась юному впечатлительному сыну. Семья нередко ходила в кино, а дома они часто пересматривали любительские фильмы старшего Тэдзука, созданные на 8 мм пленке, а также коллекцию изображений из мультфильмов Диснея и братьев Флейшер или комедий Чарли Чаплина. <...> Будучи подростком, Тэдзука успел посмотреть внушительное количество фильмов, включая голливудские фильмы о приключениях, субботние сериалы и британские триллеры, которые показывали в Японии до войны 1941-го года» [Gravett 2004, p. 26]. В частности, в названиях некоторых его ранних комиксов манга, таких как «Затерянный мир» (“Lost World”, 1948) и «Метрополис» (1949), с легкостью угадывается влияние классических научно-фантастических фильмов: «Метрополис» (1927) Фрица Ланга, «Затерянный мир» (1925) Гарри О. Хойта по мотивам романа Артура Конана Дойла, «Кинг-Конг» (1933) Мериана Купера и Эрнеста Шодсака.

Любовь к кинематографу способствовала и тому, что своих рисованных персонажей Тэдзука Осаму воспринимал как актеров: они не имели привязки к одному конкретному произведению и могли переходить из одной манги в другую. Для исполнения различных ролей персонажи меняли свой сценический костюм и брали новые имена. Тэдзука также нравился трюк с переходом второстепенных героев на роль главных действующих лиц, в чем отражалась идея карьерного роста. Такой прием в дальнейшем получил название «Система знаменитостей» (Star system), поскольку Тэдзука обращался со своими персонажами как кинопродюсер, выбирая из готового списка звезд претендента на новую роль. К этой системе относятся, например, такие персонажи, как мальчишка Сикисима Кэнъити, старичок с усами Хигэоядзи, герцог Рэд и др.

Влияние кинематографических приемов ощущается уже в первой полноценной<sup>3</sup> работе Тэдзука Осаму – «Новый остров сокровищ» («Син такарадзима») 1947 г. Эта почти двухсотстраничная манга была создана им в содружестве со сценаристом Ситима Сакаи в годы оккупации Японии американскими войсками (1945–1952) и несомненно испытала влияние американских комиксов. Исследователь Райан Холмберг пишет о том, что Ситима Сакаи, который в то время рисовал портреты солдат оккупационных войск в отеле Киото, нашел в вестибюле отеля стопку американских комиксов,

---

<sup>3</sup> До этого Тэдзука дебютировал как автор четырех кадровых стрипов «Дневник малыша Ма» («Ма-тян-но никки», 1946), печатавшихся в газете «Майнити симбун».

отнес их юному Тэдзука и предложил нарисовать собственную совместную работу<sup>4</sup>.

В те годы американские комиксы были малоизвестны в Японии, поэтому японским авторам не составило труда заимствовать некоторые движения героев из комиксов про Микки Мауса. Особенно, как отмечает Холмберг, об этом красноречиво говорят первые страницы манги «Новый остров сокровищ», напоминающие сцену на пристани из комикса «Как Микки Маус перехитрил Призрачное пятно» (“Mickey Mouse Outwits the Phantom Blot”, 1941). На первых четырех кадрах манги изображено, как главный герой, мальчик Пит, спешит на машине к отплытию корабля, при этом движения машины показаны с разных ракурсов, что заставляет рисунок двигаться. Очень часто именно этот момент берется за образец кинематографических приемов в манге. Позже Тэдзука будет иронизировать над таким замечанием и при переиздании манги «Новый остров сокровищ» в 1984 г. увеличит количество вступительных кадров до 28, чтобы в полной мере отразить кинематографический эффект как на киноленте.

К тому же в основу приключенческой манги «Новый остров сокровищ» легли сюжет романа Роберта Стивенсона «Остров сокровищ» (1883), повествующий о поисках спрятанного на необитаемом острове клада, а также литературный персонаж Тарзан (в манге его зовут Барон), созданный писателем Эдгаром Берроузом в 1912 г. и впоследствии ставший героем многочисленных киноэкранизаций. «Новый остров сокровищ», адаптирующий и переосмысляющий классическую зарубежную литературу, принес Тэдзука Осаму первый оглушительный успех и был распродан тиражом в 400 тыс. экземпляров.

Следующим комиксом Тэдзука Осаму, основанном на классическом произведении, стала манга «Фауст» по одноименной драме великого немецкого писателя Гёте. Она была создана им в 1950 г. и рассказывала о злом духе Мефистофеле, который заключает с Господом пари на то, что сможет низвергнуть в ад душу доктора Фауста. В манге «Фауст» действие оригинального произведения подвергается небольшому сокращению, а визуальный ряд выполнен в сказочной мультипликационной манере.

---

<sup>4</sup>*Holmberg R.* Tezuka Osamu outwits the Phantom Blot. The case of New Treasure Island cont'd [Как Тэдзука Осаму перехитрил «Призрачное пятно»: продолжение дела о «Новом острове сокровищ»] // *The Comics Journal*. February 22. 2013 [Электронный ресурс]. URL: <http://www.tcj.com/tezuka-osamu-outwits-the-phantom-blot-the-case-of-new-treasure-island-contd/> (дата обращения 06.11.2020).

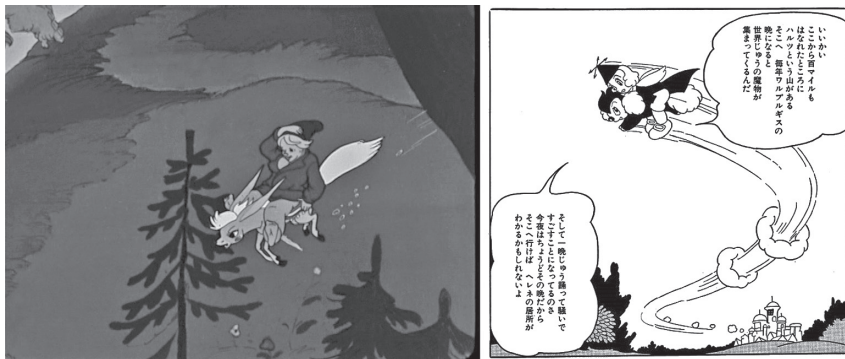


Рис. 1. Слева: Кадр из мультфильма «Конек-Горбунок», 1947.  
Справа: Тэдзука Осаму. «Фауст», репринт 1999, с. 65

При этом мы видим, что доктор Фауст передвигается в манге, летая верхом на милой черной собачке. В послесловии к манге «Фауст» Тэдзука так объясняет принцип своей работы: «В манге злой дух Мефистофель все время появляется в образе черной собаки, в то время как в оригинальном произведении он предстает в образе черного пуделя только в самом начале. Другими словами, здесь я соединил сюжет советского мультфильма про Иванушку-дурачка и Конька-Горбунка с историей про Фауста и черную собаку. И то, что Фауст, сидя верхом на черной собаке, летает по небу, это, конечно же, тоже отсылка к “Коньку-Горбунку”»<sup>5</sup> (рис. 1). Здесь Тэдзука непосредственно указывает на источник своего вдохновения – советский мультфильм «Конек-Горбунок» 1947 г., который поразил Тэдзука своим техническим совершенством и оказал влияние не только на мангу «Фауст», но и знаменитую «Жар-птицу» (Хи-но тор, 1967–1988).

Таким образом, Тэдзука, воспользовавшись тем, что в начале романа упоминается собака, решает оставить демона в образе милого животного, который будет более понятен именно детской целевой аудитории, на которую и был рассчитан комикс. Тэдзука не просто переносит известный сюжет классической литературы в мангу, но и прибегает к своему излюбленному методу – совмещает в работе образы из разных произведений (из «Фауста» Гёте и из советского мультфильма «Конек-Горбунок»), которые оказали на него наиболее сильное впечатление. Использование текстов зару-

<sup>5</sup> *Tezuka Osamu. Faust: Tezuka Osamu manga zenshu. Vol. 60. Tokyo: Kodansha, 1999. P. 169.*

бежной литературы объясняется тем, что время создания манги приходится на годы американской оккупации, поэтому обращение к национальному наследию Японии не приветствовалось, представляя угрозу для возрождения былых воинствующих самурайских традиций.

### *Интерпретация русской классики*

На образование Тэдзука Осаму, помимо европейской культуры, большое влияние оказала и русская культура. Любовь Тэдзука к русской классической музыке и литературе отразилась в некоторых его комиксах и анимации, например в малоизвестной манге «Красный снег» («Акай юки», 1955), в которой одним из персонажей является Петр Ильич Чайковский, а также в полнометражном мультфильме «Картинки с выставки» («Тэнранкай-но э», 1966) на музыку Мусоргского.

Для нашего исследования прежде всего большой интерес представляет его манга по роману классика русской литературы Ф.М. Достоевского «Преступление и наказание» («Цуми то бацу», 1953), созданная три года спустя после манги «Фауст». Тэдзука Осаму неоднократно перечитывал роман Достоевского<sup>6</sup> и даже исполнил роль красильщика Митрея в постановке любительского театра 1947 г., когда учился на медицинском факультете [McCarthy 2009, p. 28–29]. Визуально эта манга выглядит так же карикатурно и примитивно, как и манга «Фауст». В ней Родион Раскольников, паренек в шапочке с помпоном, замышляет убить старуху-процентщицу. Оригинальный сюжет здесь тоже подвергся пересмотру и сокращению. Заканчивается манга тем, что Раскольников решает признаться в убийстве старухи, но его признание заглушает шум на улице, где бушует революционное восстание.

Манга «Преступление и наказание» адресовалась детской аудитории и была исполнена в соответствующей «легкой» манере. В послесловии к этой манге Тэдзука Осаму напишет: «Я хотел познакомить детей с шедеврами мировой литературы, которые произвели на меня большое впечатление в молодые годы, используя для этого приемы манги. Я шел на сознательный риск, так как содер-

---

<sup>6</sup>Первый перевод романа «Преступление и наказание» был сделан писателем Утида Роан в 1893 г. с английского языка на японский. Перевод романа Достоевского непосредственно с русского языка был известен японскому читателю с 1914 г.

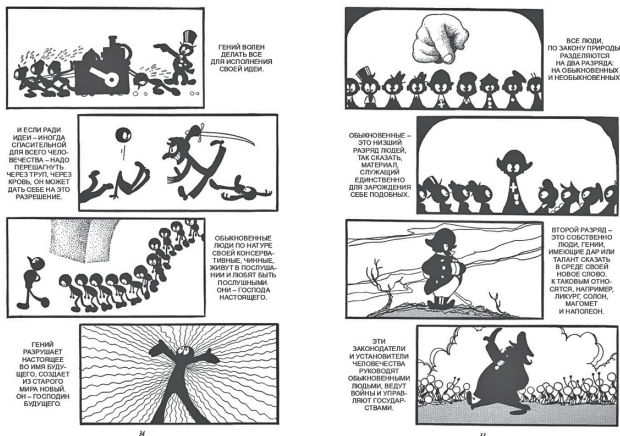


Рис. 2. Приемы силуэтной анимации в манге Тэдзука Осаму «Преступление и наказание», изд-во «Фабрика комиксов», 2011, с. 33–34

жание выбранных мною книг отнюдь не детское, да и далеко не каждый взрослый может похвалиться их пониманием»<sup>7</sup>.

Таким образом, «Преступление и наказание» Тэдзука Осаму представляет собой вольную интерпретацию произведения классика русской литературы. А визуальный язык этого комикса выполнен в стилистике, навеянной работами Уолта Диснея и содержит различные анимационные и киноприемы того времени.

В самом начале манги «Преступление и наказание» Тэдзука использует приемы силуэтной анимации для передачи идей Родиона Раскольникова о том, что гений волен делать все что угодно для исполнения своей мечты, даже идти по головам (рис. 2). Этот прием напоминает мизанабим – «рассказ в рассказе». Современные кинематографисты часто прибегают к этому приему, когда необходимо изобразить какую-либо легенду, миф или воспоминание. Они меняют стиль повествования за счет визуальных средств, чтобы продемонстрировать, что дополнительная история отличается от основного сюжета.

В манге также можно заметить некоторые отступления, напоминающие стилистику мультфильмов Уолта Диснея. В романе До-

<sup>7</sup>Тэдзука О. Преступление и наказание / Пер. с япон. Г. Соловьевой. Екатеринбург: Фабрика комиксов, 2011. С. 132.

стоевского Раскольников, который пытается спрятать вещи после убийства старухи, ведет себя очень нервно и импульсивно. Тэдзука усиливает этот момент и утрирует происходящее, изображая мечущегося и подпрыгивающего до потолка Раскольникова. При этом он добавляет в сцену танцующих мышей с награбленным, которых не могло быть в романе, но которые уместно смотрелись бы в комиксе или анимации. Вероятно, такое появление мышей связано с тем, что, пытаясь спрятать вещи, Раскольников первым делом пытается засунуть их в дыру в стене, в которой могли бы обитать грызуны. Вот как описан этот момент в романе: «Там, в самом углу, внизу, в одном месте были разодраны отставшие от стены обои: тотчас же он начал все запихивать в эту дыру, под бумагу: “вошло! Все с глаз долой и кошелек тоже!” – радостно подумал он, привстав и тупо смотря в угол, в оттопырившуюся еще больше дыру. Вдруг он весь вздрогнул от ужаса: “Боже мой, – шептал он в отчаянии, – что со мною? Разве это спрятано? Разве так прячут?”»<sup>8</sup>. Напряженный психологический момент у Достоевского сглаживается в манге комическим появлением двух мышей, что кардинально меняет настроение и поведение героев.

Еще одним явным доказательством влияния стиля Уолта Диснея являются кадры манги, напоминающие мультфильм 1938 г. «Мотылек и пламя» (рис. 3). Тэдзука посвящает целый разворот комикса танцу мотылька и ожившего пламени, точно так же, как это делает Дисней в своем одноименном мультфильме. Тэдзука прибегает здесь к приему визуальной метафоры, поскольку в романе Достоевского, когда Раскольников приходит в полицейский участок, следователь Порфирий Петрович сравнивает преступника с бабочкой, которая летит на пламя свечи: «Видали бабочку перед свечкой? Ну, так вот он [преступник] все будет, все будет около меня, как около свечки, кружиться; свобода не мила станет, станет задумываться, запутываться, сам себя кругом запутает, как в сетях, затревожит себя насмерть!.. <...> И все будет, все будет около меня круги давать, все суживая да суживая радиус, – и – хлоп! Прямо мне в рот и влетит, я его и проглочу-с, а это уж очень приятно-с, хе-хе-хе!»<sup>9</sup>. Таким образом, увиденный Тэдзука мультфильм Диснея накладывается на описания из романа Достоевского и порождает обновленный образ, близкий канонам мультипликации.

Сразу после сцены допроса у Раскольникова в манге происходит неожиданная встреча со Свидригайловым, который призывает Раскольникова вступить в ряды «бойцов народной армии», однако

<sup>8</sup> *Достоевский Ф.М.* Преступление и наказание. М.: Эксмо, 2008. С. 90.

<sup>9</sup> Там же. С. 326.



Рис. 3. Слева: кадр из мультфильма «Мотылек и пламя», 1938.  
Справа: Тэдзука Осаму «Преступление и наказание»,  
изд-во «Фабрика комиксов», 2011, с. 110–111

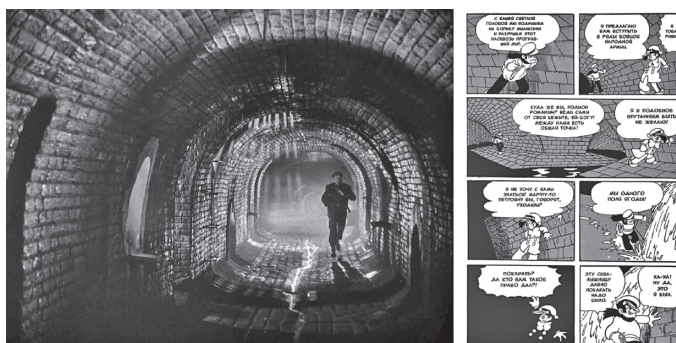


Рис. 4. Слева: кадр из фильма «Третий человек», 1949.  
Справа: Свидригайлов стреляет в Раскольникова.  
Тэдзука Осаму «Преступление и наказание»,  
изд-во «Фабрика комиксов», 2011, с. 117–118

Раскольников отказывается, за что получает пулю в плечо. Такой поворот позволяет сократить действие в манге и приближает повествование к финалу. Мрачную обстановку этой встречи передает подземный туннель. Фоны с подземельем навеяны кадрами городской канализации из британского криминального кинодетектива «Третий человек» 1949 г. (рис. 4). А сам Свидригайлов, как и другие персонажи манги, входит в «Систему знаменитостей» Тэдзука Осаму и известен прежде всего как Месье Ампер. Сам облик этого персонажа навеян кинематографом и списан с американского

актера французского происхождения Шарля Буайе (1899–1978), хотя Тэдзука отходит от простого копирования и дорисовывает Свидригайлову на лице запоминающуюся родинку (рис. 4).

При этом, как уже было показано выше, «Преступление и наказание» Тэдзука Осаму содержит много комических моментов, а некоторые сцены кажутся неподходящими или неуместными. Подобная тенденция, как отмечает профессор Жаклин Бёрндт, может быть понята в терминах «карнавальной культуры», а также «веселой относительности» Михаила Бахтина, для которых характерно несоответствие между внешним и внутренним порядком вещей [Berndt 2015, p. 179]. Все драматические моменты «Преступления и наказания» поданы Тэдзука в развлекательной и игровой манере и переносят вещи из высокого регистра в низкий.

Так, например, в сцене поминок Мармеладова Тэдзука Осаму изображает среди гостей самого себя и своих ближайших друзей, с которыми работал в то время, – Фукуи Эйити, Баба Нобору и Яманэ Хифуми. В результате поминки заканчиваются забавной сценой массовой потасовки. Импульсивные движения персонажей манги (подпрыгивания, взмахи руками или ногами) и их неожиданные выходы продиктованы не примитивностью комикса как медиума, а стилистикой мультфильмов Уолта Диснея, оказавшей на Тэдзуку непосредственное влияние.

Тэдзука прибегает к еще одному интересному кинематографическому приему. В манге присутствуют кадры, на которых Раскольников бредет в задумчивости по улице и вспоминает прошлое. В четырех кадрах справа, сверху вниз показана одинаковая фигура Раскольникова крупным планом, при этом в четырех кадрах слева с помощью пушистых мысленных баллонов показано то, о чем он думает, и эти мысли меняются от кадра к кадру. Такая раскадровка, по мнению некоторых ученых, напоминает так называемый эффект Кулешова.

Эффект Кулешова получил свое название в честь основателя советской школы кино Льва Кулешова, который описал свой эксперимент в книге 1929 г. «Искусство кино», а также в более ранних статьях. Для начала Кулешовым был снят крупным планом актер Иван Мозжухин, который просто сидит и смотрит куда-то. Также были сняты три других плана: тарелка с супом, ребенок в гробу и молодая девушка на диване. После этого пленка с планом актера была разрезана на три части и склеена отдельно с тремя другими планами (Мозжухин и тарелка с супом, Мозжухин и ребенок в гробу, Мозжухин и молодая девушка на диване). Каждый из полученных монтажных кусков, с портретом Мозжухина в начале, Кулешов продемонстрировал своим коллегам по кинопроизводству.



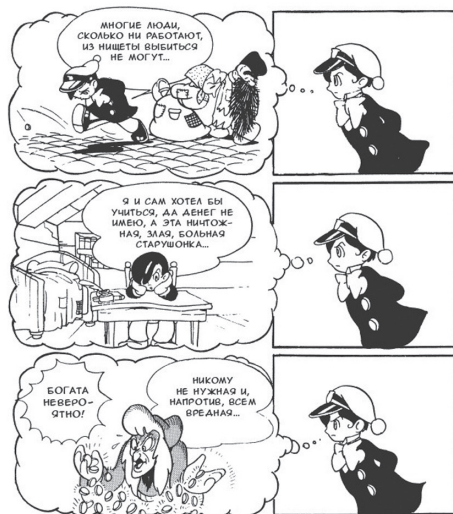


Рис. 5. Эффект Кулешова  
в манге Тэдзука Осаму «Преступление и наказание»,  
изд-во «Фабрика комиксов», 2011, с. 9

Все зрители пришли к выводу, что на первом фрагменте герой испытывает голод, во втором – скорбит по умершему ребенку, в третьем – очарован прекрасной девушкой. На самом деле выражение лица актера во всех трех случаях было одинаковым. Эксперимент убедительно показал, что содержание последующего кадра способно полностью изменить смысл кадра предыдущего. Это явление было названо «эффектом Кулешова». То же самое мы наблюдаем в манге «Преступление и наказание», где лицо Раскольникова не меняется, а меняются только его мысли в мысленных баллонах (рис. 5).

Японский исследователь Морисита Хироси в своей статье, посвященной исследованию кинематографических приемов внутреннего пространства кадра манги, говорит о том, что впервые в манге «Преступление и наказание» кадр манги начинает функционировать как кадр кинофильма [Morishita 2014, p. 24–50]. Поэтому в этой манге, ставшей последней акахон («книга в красной обложке») в карьере Тэдзука, появляются ракурсы и планы, характерные больше для кинематографа, нежели комиксов того времени.

Таким образом, интерпретация классики «Преступления и наказания» у Тэдзука Осаму происходит в рамках визуального

языка новых медиа XX века, таких как кинематограф и анимация. Именно раскрытие специфики этих средств позволяет по-новому взглянуть на комиксы Тэдзука Осаму, созданных под влиянием киноискусства и домашней проекционной техники.

### *Заключение*

Первые работы Тэдзука Осаму, такие как «Новый остров сокровищ» (1947), «Затерянный мир» (1948), «Метрополис» (1949), «Фауст» (1950), «Преступление и наказание» (1953), принято относить к дешевой «краснообложечной» манге *акагон* – недорогим черно-белым книгам комиксов, продававшимся в городе Осака и пришедшим на смену дорогой токийской манге, популярной в военные годы. В этих ранних работах Тэдзука Осаму адаптирует тексты литературных произведений в свободной и вольной манере и активно использует сюжетные повороты и образы, почерпнутые им из анимации или кинематографа того времени.

В дальнейшем он отходит от этой практики и создает множество оригинальных работ, впрочем, некоторые из его поздних произведений будут продолжать пестрить аллюзиями на литературу или визуальное искусство. Таким образом, классическая литература в комиксах Тэдзука Осаму – это всегда новое прочтение, куда входит набор таких средств, как сокращение текста, расширение текста (отступления) и интертекстуальность – насыщение манги цитатами из других произведений. Но прежде всего в основе его метода лежит опора на образы из визуальной культуры Нового и Новейшего времени, которые порой комбинируются весьма оригинальным и причудливым образом.

### *Литература*

---

- Антанасиевич 2014 – *Антанасиевич И.* Русская классика в картинках // Русский комикс Королевства Югославия. Нови-сад: Комико, 2014. С. 131–156.
- Кояма 2018 – *Кояма М.* Манга хэ́нрон: история изучения и перспективы развития теории выразительных средств манги / Пер. с япон. Ю. Магеры, А. Паниной // Манга в Японии и России. Вып. 2. М.; Екатеринбург: Фабрика комиксов, 2018. С. 173–206.
- Лотман 2002 – *Лотман Ю.М.* Статьи по семиотике культуры и искусства. СПб.: Академический проект, 2002. 544 с.
- Berndt 2015 – *Berndt J.* Manga as Literature. Comicalizations of Crime and Punishment (1953–2011) // Manga: Medium, Art and Material. Leipzig: Leipziger Universitätsverlag, 2015. P. 167–189.

- Gravett 2004 – *Gravett P. Manga: Sixty years of Japanese comics*. N.Y.: Collins Design, 2004. 176 p.
- McCarthy 2009 – *McCarthy H. The Art of Osamu Tezuka: God of Manga*. East Sussex: Ilex, 2009. 272 p.
- Morishita 2014 – *Morishita H. “Tsumi to batsu” kara “Aru ichiya” e. Eigateki naimen hyougen no seiritsu katei ni kansuru kosatsu* [От манги «Преступление и наказание» к «Однажды ночью»: размышления о формировании кинематографичности внутреннего пространства кадра] // *Manga kenkyu*. 2014. Vol. 20. P. 24–50.

## References

---

- Antanasievich, I. (2014), “Russian classics in pictures”, in *Russkiy komiks Korolevstva Jugoslavia* [Russian comic of the Kingdom of Yugoslavia], Komiko, Novi Sad, Serbia, pp. 131–156.
- Berndt, J. (2015), Manga as literature. Comicalizations of Crime and Punishment (1953–2011), in *Manga: Medium, Art and Material*, Leipziger Universitätsverlag, Leipzig, Germany, pp. 167–189.
- Gravett, P. (2004), *Manga: Sixty years of Japanese comics*, Collins Design, N. Y., USA.
- Koyama, M. (2018), “Manga Hyogenron: history and perspectives of Manga expression theories”, in *Manga v Yaponii i Rossii* [Manga in Japan and Russia], vol. 2, Comics Factory, Moscow, Ekaterinburg, Russia, pp. 173–206.
- Lotman, Yu.M. (2002), *Stat'i po semiotike kul'tury i iskusstva* [Articles about semiotics of culture and art], Academic project, Saint-Petersburg, Russia.
- McCarthy, H. (2009), *The Art of Osamu Tezuka: God of Manga*, Ilex, East Sussex, UK.
- Morishita, H. (2014), “From ‘Crime and Punishment’ to ‘Aru Ichiya (One Night)’”. On the formation of ‘Cinematic’ expressions of interiority”, in *Manga kenkyu*, vol. 20, pp. 24–50.

## Информация об авторе

Юлия А. Магера, аспирант, Российский государственный гуманитарный университет, Москва, Россия; 125047, Россия, Москва, Миусская пл., д. 6; JuliaM14@yandex.ru

## Information about the author

Yulia A. Magera, postgraduate student, Russian State University for the Humanities, Moscow, Russia; bld. 6, Miusskaya Sq., Moscow, Russia, 125047; JuliaM14@yandex.ru

УДК 7.038.3

DOI: 10.28995/2686-7249-2021-9-116-125

## Цифровой свет как понятие теории медиа

Ольга М. Щедрина

*Российский государственный гуманитарный университет,  
Москва, Россия, helga.shchedrina@gmail.com*

*Аннотация.* Статья вводит в русскоязычное пространство теории медиа понятие «цифровой свет», а также предлагает его концептуализацию как распределенного сетевого медиума, трансформирующего культурные практики. В статье обосновывается необходимость выделения цифрового света в качестве отдельного понятия. В отличие от понятия «электрический свет», введенного Маклюэном, содержание понятия «цифровой свет» основывается на конструктивных и физических особенностях этого медиума, а не на абстрактных представлениях о «чистой информации». В статье описываются медийные свойства цифрового света, определяемые его полупроводниковой структурой и свойством дискретизации электрического сигнала. Обосновывается продуктивность рассмотрения этих структур в контексте широкого понятия цифрового света, а не отдельных технологических форм или программных решений. Рассматриваемый не как какая-либо отдельная технологическая форма, вроде лампочки или экрана, а как охватывающая всю совокупность излучающих и контролирующих излучение средств, как динамическая развивающаяся сеть, элементы которой могут быть как видимы человеку, так и невидимы ему (составлять часть инфраструктуры), – цифровой свет создает различные ситуации многоканального обмена электрическими сигналами, устраняя границы между собственной цифровой структурой и освещаемыми объектами окружающей среды. В частности, цифровой свет позволяет существовать интерактивным инсталляциям и может в реальном времени обрабатывать и визуализировать большие данные. Цифровой свет, понимаемый таким образом, оказывается медиумом с собственным «сообщением», что преодолевает утверждение Маклюэна об электрическом свете как о «медиуме без сообщения».

*Ключевые слова:* цифровой свет, теория медиа, цифровые инсталляции, экраны, цифровые медиа, визуальная культура, большие данные

*Для цитирования:* Щедрина О.М. Цифровой свет как понятие теории медиа // Вестник РГГУ. Серия «Литературоведение. Языкознание. Культурология». 2021. № 9. С. 116–125. DOI: 10.28995/2686-7249-2021-9-116-125

© Щедрина О.М., 2021

## Digital light as a concept of media theory

Olga M. Shchedrina

*Russian State University for the Humanities, Moscow, Russia,  
helga.shchedrina@gmail.com*

*Abstract.* This article introduces the concept of “digital light” into the Russian-language space of media theory, and also offers its conceptualization as a distributed network medium that transforms cultural practices. The article substantiates the need to distinguish digital light as a separate concept. Unlike the concept of “electric light” introduced by McLuhan, the content of the concept of “digital light” is based on the constructive and physical features of this medium, and not on abstract ideas about “pure information”. This article describes the media properties of digital light, determined by its semiconductor structure and the property of sampling the electrical signal. It substantiates the productivity of considering these structures in the context of a broad concept of digital light, rather than individual technological forms or software solutions. Considered not as a separate technological form, like a light bulb or a screen, but as covering the entire set of radiating and controlling means, and as a dynamic developing network, the elements of which can be both visible to a person and invisible to him (as a part of the infrastructure), digital light creates various situations of multi-channel exchange of electrical signals, eliminating the boundaries between its own digital structure and the illuminated objects of the environment. In particular, digital light allows interactive digital installations to exist and can process and visualize big data in real time. Digital light, understood in this way, turns out to be a medium with its own “message”, which overcomes McLuhan’s claim of electric light as a “medium without a message”.

*Keywords:* digital light, media theory, digital installations, screens, digital media, visual culture, big data

*For citation:* Shchedrina, O.M. (2021), “Digital light as a concept of media theory”, *RSUH/RGGU Bulletin. “Literary Theory. Linguistics. Cultural Studies” Series*, no. 9, pp. 116–125, DOI: 10.28995/2686-7249-2021-9-116-125

Впервые словосочетание «цифровой свет» в русскоязычном академическом пространстве использовали представители технических дисциплин в статье 2016 г., посвященной разработке контроллера для многоканальной подсветки: «...светодиоды открывают новый способ мышления в освещении – переход от “обычной лампы” к “цифровому свету”... Освещение перестает быть просто функциональным – оно способно помочь нам увидеть нечто гораздо большее... Это инструмент, при помощи которого можно

полностью поменять ощущение пространства простым нажатием выключателя, рисовать светом. Свет может взаимодействовать с нами и следовать за нами... компьютерные технологии позволяют определить возраст человека и автоматически подстроить спектр излучения так, чтобы он был наиболее комфортен...» [Полишук, Позняк 2016, с. 144].

Вероятно, важно, что понятие цифрового света, охватывая не только инженерные, но и актуальные гуманитарные проблемы отношений человека и техники, в этом высказывании получает свою «прописку» именно в естественно-научном пространстве. Тем более что вопрос о физическом референте понятия «цифровой свет» и сегодня, в наш цифровой век, может продолжать вызывать недоумение: чем же он настолько существенно отличается от света «обычного» – электрического или, как следует из самой логики именования, «аналогового»? И, что самое главное, какую пользу использование этого понятия может принести гуманитариям, в частности философам техники, исследователям и теоретикам медиа? Ответам на эти вопросы посвящена данная статья.

### *Что такое «цифровой свет»?*

Одним из первых концептуализацию цифрового света в границах теории медиа произвел художник видеокарт С. Джонс в главе «Что такое “цифровой свет”?» книги «Цифровой свет» [Jones 2015] – пока единственной работе в гуманитарном пространстве, полностью посвященной обозначенной теме. В своем рассуждении Джонс, как человек, постоянно в своей художественной практике взаимодействующий с экранами, отталкивается от устройства современных компьютерных дисплеев, которые формируют изображение за счет свечения пикселей. Их можно упрощенно представить как массив микроскопических отдельных «обычных» ламп, контролируемых автоматизированными выключателями. Выключатели проводят или блокируют электрические сигналы. Положение каждого выключателя – включено, сигнал есть (обозначается цифрой «1»), и выключено, сигнала нет (обозначается цифрой «0») – определяет состояние всей системы ламп и выключателей и, соответственно, вид производимого изображения. Таким образом, положение выключателя – это элементарный способ «записи» изображения, его код. К системе с лампами и выключателями можно, например, подключить устройство, которое будет реагировать на присутствие или отсутствие сигналов, соответственно меняя положение своих собственных выключателей (или регистрируя

сигналы иными способами). Так изображение можно сохранить и использовать в различных процессах или же передавать на другие устройства [Jones 2015, pp. 86–92]. Это, по мнению Джонса, и оказывается очень важным свойством цифрового – разбиваемого на совокупности наличия («единиц») и отсутствия («нулей») электрического сигнала – света. Он заключает: «...что такое цифровой свет? Я утверждаю, что это просто производящий изображение свет, который организован и управляется с помощью цифровой электроники, в частности компьютеров. Ключевая идея заключается в цифровом выключателе и его способности к функционированию в качестве запоминающего устройства, в котором *сигнал управляет* включением источника света» [Jones 2015, p. 98].

Производство изображения светом, а также возможность сохранять и воспроизводить его, таким образом, не самостоятельная способность цифрового света: ключевое отличие цифрового света от света «обычного» заключается в *автоматизированном* управлении сигнала «выключателями». Агентность цифрового света поднимает важный вопрос о трансформации роли человека, пребывающего в его «лучах». Принцип автоматической работы определяет качественно новый спектр визуальных возможностей, как на это указывает другой автор упомянутой книги «Цифровой свет» – ученый и основатель компьютерного подразделения Lucasfilm, а также студии Pixar Э.Р. Смит – в главе «Таксономия и генеалогия цифровых световых технологий» [Smith 2015].

Как и Джонс, Смит указывает на значение разбиения непрерывного потока электрического сигнала на счетную совокупность присутствия и отсутствия электрических сигналов. Это разбиение именуется дискретизацией. Хотя некоторые люди полагают, будто цифровые технологии как-то связаны со скрытой реальностью «нулей» и «единиц», Смит подчеркивает: «...в компьютере нет никаких “0” и “1”» [Smith 2015, p. 24], так же как в структуре ДНК на самом деле нет никакого алфавита. Это просто символические интерпретации, описывающие состояние системы. Цифровой свет – такая же «захватывающая интерпретация» [Smith 2015, p. 24], – модель, которая производится правилами дискретизации. Вместе с тем важно, что эта модель не носит фантазийного характера, но открывает доступ к реальности. Так же, как и теорема Пифагора, тысячелетиями позволявшая описывать и моделировать физические объекты, учредив в наш век – считает Смит – теорема дискретизации Найквиста–Шеннона (в русскоязычной среде она известна как теорема Котельникова) обязана быть включена в школьный курс, поскольку именно она «определяет современный мир» [Smith 2015, p. 25]. Не углубляясь в подробности ее содержания, следует

сказать, что это такая же математическая формула, позволяющая трансформировать непрерывный сигнал в совокупность дискретных сигналов и наоборот. Можно сказать, что эта теорема описывает принцип, которому в конечном счете и подчиняются условные автоматизированные «выключатели» – полупроводниковые приборы – в цифровых системах. Изображение, таким образом, может контролироваться с заданной точностью в пространстве и времени, реагируя на изменения в сигналах.

Теорема дискретизации открывает ряд качественно новых возможностей в контроле над визуальными образами, производимыми светом, а вместе с ними – контроле над реальностью. Смит, в частности, говорит о возможности интерактивности и создания множественных параллельных пространств (пространств, представляющих разные точки зрения и разные возможности интерактивности) цифровым светом [Smith 2015, p. 26–28]. Вероятно, лучше всего эти возможности цифрового света могут продемонстрировать те его формы, которые он принимает не в границах классических экранов, а в архитектурных пространствах. Речь идет о современных возможностях видеомэппинга и интерактивных проекций, создающих иммерсивные пространства, где человек может разными способами взаимодействовать с созданной светом визуальной средой.

Цифровой свет, таким образом, способен не только видоизменить или учредить пространство через его освещение – превращать его в своего рода сложносоставной «экран», позволяющий реализовывать различные демонстрационные возможности и «творить» события. Цифровой свет также процессуально моделирует образы и события через восприятие сигналов, поступающих от «освещаемого». Он как бы делает «высвечиваемое» содержание частью собственной структуры, «абсорбируя» и подчиняя события своей собственной форме и логике, как это делает любой другой медиум. Это заставляет продвинуться на шаг дальше размышлений М. Маклюэна, который, рассуждая о другом виде света – аналоговом электрическом – видел в нем медиум «без сообщения». Классик медиатеории считал, что электрический свет есть единственный и исключительный медиум, «чистой информацией без всякого содержания». «За исключением света, все средства коммуникации существуют парами, когда одно выступает в качестве “содержания” другого...» [Маклюэн 2003, с. 10–12, 62–63]. Вместе с тем очевидно, что если бы цифровой свет не «вбирал» бы в себя содержание того, что он освещает как сигналы, то не могла бы осуществляться обратная связь и интерактивность. Это обстоятельство требует развития концептуализации цифрового света в рамках медиатеории.



### *Цифровой свет как распределенный полупроводниковый медиум*

Как было показано, цифровой свет превосходит границы своих отдельных излучающих и производящих его форм. Излучателем цифрового света может быть и классический компьютерный экран, и светодиодная лампочка, и проектор, и лазер. Вместе с тем и транслируемый образ, и способ взаимодействия с ним также могут быть разными. Смит, например, настаивает на том, что все эти доступные к наблюдению и взаимодействию формы следует «объединить под один шатёр» понятия «цифровой свет»: «...такие вещи, как авиационные симуляторы (игры для больших мальчиков), видеоигры (для маленьких мальчиков), пещеры (полностью иммерсивные среды), программы рисования, даже пользовательский интерфейс на базе Windows на обычных компьютерах. И даже создание слайд-шоу PowerPoint...» [Smith 2015, p. 28].

Чтобы, однако, дать генетическое, а не экстенциональное определение цифровому свету, требуется признать, что медиум цифрового света – это не фиксированная технологическая форма, но распределенная система, способная проявлять себя в различных видимых формах: от светящегося экрана смартфона до архитектурной подсветки. Подобная концептуализация возможна в рамках подходов к осмыслению медиа С. Маккуайром и У.Дж. Митчеллом, рассматривающими медиа как распределенные конвергентные структуры [Маккуайр 2018, с. 31–98; Маккуайр 2014, с. 83–84; Митчелл 2012, с. 12–16]. Оба теоретика отступают от классического подхода медиатеории, ограничивающего медиум его конкретной физической или видимой формой, предпочитая рассматривать медиа как системы однородных или стремящихся к однородности (конвергенции) элементов.

Чтобы применить этот подход к цифровому свету, требуется выделить «предел членения» его структуры – базовый элемент, который и делает систему *цифровой*. Этот элемент, как заметили Джонс и Смит, должен приносить свойство дискретизации, разбиения сигнала электрического тока на поток поддающихся счету и автоматизированному контролю сигналов-импульсов. Такими элементами – автономными «выключателями» – в современном мире выступают полупроводниковые приборы: диоды (в том числе светодиоды), транзисторы, интегральные схемы и пр. Именно они и обеспечивают существование всей совокупности современных цифровых устройств. Так, например, известно, что «Кремниевая долина» (США) получила свое название именно в честь одного из самых распространенных полупроводниковых материалов – кремния.

Принадлежность всех полупроводниковых приборов одному «семейству» позволяет им обладать схожими свойствами и обмениваться сигналами, составляя распределенную сеть, чем-то напоминающую по своему устройству грибницу, в которой формы, непосредственно предстающие перед человеком, будь то экраны или свет проекторов, переплетены на скрытом от глаз инфраструктурном уровне. При этом важно, что цифровой свет в таком рассмотрении остается именно системой *света*, а не «чипов», «выключателей», «полупроводников», «сигналов», «данных» или «программ» (способов обработки сигналов), поскольку делается доступным человеку в форме света – в видимом спектре электромагнитного сигнала. Поскольку человек взаимодействует со светом приоритетно зрительно, то и вся система, включая ее инженерные «недра», может именоваться системой цифрового света.

Представление о цифровом свете как распределенной полупроводниковой системе также позволяет преодолеть метафизику, учреждаемую Маклюэном через именование света бестелесной и абстрактной «информационной» системой. В этом именовании электрический свет Маклюэна становится своего рода медийным «началом начал»: трансцендирующим «всепроникающим» в мир человека медиумом, учреждающим в этом мире визуальные события, но оказывающимся в то же время чем-то недоступным для обратного взаимодействия. Цифровой свет же, напротив, предполагает возможность интерактивного взаимодействия человека и света.

Итак, цифровой свет как медиум – это распределенная, построенная на полупроводниковых приборах сеть, включающая как видимые, так и инфраструктурные элементы, скрытые от глаз. У этой системы есть ряд особенностей.

Во-первых, как указывает Маккуайр, рассуждая о цифровых сетях, эта система открыта к конвергенции – своеобразной гибридизации различных медийных форм [Маккуайр 2018, с. 14–15]. Так, например, через общий «цифровой выключатель» могут контролироваться и сливаться воедино различные разнородные технологические формы, вроде архитектуры и компьютерного экрана.

Во-вторых, эта система, будучи распределенной, способствует обмену сигналами в различных направлениях, чем обеспечивается не только многоканальность и интерактивность, но и паритетность: видимое может транслироваться светом к одному или многим, так же как один или многие могут влиять на видимое [Маккуайр 2018, с. 15]. Для всей системы это также означает, что отдельные технические формы, доступные человеку, могут визуализировать и преобразовывать в своих структурах огромные массивы сигналов, известные как «большие данные». Причем эти сигналы могут как

воспроизводиться по записи, так и восприниматься в реальном времени, что делает – как точно отмечает Л. Манович – несостоятельным их определение через категорию величины: поток сигналов в реальном времени, по сути, бесконечен [Манович 2015, с. 209].

В-третьих, отдельные элементы системы цифрового света как распределенной полупроводниковой системы могут не только «подчиняться» контролирующим сигналам, но также и сопротивляться им. Митчелл называет подобное сопротивление медийной рамкой или фильтром, который позволяет элементу обособляться от внешнего сетевого воздействия [Митчелл 2012, с. 14], при этом сохраняя потенциал к взаимодействию без фильтра. В случае с цифровым светом «фильтр» может быть разной природы, как программной, так и аппаратной или даже физической (в случае, если элемент отключается от сети на время). Это означает, например, что не подключенный к сети смартфон продолжает оставаться источником и элементом системы цифрового света до тех пор, пока сохраняет потенциал сетевого взаимодействия (т. е. не выйдет из строя).

Все три особенности цифрового света позволяют по-новому взглянуть на отношения медиа и человека.

### *Заключение*

Выделение концепта «цифровой свет» в рамках медиатеории представляется необходимым шагом в ее развитии и последующем изучении визуальных культурных практик. Цифровым светом предлагается называть сетевой распределенный медиум, элементы которого могут принимать как видимые формы, так и оставаться на скрытом инфраструктурном уровне. Элементарная единица этой сети – полупроводниковый прибор, который позволяет автоматизированно дискретизировать, а значит, и оцифровывать сигнал, чем открывает доступ к контролю над собой и другими элементами системы. Дискретизация позволяет с заданной пространственной и временной точностью моделировать доступный человеку визуальный образ, тем самым учреждая визуальную среду. Кроме того, она позволяет цифровому свету способствовать процессу медийной конвергенции, коммуницировать с одним или многими элементами, а также работать с большими данными – сигналами, активно производимыми человеком и окружающей средой. Эта циркуляция сигнала перемещает цифровой свет из маклюэновского пространства «чистой информации» в пространство физической реальности, делая его медиумом, наделенным собственным сообщением.

## Литература

---

- Маккуайр 2014 – *Маккуайр С.* Медийный город: медиа, архитектура и городское пространство. М.: Стрелка, 2014. 207 с.
- Маккуайр 2018 – *Маккуайр С.* Геомедиа: сетевые города и будущее общественного пространства. М.: Strelka Press, 2018. 268 с.
- Маклюэн 2003 – *Маклюэн М.* Понимание медиа: внешние расширения человека / Пер. В. Николаева. М.; Жуковский: КАНОН-пресс-Ц; Кучково поле, 2003. 464 с.
- Манович 2015 – *Манович Л.* Как следовать за пользователями программ? // *Логос.* 2015. № 2 (104). С. 189–218.
- Митчелл 2012 – *Митчелл У.Дж.* Я++: Человек, город, сети. М.: Strelka Press, 2012. 227 с.
- Полищук, Позняк 2016 – *Полищук С.И., Позняк А.А.* Система многоканального освещения и декоративной подсветки // *Технические науки – от теории к практике.* 2016. № 4 (52). С. 144–149.
- Jones 2015 – *Jones S.* What is digital light? // *Digital light* / Ed. by S. Cubitt, D. Palmer, N. Tkacz. L.: Open Humanities Press, 2015. P. 83–101.
- Smith 2015 – *Smith A.R.* A taxonomy and genealogy of digital light-based technologies // *Digital light* / Ed. by S. Cubitt, D. Palmer, N. Tkacz. L.: Open Humanities Press, 2015. P. 21–42.

## References

---

- Jones, S. (2015), “What is digital light?”, in Cubitt, S., Palmer, D. and Tkacz, N. (eds.), *Digital light*, Open Humanities Press, London, UK, pp. 83–101.
- Manovich, L. (2015), “How to follow software users?”, *Logos*, vol. 104, no. 2, pp. 189–218.
- McLuhan, M. (2003), *Ponimanie media: vneshnie rasshireniya cheloveka* [Understanding media. The extensions of man], KANON-press-C, Kuchkovo pole, Moscow, Zhukovsky, Russia.
- McQuire, S. (2014), *Medijnyj gorod: media, arhitektura i gorodskoe prostranstvo* [The Media city. Media, architecture and urban space], Strelka, Moscow, Russia.
- McQuire, S. (2018), *Geomedia: setevye goroda i budushchee obshchestvennogo prostranstva* [Geomedia: networked cities and the future of public space], Strelka Press, Moscow, Russia.
- Mitchell, W.J. (2012), *YA++: Chelovek, gorod, seti* [Me++. The cyborg self and the networked city], Strelka Press, Moscow, Russia.
- Polishchuk, S.I. and Pozniak, A.A. (2016), “Multi-channel lighting and decorative lighting system”, *Technical sciences-from theory to practice*, vol. 52, no. 4, pp. 144–149.
- Smith, A.R. (2015), “A taxonomy and genealogy of digital light-based technologies”, in Cubitt, S., Palmer, D. and Tkacz, N. (eds.), *Digital light*, Open Humanities Press, London, UK, pp. 21–42.

*Информация об авторе*

*Ольга М. Щедрина*, аспирант, Российский государственный гуманитарный университет, Москва, Россия; 125047, Россия, Москва, Миусская пл., д. 6; helga.shchedrina@gmail.com

*Information about the author*

*Olga M. Shchedrina*, postgraduate student, Russian State University for the Humanities, Moscow, Russia; bld. 6, Miusskaya Sq., Moscow, Russia, 125047; helga.shchedrina@gmail.com

## Историческое сознание в интернет-мемах: к постановке проблемы

Дмитрий А. Костоготов

*Российский государственный гуманитарный университет,  
Москва, Россия, dakostoglotov@gmail.com*

*Аннотация.* В статье рассматриваются формы исторического сознания, присутствующие в цифровой среде, а именно в интернет-мемах. С всеобщим распространением интернета цивилизация получила не только новый инструмент для коммуникации, но и вошла в фазу принципиально новых коммуникативных форматов. Одним из них являются интернет-мемы – понимаемые в данной статье как преимущественно видоизменяющиеся шаблоны, в которых статична картинка и меняется текст. Интернет-мемы функционируют как двухуровневые высказывания. На первом уровне интернет-мем являет собой ироническую часть, которая позволяет захватить внимание и перейти на второй уровень, на котором совершается высказывание. В коммуникации посредством интернет-мемов заключается реализация повседневных представлений и мыслительных структур. К этим структурам, в числе прочего, относится историческое сознание, под которым можно понимать все случаи присутствия прошлого в повседневной жизни. Если историческая память в интернет-культуре широко исследуется: анализируются нарративы, символы, которые реализуются в разного рода контенте, то историческое сознание пока остается за пределами анализа. В статье ставится проблема реализации темпоральных представлений, роли прошлого в обработке событий настоящего, концептуализации прошлого в коммуникации посредством интернет-мемов.

*Ключевые слова:* историческое сознание, интернет-мем, интернет-коммуникация, историческая память, темпоральность, ностальгия

*Для цитирования:* Костоготов Д.А. Историческое сознание в интернет-мемах: к постановке проблемы // Вестник РГГУ. Серия «Литературоведение. Языкознание. Культурология». 2021. № 9. С. 126–138. DOI: 10.28995/2686-7249-2021-9-126-138

## Historical consciousness in internet memes: towards a problem statement

Dmitry A. Kostoglotov

*Russian State University for the Humanities, Moscow, Russia,  
dakostoglotov@gmail.com*

*Abstract.* The article examines the forms of historical consciousness that are present in the digital environment, more specifically in Internet memes. With the universal spread of the Internet, civilization received not only a new tool for communication, but also entered the phase of fundamentally new communication formats. One of them is Internet memes – understood in the article as predominantly mutable templates, in which the picture is static and the text changes. Internet memes function as two-tiered utterances. At the first level, the Internet meme is an ironic part that allows you to grab attention and go to the second level, where the utterance is made. Communication through Internet memes is the realization of everyday representations and thought structures. These structures include, among other things, historical consciousness, which can be understood as all cases of the presence of the past in everyday life. If the historical memory in the Internet culture is widely studied: narratives, symbols that are realized in various kinds of content are analyzed, then the historical consciousness still remains outside the analysis. The article raises the problem of the implementation of temporal representations, the role of the past in the processing of present events, conceptualization of the past in communication through Internet memes.

*Keywords:* historical consciousness, internet meme, internet communication, historical memory, temporality, nostalgia

*For citation:* Kostoglotov, D.A. (2021), “Historical consciousness in internet memes: towards a problem statement”, *RSUH/RGGU Bulletin. “Literary Theory. Linguistics. Cultural Studies” Series*, no. 9, pp. 126–138, DOI: 10.28995/2686-7249-2021-9-126-138

Весной 2020 г. в разгар пандемии и всеобщей тревожности по поводу изменений образа жизни в интернете стал распространяться интернет-мем с двумя собаками породы сиба-ину. Собаки сравниваются: одна собака атлетического вида отсылает к какому-то явлению в прошлом, вторая собака – слабая и с еле сдерживаемыми слезами символизирует то же явление, но только в настоящем<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> Качок Дог и Чимс [Электронный ресурс]. URL: <https://memepedia.ru/kachok-doge-i-chims/> (дата обращения 11.06.2021).

Случайно или нет, появившись именно в максимально кризисный момент для человечества, этот интернет-мем, являющий собой архетип золотого века, стал одним из самых популярных в 2020 г. Предметом настоящей статьи является то, как в современной цифровой культуре, а именно в интернет-мемах, проявляется такой феномен, как историческое сознание. Вследствие становления и полисемантической таких концептов, как интернет-мем и историческое сознание, далее оговаривается, что под ними понимается. Актуальность такого исследования, в том числе, заключается в концентрации в теории истории на настоящем, на презентистской проблеме исторического знания.

### *Интернет-мем: проблема концептуализации*

Интернет-мемы, которые изучаются культурологами, антропологами, историками, лингвистами с осторожностью, ввиду своей новизны и иронического компонента, с каждым годом становятся все более заметным явлением. В момент, когда население планеты оказалось под воздействием карантинных мер и произошла интенсификация онлайн-коммуникаций, медиаэффекты и опыт человека в технологических средах приобрели глобальный характер как по своему воздействию, так и по масштабу рефлексии исследователей из разных научных дисциплин [Žižek 2020].

Для начала стоит прояснить, что понимается под интернет-мемом. Генеалогия термина «мем» восходит к исследованиям Ричарда Докинза, проводившего аналогию между геном и мемом как геном культуры [Докинз 1993]. В этимологию слова «мем» включается понятие памяти (memento) и понятие подражания, мимесиса (др.-греч. μίμησις). Такая широкая рамка позволяет считать мемом любую устойчивую передаваемую культурную единицу от поговорки до Библии. В нашем случае под интернет-мемом предлагается понимать культурную единицу, обладающую следующими свойствами.

1. Несмотря на то что под интернет-мемом часто понимается любая вирусная информация любого формата, мы сужаем наше понимание интернет-мема преимущественно до мема в виде картинки с текстом. Такой идеальный тип выбирается в связи со следующей, важной на наш взгляд характеристикой.

2. Возможность постоянно видоизменять интернет-мем. Такой мем потенциально имеет бесконечное количество вариаций. В нем меняются или текстовая составляющая, что бывает чаще



всего, например в случае с вышеупомянутым мемом с собаками, или картинки, которые накладываются на устойчивую фразу. Этот критерий принципиален, потому что он разделяет устойчивые культурные единицы, которые существовали на протяжении всей вербальной эпохи цивилизации и продолжают существовать, в том числе и в интернете, и новые культурные единицы, залог существования которых в постоянной трансформации вокруг некоторого устойчивого ядра. Эта принципиальная генеративность отличает наше понимание интернет-мема от прочего многочисленного вирусного контента в интернете, который исследователи интернет-культуры пытаются концептуализировать в разных вариациях под обобщенным зонтичным концептом интернет-мема [Колозариди 2016, с. 221].

3. Особый коммуникативный режим функционирования интернет-мема. Доминирующее представление о меме заключается в том, что это обязательно что-то смешное. В нашем понимании интернет-мем – это двухуровневый элемент. На внешнем уровне функционирует обязательная ироническая составляющая, являющаяся необходимым условием мема. На внутреннем уровне интернет-мема существует некоторое высказывание. Это высказывание существует в силу своей иронической обработки, которая как бы снимает проблему невозможности серьезного высказывания в ситуации максимально циничного субъекта. Этот субъект в интернете не справляется с потоками информации, а высказывания-клише не имеют на него воздействия. Такой тип дискурсивности является подобием вербального карнавала, когда сделать серьезное высказывание становится возможным только «переодевшись» [Алюков 2012, с. 122].

Эти три свойства хоть и ограничивают львиную долю контента, при этом выделяют важнейшую функцию интернет-мема как всеохватного познавательного и коммуникационного инструмента. Широкая, постоянно обновляющаяся база интернет-мемов становится в каком-то роде набором шаблонов или матриц, способных обработать любое потенциальное событие, некоторым движущимся языком цифровой культуры. Чем насыщеннее событие, тем шире и глубже его охват интернет-мемами. Из мемов можно не только получать самую точную информацию о ситуации и реакции культуры на ситуацию, но в то же время мы как бы переживаем ситуацию вместе с интернет-мемами, они становятся не просто посредниками реальности, но и самой реальностью.

Это явление цифровой цивилизации можно сравнить с работой средневекового религиозного сознания. События, воспринимавшиеся через священное писание, могли объясняться наказанием за

грехи, пришествием антихриста или наступлением страшного суда, а в случае некоторых успехов покровительством бога и святых. Такая обработка окружающего мира была важна для коммуникации индивидов и заполнения обыденного сознания. При этом, как и священные тексты и покровители менялись (очень медленно) во времени, так и коллекция интернет-мемов меняется (очень быстро), а в особенно напряженные для сообщества времена количество мучеников/святых/текстов или количество мемов порождается с некоторой необходимостью.

Большинство рассмотренных далее интернет-мемов берутся из расчета популярности в русскоязычном сегменте интернета, при этом почти все они имеют глобальный характер. Распространение и взаимодействие глобальных и локальных интернет-мемов является отдельной исследовательской проблемой [Nissenbaum, Shifman 2018]. Для рекрутинга интернет-мемов в статье используются русскоязычные и международные энциклопедии мемов (Memepedia, Tjournal, Knowyoumeme, Reddit), а также многочисленные сообщества в социальных сетях. Не претендуя на какую-либо статистическую точность, стоит обозначить, что аудитория интернет-мемов преимущественно находится в «молодой» части общества, так как инструменты цифровой коммуникации являются для нее значительной частью повседневности.

### *Историческое сознание: механизмы и нарративность*

Как было сказано, интернет-мемы являются познавательными инструментами социальной реальности и продуктами работы коллективного сознания. Измерение этого сознания, о котором мы начали говорить в связи с интернет-мемом с собаками сиба-ину – историческое сознание. Историческое сознание и производная от него историческая культура, как пишет Лорина Репина, может быть широко определено как «все случаи присутствия прошлого в повседневной жизни» [Репина 2014, с. 29]. Интернет-мемы, как элементы повседневной коммуникации, также являются собой продукты исторического сознания. Каждая эпоха имеет свои представления о прошлом, времени, истории. Существуют особые способы восприятия и ретрансляции представлений о прошлом в темпоральной связке прошлое–настоящее–будущее [Артог 2002]. Генерализируя, можно сказать, что мы рассматриваем интернет-мемы как язык повседневной коммуникации, который в том числе используется для взаимодействия общества с прошлым (историей).

Здесь следует разделить интернет-мемы, связанные с историей (исторической памятью) на две категории. Для первой категории, на которой мы и сфокусируемся, хорошим примером является интернет-мем с собаками породы сиба-ину. Он работает с помощью исторического воображения, когнитивного механизма «сравнивающей памяти». При этом данный мем не обязательно основывается на историческом материале, сравниваемые элементы могут быть вымышлены, но тем не менее в нем функционирует некоторый ретроспективный взгляд. В этой категории интернет-мемы связаны с реализацией темпоральных представлений, концептуализацией прошлого, его воображения. Этим интернет-мемы, связанные с историческим воображением, отличаются от второй категории интернет-мемов – мемов, использующих исторический материал. Эта категория завязана на конкретных элементах национальных или общемировых исторических нарративов. Эти интернет-мемы широко изучаются в рамках исследований исторической памяти и войн памяти [Makhortykh 2015]. Во второй категории, в отличие от первой, первичен сам интернет-мем, который в том числе захватывает исторический материал, в то время как в первой категории сама конструкция мема предполагает «историческую» природу. Если вторая категория может показать, какие точки на исторической карте интересуют общество, то первая являет собой когнитивные механизмы, которые структурируют взаимодействие общества с прошлым [Барг 1987, с. 6].

Интернет-мемы (первой категории), на которых сделан акцент, могут быть проинтерпретированы с привлечением социальных теорий, предметом которых являются историческая память, историческое воображение, темпоральность, ностальгия, идентичность и другие. Зигмунт Бауман в одной из своих последних работ «Ретротопия» пишет о глобальном повороте цивилизации к прошлому как реакции на все более напряженно происходящую глобализацию [Бауман 2019]. Главы его книги, названные «назад к племенам», «назад в утробу», «назад к Гоббсу» и так далее, описывают точки напряжения современного глобализированного общества и символическое разрешение этого напряжения в виде обращения к прошлому. Задействование различных механизмов для обращения к прошлому, некоторая неохарактерная, является ответом коллективного сознания на противоречия глобализации. Интернет-мем с собаками породы сиба-ину, описанный выше, является схожим симптомом. Его появление в разгар пандемии может являться ответом на острую фазу кризиса. Косвенным подтверждением этого также является давняя популярность собаки сиба-ину в производстве интернет-мемов, но ее вовлечение в мем исторического формата

произошло именно в острую фазу пандемии, и сетевое сообщество начало сравнивать нынешнее на тот момент карантинное состояние с любым прошлым. Конструкция мема заведомо представляла это прошлое «золотым веком», создателям огромного числа вариаций оставалось лишь придумать, к какой точке прошлого обратиться. Например, образ авторитетного преподавателя XX в., который держит внимание огромной аудитории (сильная собака) и образ преподавателя 2020 г., которому тяжело разобраться с техникой на онлайн-уроке (слабая собака).

*Анализ исторического сознания  
в некоторых популярных  
интернет-мемах*

Несмотря на то что точки исторического нарратива в случае мема с собакой сиб-ину были достаточно произвольны (брались в основном общемировые события и культурные типы прошлого, а не конкретные элементы национальной истории), часть мемов с определенной механикой способны подсвечивать травматические события, существующие в исторической памяти сообществ. Одна из ведущих теоретиков предметного поля *memory studies* Алейда Ассман, анализируя преимущественно дискурсы и символы, говорит о сложности в изучении механизмов воспроизведения исторической памяти, условий проработки травмы [Ассман 2018]. Исторические по формату интернет-мемы, на наш взгляд, являются этими механизмами в повседневной интернет-коммуникации. В каком-то смысле данные интернет-мемы являются наиболее общим и «естественным» механизмом, потому что в отличие от других медиаторов, таких как научная и художественная литература, кино и СМИ, мемы не подвержены влиянию профессиональных групп, их стандартов и партикулярности. Мемы в силу своей зависимости от мгновенного одобрения широкой горизонтальной публикой, своей конформности становятся как бы наиболее непосредственной формой воспроизведения массовых представлений.

Хорошим примером является интернет-мем «парни с машиной времени»<sup>2</sup>. Он интересен своим гендерным элементом, его первая половина описывает то, что сделали бы девушки, попав в прошлое. Чаще всего они хотят увидеться со своей бабушкой или вернуться

---

<sup>2</sup>Мем: Парни с машиной времени [Электронный ресурс]. URL: <https://tjournal.ru/internet/201616-mem-parni-s-mashinoy-vremeni> (дата обращения 11.06.2021).

к эстетике дворянской культуры, эта часть интернет-мема скорее является фоном, в то время как вторая часть, где машину времени получает парень, является смысловым ядром. Именно в этой части реализуется возвращение в некоторое травматическое прошлое, которое нужно изменить. Например, мужчина возвращается в день гибели Виктора Цоя и говорит ему: «Витя, будь аккуратен на дороге»; или мужчина возвращается в 1881 г. и говорит Александру II, чтобы он не садился в карету в день своего убийства. Этот интернет-мем примечателен своей способностью схватывать наиболее травматические точки на карте исторической памяти. Проведя небольшую инспекцию по распространению этого мема в основных социальных сетях, можно не просто зафиксировать эти точки, но и попытаться посчитать, с помощью охвата и количества лайков, какие точки исторической памяти наиболее «влиятельны».

Различные исторические по формату интернет-мемы подсвечивают различные способы концептуализации не только прошлого, но и темпоральных представлений. В этом смысле примечателен интернет-мем «папа, расскажи про свою молодость»<sup>3</sup>. Начало этого мема происходит в будущем, где сын просит рассказать отца про свою молодость. Молодостью является преимущественно недалекое прошлое, так как фигура папы реализует современное поколение 20–30-летних молодых людей, которые воображают себя в будущем, рассказывающих своим детям про яркие события прошлого, свидетелями которых они стали. Например, отец может начать рассказывать, как он провел всю свою молодость за культовой компьютерной игрой из 90-х гг. Этот интернет-мем обязательно заканчивается фразой «господи, как же это было круто». Таким образом, в этом интернет-меме сочетается некоторый позитивный проект будущего, в котором будет кому и что рассказать, и ностальгия по недавнему прошлому. Это прошлое предполагается актуальным для аудитории интернет-мема, иначе, как мы говорили выше, он не получает распространения и одобрения массовой аудитории. Отсюда возможно выявить основные ностальгические мотивы некоторых возрастных групп.

Ностальгия, о которой говорят многие исследователи как о захлестнувшем цивилизацию явлении, которое помогает справиться с перманентным кризисом современности и упадком проектов будущего, широко реализуется в появлении различных ностальгических интернет-мемов. Как пишет Светлана Бойм в своем фун-

---

<sup>3</sup> Папа, расскажи про свою молодость [Электронный ресурс]. URL: <https://memeopedia.ru/papa-rasskazhi-pro-svoyu-molodost/> (дата обращения 11.06.2021).

даментальном труде «Будущее ностальгии», ностальгия, которая столетия назад считалась неизлечимой болезнью, к XXI в. превратилась в «неизлечимую форму бытия эпохи модерна» [Бойм 2019, с. 15]. К очевидным примерам ностальгических интернет-мемов относятся «это были лихие 90-е, мы выживали как могли» и «верните мой 2007»<sup>4</sup>. В отличие от интернет-мемов, рассмотренных выше, эти мемы характерны своей устойчивой фразой, а не изображением. Соответственно, репликация мема осуществляется с помощью замены изображения и стабильной фразы, отсылающей нас к конкретному времени. К фразе про лихие 90-е гг. в основном подставляются фотографии каких-либо казусов 1990-х гг., которые спустя 20–30 лет кажутся забавными, находчивыми. Вместе с интересом к 1990-м гг. весьма травматичная эпоха попадает в поле ностальгии, причем эта ностальгия не только свидетелей, так как значительная часть аудитории интернет-мема переживала 90-е гг. в детстве или вообще не обладает индивидуальной памятью об этой эпохе. Интернет-мем «верните мой 2007» отличается тем, что ядро аудитории живо ассоциирует его с «реальным» опытом 2007 г. Под «моим 2007» подразумевается некоторая квинтэссенция популярной культуры 2000-х гг., включающая в себя отсылки к различным субкультурам, альтернативному року, дешевому алкоголю в пластиковых бутылках и другим элементам культуры. Также можно предположить, что 2007 год не случаен, так как в некотором роде это год масштабного перехода к интернет-медиа нового типа – социальным сетям. 2007 год стал пиковой точкой трансфера западной культуры постсоветскому поколению. Этот трансфер был совмещен со старыми форматами коммуникации и досуга, происходящими еще преимущественно оффлайн. Начиная с 2007–2008 гг. аудитория социальных сетей начинает расти лавинообразно, происходит глубокая информационно-социальная трансформация и мем «верните мой 2007» во многом фиксирует ностальгию по обобщенным нулевым, которые прерываются, не доходя до своего календарного конца.

Другим примером исторического интернет-мема с устойчивой фразой и меняющимися картинками является “reject modernity, embrace tradition”<sup>5</sup>, что можно перевести как «отвергай современность, выбирай традицию». На фразу «отвергай современность» накладывается картинка какого-нибудь современного состояния

---

<sup>4</sup>Верните мой 2007 [Электронный ресурс]. URL: <https://memepedia.ru/vernite-moj-2007/> (дата обращения 11.06.2021).

<sup>5</sup>Reject modernity, embrace tradition [Электронный ресурс]. URL: <https://knowyourmeme.com/memes/reject-modernity-embrace-tradition> (дата обращения 11.06.2021).

культурного элемента, а ниже, на фразу «выбери традицию», – его некоторое прошедшее традиционное состояние, которое оказывается в выигрышном положении по отношению к современности, а конструкция мема как бы призывает к нему вернуться. Картинки, реплицирующиеся на основе этого интернет-мема, делятся на ностальгические по недавнему прошлому и отправляющие к исторической памяти о далеком прошлом. Ностальгические варианты работают в духе интернет-мема «верните мне мой 2007», ностальгируя по элементам поп-культуры недавнего прошлого, причем в данном случае «выбери традицию» звучит как дополнительная ирония, потому что этой «традицией» может оказаться что-либо из 2000-х годов. Варианты интернет-мема с отдаленным прошлым могут быть прочитаны как приверженность публики к взглядам, отражающим глубокое недоверие к настоящему и желание вернуться к некоторому понятному прошлому или даже к определенному стереотипному традиционному укладу.

Однако ответом на такие высказывания о мечтаниях по прошлому и традиции, о чем говорят исследователи [Сэдзвик, 2014], стали варианты этого интернет-мема, в которых «выбери традицию» критикуется посредством подстановки картинки, связанной с условно негативными элементами прошлого или даже с элементами прошлого, которые больше похожи на современность, несмотря на свою отдаленность во времени. Так, например, на «отвергай современность» помещена фотография типовой современной свадьбы между мужчиной и женщиной, а на «выбери традицию» – картинка по стилю предположительно античная, где есть намек на однополые сексуальные контакты. Таким образом, эта репликация интернет-мема становится полем дискуссии на острую тему. В нем привлекаются исторические представления об эпохах прошлого, только связка традиция – прошлое, подразумевающая традиционные гетеросексуальные роли, оказалась перевернута отсылкой к гомосексуальным контактам античности.

Как видно, инструменталистская парадигма «использования прошлого», которая широко представлена в исследовательской литературе [Репина 2012], в случае с полемикой посредством интернет-мемов оказывается несостоятельна. Можно предположить, что определенные интернет-сообщества ведут некоторый отбор интернет-мемов, выражающих их позицию. Однако наиболее популярные агрегаторы интернет-мемов в первом приближении свидетельствуют о своей полной открытости различному контенту. Главным фактором отбора картинок является их предполагаемая популярность или – как говорят исследователи интернет-культуры – виральность [Шомова 2018].

Наконец, хотелось бы привести в качестве примера интернет-мем, который в некотором роде выбивается из описанных выше, тем не менее подпадает под концепцию интернет-мемов как языка современности. Речь идет о популярном интернет-сообществе «Страдающее средневековье»<sup>6</sup>. Несмотря на то что не существует устойчивого изображения или фразы в интернет-мемах из Страдающего средневековья, присутствует определенная устойчивая форма всех картинок. Она заключается в какой-либо средневековой иллюстрации, изображающей некоторые страдания, например иллюстрация, изображающая христианские мученичества или средневековые сражения. Затем на одну из этих иллюстраций накладывается фраза, которая имеет актуальный контекст. Например, картинка с грешниками, варящимися в аду в котле, и подпись «утро в маршрутке». В данном случае средневековые изображения не являются конкретной исторической памятью публики, а скорее являются некоторым стереотипным ретроспективным представлением о домодерной эпохе. Феномен Страдающего средневековья можно определить как намеренный иронический анахронизм. Меняющиеся средневековые изображения позволяют с опорой на прошлое проговорить конфликтные элементы настоящего. В такой конфигурации сообщество приняло свойство новостного издания: актуальные новости находят свое выражение посредством сочетания со средневековыми иллюстрациями.

### *Заключение*

Приведенные выше примеры не исчерпывают многообразие мемов этого рода. Интернет-мемы, задействующие историческое воображение, регулярно появляются, а некоторые из них захватывают пространства социальных сетей с особенной силой (как было с интернет-мемом с собаками породы сиба-ину). Генерализуя, мы можем говорить об особом режиме работы исторического сознания в цифровой среде, которое реализуется в коммуникации посредством интернет-мемов. Как показано выше, в этой коммуникации находят свое выражение историческая память о недавнем и давнем прошлом, ностальгия, ретропатия, представления о времени, что может в дальнейшем плодотворно изучаться в рамках интеллектуальной истории и различных культурологических практик.

---

<sup>6</sup>Страдающее средневековье [Электронный ресурс]. URL: <https://vk.com/souffrantmittelalter> (дата обращения 11.06.2021).



## Литература

---

- Алюков 2012 – *Алюков М.* Часы патриарха, или Мем как иллюкутивное самоубийство критики // Транслит. 2012. № 12. С. 120–124.
- Артог 2002 – *Артог Ф.* Время и история // *Анналы на рубеже веков: антология.* М.: ИВИ РАН, 2002. С. 147–168.
- Ассман 2018 – *Ассман А.* Длинная тень прошлого: Мемориальная культура и историческая политика. М.: Новое литературное обозрение, 2018. 328 с.
- Барг 1987 – *Барг М.А.* Эпохи и идеи: Становление историзма. М.: Мысль, 1987. 348 с.
- Бауман 2019 – *Бауман З.* Ретроопия. М.: ВЦИОМ, 2019. 160 с.
- Бойм 2019 – *Бойм С.* Будущее ностальгии. М.: Новое литературное обозрение, 2019. 680 с.
- Докинз 1993 – *Докинз Р.* Эгоистичный ген. М.: Мир, 1993. 316 с.
- Колозариди 2016 – *Колозариди П.В.* Мем о бесславии // *Логос.* 2016. Т. 26. № 6. С. 219–235.
- Репина 2012 – *Репина Л.П.* Опыт социальных кризисов в исторической памяти // *Кризисы переломных эпох в исторической памяти.* М.: ИВИ РАН, 2012. С. 3–37.
- Репина 2014 – *Репина Л.П.* Темпоральные характеристики исторического сознания: о динамическом компоненте «истории памяти» // *Диалог со временем.* 2014. Вып. 49. С. 28–43.
- Сэджвик 2014 – *Сэджвик М.* Наперекор современному миру: Традиционализм и тайная интеллектуальная история XX века. М.: Новое литературное обозрение, 2014. 536 с.
- Шомова 2018 – *Шомова С.А.* Мемы как они есть. М.: Аспект Пресс, 2018. 136 с.
- Makhortykh 2015 – *Makhortykh M.* Everything for the Lulz. Historical memes and World War II memory on Lurkomor'e // *Digital Icons. Studies in Russian, Eurasian and Central European New Media.* 2015. No. 13. P. 63–90.
- Nissenbaum, Shifman 2018 – *Nissenbaum A., Shifman L.* Meme Templates as expressive repertoires in a globalizing world. A cross-linguistic study // *Journal of Computer-Mediated Communication.* 2018. No. 23. P. 294–310.
- Žižek 2020 – *Žižek S.* Pandemic! COVID-19 shakes the world. N. Y.: OR Books, 2020. 265 p.

## References

---

- Artog, F. (2002), "Time and history", in *Annaly na rubezhe vekov: antologiya* [Annals at the turn of the century: an anthology], Institut vseobshchei istorii Rossiiskoi akademii nauk, Moscow, Russia, pp. 147–168.
- Assman, A. (2018), *Dlinnaya ten' proshlogo. Memorial'naya kul'tura i istoricheskaya politika* [Der lange Schatten der Vergangenheit. Erinnerungskultur ind Geschichtspolitik], Novoe literaturnoe obozrenie, Moscow, Russia.

- Barg, M.A. (1987), *Ehpokhi i idei. Stanovlenie istorizma* [Eras and ideas. The rise of historicism], Mysl', Moscow, Russia.
- Bauman, Z. (2019), *Retrotopiya* [Retrotopia], Vserossiiskii tsentr izucheniya obshchestvennogo mneniya (VTsIOM), Moscow, Russia.
- Boym, S. (2019), *Budushchee nostalgii* [The future of nostalgia], Novoe literaturnoe obozrenie, Moscow, Russia.
- Dawkins, R. (1993), *Ehgoistichnyi gen* [The selfish gen], Mir, Moscow, Russia.
- Kolozaridi, P.V. (2016), "The obscurity meme", *Logos*, vol. 26, no. 6, pp. 219–235.
- Makhortykh, M (2015), "Everything for the Lulz. Historical memes and World War II memory on Lurkomor'e", *Digital icons. Studies in Russian, Eurasian and Central European new media*, no. 13, pp. 63–90.
- Nissenbaum, A and Shifman, L (2018), "Meme Templates as expressive repertoires in a globalizing world. A cross-linguistic study", *Journal of Computer-Mediated Communication*, no. 23, pp. 294–310.
- Repina, L.P. (2012), "The experience of social crises in historical memory", in *Krizisy perelomnykh ehpokh v istoricheskoi pamyati* [Crises of turning epochs in historical memory], Institut vseobshchei istorii Rossiiskoi akademii nauk, Moscow, Russia, pp. 3–37.
- Repina, L.P. (2014), "Temporal characteristics of historical consciousness. On the dynamic component of the 'history of memory'", *Dialog so vremenem*, vol. 49, pp. 28–43.
- Sedgwick, M. (2014), *Naperekor sovremennomu miru: Traditsionalizm i tainaya intellektual'naya istoriya 20 veka* [Against the modern world. Traditionalism and the secret intellectual history of the 20th century], Novoe literaturnoe obozrenie, Moscow, Russia.
- Shomova, S.A. (2018), *Memy kak oni est'* [Memes as they are], Aspekt Press, Moscow, Russia.
- Žižek, S. (2020), *Pandemic! COVID-19 Shakes the World*, OR Books, N. Y., USA.

### *Информация об авторе*

*Дмитрий А. Костоглотов*, аспирант, Российский государственный гуманитарный университет, Москва, Россия; 125047, Россия, Москва, Миусская пл., д. 6; dakostoglotov@gmail.com

### *Information about the author*

*Dmitry A. Kostoglotov*, postgraduate student, Russian State University for the Humanities, Moscow, Russia; bld. 6, Miusskaya Sq., Moscow, Russia, 125047; dakostoglotov@gmail.com

## Модные блогеры как селебрити-эксперты в русскоязычных социальных медиа

Земфира К. Саламова

*Национальный исследовательский университет  
«Высшая школа экономики» (НИУ ВШЭ), Москва, Россия,  
zsalamova@hse.ru*

*Аннотация.* Социальные медиа способствовали распространению блогинга, посвященного моде, стилю или образу жизни, по всему миру. Данное исследование посвящено стратегиям самопрезентации русскоязычных модных блогеров. Его объектами являются «Инстаграм»-аккаунты и YouTube-каналы двух российских модных блогеров: Александра Рогова и Карины Нигаи, а также их появления в качестве гостей в различных интервью-шоу на платформе YouTube. Александр Рогов получил первоначальную известность благодаря своим телевизионным проектам. Карина Нигаи добилась популярности благодаря онлайн-присутствию в YouTube и «Инстаграм», поэтому является «чистым» примером интернет-селебрити, чей взлет к славе произошел в Сети. В задачи исследования входят: 1) анализ поведения модных блогеров на разных онлайн-площадках; 2) изучение того, как модные блогеры обосновывают и предъявляют свою экспертную позицию в коммуникации с аудиторией. Обращение к модному блогингу позволяет рассмотреть, каким образом его представители выстраивают свои персональные бренды и утверждают себя в качестве экспертов в области моды и стиля в русскоязычных социальных медиа.

*Ключевые слова:* интернет-селебрити, модный блогинг, инфлюэнсеры, персональный бренд, экспертная позиция

*Для цитирования:* Саламова З.К. Модные блогеры как селебрити-эксперты в русскоязычных социальных медиа // Вестник РГГУ. Серия «Литературоведение. Языкознание. Культурология». 2021. № 9. С. 139–156. DOI: 10.28995/2686-7249-2021-9-139-156

## Fashion bloggers as celebrity experts in Russian-spoken segment of social media

Zemfira K. Salamova

*National Research University Higher School of Economics (HSE),  
Moscow, Russia, zsalamova@hse.ru*

*Abstract.* Social media has contributed to the spread of fashion, style or lifestyle blogging around the world. This study focuses on self-presentation strategies of Russian-speaking fashion bloggers. Its objects are Instagram accounts and YouTube channels of two Russian fashion bloggers: Alexander Rogov and Karina Nigay. The study also observes their appearances as guests in various interview shows on YouTube. Alexander Rogov received his initial fame through his television projects. Karina Nigay achieved popularity online on YouTube and Instagram, therefore she is a “pure” example of Internet celebrity, whose rise to fame took place on the Internet. The article includes the following objectives 1) to study the self-branding of fashion bloggers on various online platforms; 2) to analyze the construction of fashion bloggers’ expert positions and its role in their personal brands. Turning to fashion blogging allows us to consider how its representatives build their personal brands and establish themselves as experts in the field of fashion and style in Russian-language social media.

*Keywords:* Internet celebrity, fashion blogging, influencers, personal brand, expert position

*For citation:* Salamova, Z.K. (2021), “Fashion bloggers as celebrity experts in Russian-spoken segment of social media”, *RSUH/RGGU Bulletin. “Literary Theory. Linguistics. Cultural Studies” Series*, no. 9, pp. 139–156, DOI: 10.28995/2686-7249-2021-9-139-156

### *Введение*

Понятия «блогер», «инфлюэнсер», «интернет-знаменитость» часто употребляются в медийном и академическом дискурсе как близкие понятия. Однако до расцвета платформ социальных медиа практика блоггинга связывалась с конкретными цифровыми пространствами – блогами: отдельными сайтами с текстовым и визуальным контентом. Развитие платформ социальных медиа привело к тому, что стартовыми площадками для нового поколения блогеров стали публичные аккаунты в «Инстаграме», YouTube, «Твиттере». К ним также успешно адаптировались и ранее добившиеся известности персоны: от актеров и музыкантов до блогеров

первого поколения. В общественном сознании блоггинг стал казаться еще более открытым и доступным занятием, привлекательной альтернативой традиционным карьерным путям [Ashton, Patel 2018]. С социальными сетями связано и распространение понятия «инфлюэнсер», пришедшего из профессионального языка маркетологов. Успешных модных блогеров и на более ранних этапах их карьер упрекали в том, что они принимали подарки и другие привилегии от брендов [Bradford 2014; Best 2017]. Однако в 2010-е гг. стало нормой обращение самых разных компаний к популярным персонам в социальных сетях для продвижения своих продуктов. Влияние инфлюэнсеров воспринимается не только как привитие потребительских паттернов, но и более широко: как предложение способов демонстрации себя онлайн, стандартов телесности, оформления контента [Abidin 2018; Rosamora 2018]. На них ориентируются не только другие пользователи, но и бренды в стилизации своих рекламных кампаний.

Социальные медиа способствовали глобальному распространению блогинга, в том числе посвященного моде, стилю или образу жизни. Несмотря на то что современная индустрия моды в России и других странах постсоветского пространства во многом уступает в развитии западным и азиатским странам, модный блоггинг широко распространен и в русскоязычных сегментах социальных сетей. В англоязычном контексте позиции модного инфлюэнсера, пишущего о моде журналиста, работающего с брендами или звездами стилиста, как правило, разграничены. Они предполагают различия в отношениях с брендами, самопрезентации, а также в демонстрации экспертности. В русскоязычном же контексте модный блогер зачастую воплощает в себе сразу несколько позиций: он(а) строит свой образ привлекательного, хорошо одетого человека; оценивает одежду, коллекции модных домов и чужой стиль; показывает свои умения подбирать образы или гардероб как для себя, так и для других людей; часто предлагает подписчикам платный образовательный контент в виде курсов или записанных лекций. Это может быть связано с тем, что модная критика в русскоязычном контексте развита в гораздо меньшей степени, чем в западных и азиатских странах. Кроме того, русскоязычные модные блогеры ориентируются на «местную» аудиторию, наиболее привыкшую к такому посвященному моде медиаформату, как телешоу-мейкеры («make-over») – про преобразование обычных людей (как правило, женщин). Подобные шоу обязательно включают фигуру «знатока», который предлагает продуктивные решения и дает категоричные оценки. Многие русскоязычные модные блогеры инкорпорируют черты этого образа в свое онлайн-присутствие.

Данное исследование посвящено стратегиям самопрезентации русскоязычных модных блогеров. Его объектами являются «Инстаграм»-аккаунты и YouTube-каналы двух российских модных блогеров: Александра Рогова и Карины Нигаи. Хотя они сопоставимы по числу подписчиков<sup>1</sup>, их карьерные пути очень различаются. Александр Рогов получил первоначальную известность благодаря своим телевизионным проектам (среди них: «Успеть за 24 часа» [СТС], «Рогов. Студия 24» [СТС], «Рогов в городе» [СТС]) и до сих пор ведет популярную программу «Рогов в деле» на телеканале СТС. Александр Рогов совмещает участие в телевизионном проекте, посвященном модному преобразению, с регулярной публикацией контента на своем YouTube-канале “ROGOV LIVE” и в «Инстаграм»-аккаунте @alexandrrogov. На настоящий момент это самый успешный пример одновременной реализации телевизионной и блогерской карьер в русскоязычном развлекательном контенте, посвященном моде. Карина Нигаи добилась популярности благодаря личному каналу “Karina Nigay” в YouTube (с 2012 г.) и аккаунту @karina\_nigay в «Инстаграме» (с 2012 г.). Она является «чистым» примером интернет-селебрити в определении исследовательницы в области celebrity studies Кристел Абидин: человеком, чей «взлет к известности произошел на цифровых платформах» [Abidin 2018, p. 16]. Среди русскоязычных модных блогеров у Нигаи наибольшее число подписчиков (2,4 млн), также она обладает уникальным для этого сообщества опытом сотрудничества с мировыми модными домами (например, Dior). Дополнительными материалами для анализа выступают интервью и видео, в которых блогеры участвуют на чужих YouTube-каналах («Надежда Стрелец», «Модный подкаст», “goshakartsev”, «Петя любит выпить»).

Цель моего исследования состоит в том, чтобы проследить, каким образом модные блогеры формируют свои публичные персоны через онлайн-присутствие. Это предполагает решение нескольких задач: 1) анализ поведения модных блогеров на разных онлайн-площадках; 2) изучение того, как модные блогеры обосновывают и предъявляют свою экспертную позицию в коммуникации с аудиторией.

Эта проблематика входит в несколько проблемных полей: исследования модного блогинга, его места в современном дискурсе

---

<sup>1</sup>Рогов: число подписчиков в «Инстаграме»: 642 тыс.; в YouTube: 208 тыс. Нигаи: число подписчиков в «Инстаграме»: 2,4 млн; в YouTube 260 тыс. Несмотря на большой отрыв Карины Нигаи в числе подписчиков в «Инстаграме», если сопоставить средние показатели лайков под фото-постами обоих блогеров, они очень близки: около 20 тыс.

о моде и «модных» профессиях; исследования интернет-знаменитостей и персонального брендинга. Для рассмотрения аудиовизуальных и текстовых материалов в статье используется дискурс-анализ и качественный контент-анализ с фокусом на моментах самоидентификации, презентации личного нарратива, демонстрации экспертных знаний о моде и/или модном блоггинге.

### *Модный блоггинг в контексте Celebrity Studies*

Обозревание моды является неотъемлемой частью модного процесса как «производства символической ценности одежды» [Best 2017]. Ролан Барт в «Системе моды» (1967) обращается к модным журналам 1950-х гг. и заключает: «Один лишь журнал, а не бытовое применение устанавливает эквивалентность вещи и Моды» [Барт 2003, с. 59]. Модная критика фиксирует одежду как тему, заслуживающую обсуждения, на этом прежде всего основываются их симбиотические отношения. Позиция журналиста, пишущего о моде, включает в себя несколько задач. Он должен одновременно демонстрировать символическую ценность вещей и адаптировать «текст» моды для широкой аудитории читателей [Best 2017]. Эта роль посредника предполагала для модных критиков уникальные привилегии до распространения цифровых технологий: они могли раньше всех знакомиться с новыми культурными явлениями и давать им оценку. Остальной аудитории медиа предлагали опираться в их контакте с модой на эти заранее подготовленные мнения.

Изначально блогеры, создававшие контент о моде, представляли себя как «аутсайдеры» в противоположность традиционным медиа. Эта позиция проявлялась в освещении тем, которые редко встречались в глянце: например, начинающих дизайнеров или отношений моды и телесной нормы; в более неформальном обращении к читателю. Главное: «блоги <...> делали читателей участниками дискуссии, а не простыми потребителями», что резко контрастировало с профессиональной модной журналистикой [Best 2017, р. 230]. Освещение блогерами своей жизни: досуга, семьи, любимой еды, – наравне с различными аспектами модного процесса, – помогало читателям формировать представление о личности, озвучивающей мнения, и проникаться к ней доверием [Bradford 2014]. Прочные отношения этих новых агентов поля моды со своими подписчиками сделали блоги привлекательными для брендов. Помимо рекламных сотрудничеств с брендами, это проявляется в том, что модные издания часто приглашают наибо-

лее популярных блогеров в качестве авторов, а на модных показах им предлагают места в первых рядах.

В то же время напряжение между блогерами и модными журналистами сохраняется. Последние видят основной критерий отличия журналистики от блоггинга в обладании экспертными знаниями и способности выносить суждения, основываясь на этих знаниях, а не только личных предпочтениях [Bradford 2014]. Это представление вписывается в более широкую дискуссию об экспертном знании в современной культуре.

Несмотря на возрастание скепсиса к авторитету науки и других традиционных институтов в современном обществе, оно также характеризуется беспрецедентным полаганием на экспертов и транслируемое ими знание [Eyal 2019]. В сфере дискурса о моде эта тенденция проявляется в том, что и старые, и новые модные издания предлагают читателям «экспертный» отбор контента [Best 2017]. Питер Уолш отмечает, что «технологические инновации имеют обыкновение ломать и трансформировать экспертные парадигмы» [Walsh 2003, p. 367]. Цифровые технологии, несомненно, способствуют изменению восприятия экспертного знания и фигуры эксперта. Поле экспертизы в современной культуре можно описать как промежуточное и динамичное: границы между сообществами знания – академическим, специальным, повседневным – становятся все более размытыми [Eyal, Buchholz 2010]. Поэтому современную экспертизу продуктивнее рассматривать не как сообщество профессионалов, прошедших через институциональную инициацию, а как «сеть, связывающую вместе акторов, инструменты, концепции, институциональные и пространственные структуры» [Eyal, Pok 2015, p. 38].

Исследование Стефани Бейкер и Стива Роджека [Baker, Rojek 2020] ярко иллюстрирует актуальное сочетание скепсиса к традиционным «держателям» знания и готовности признавать новых «экспертов». Они обращаются к феномену блогеров-гуру, распространяющих через свои платформы в социальных сетях советы по поддержанию здоровья и определенной телесной нормы. Заявления таких гуру, популяризирующих определенный образ жизни (их также называют «лайфстайл-блогерами»), находят поддержку у их (в некоторых случаях многомиллионной) аудитории, несмотря на то что часто противоречат предписаниям врачей или профессиональных диетологов. Принципиально важным для установления таких доверительных отношений является создание блогером впечатления «аутентичности» своего поведения и эмоций [Ibid].

Репрезентация блогера как «аутентичного»/«аутентичной» является основой успешного персонального бренда (“self-brand”).



Как отмечает Элис Марвик, «аутентичность – не абсолютное качество, а суждение общества, которое всегда выносится при сопоставлении с чем-то другим» [Marwick 2013, p. 120]. Сара Банет-Вайзер также говорит о частой синонимичности в общественном сознании «аутентичного» и «некоммерческого» [Banet-Weiser 2012, p. 10]. Создатель контента заявляет о подлинности опыта, который он описывает в надежде, что аудитория, к которой он обращается, признает его аутентичным и легитимирует его дискурс. Согласно Стюарту Каннингему и Дэвиду Крейгу, «аутентичность утверждается не в монадических, а в диалогических отношениях с фанатской группой» [Cunningham, Craig 2019, p. 155–156]. Это непрерывно длящийся процесс.

Построение персонального бренда, или брендинг себя, можно трактовать как использование индивидами «логики, стратегий и языка брендов как доминирующего способа заявить о себе» [Banet-Weiser 2012, p. 3]. Более широким контекстом для понимания распространения идей маркетинга на другие сферы жизни являются культурные последствия постфордизма. Происходит переход от работающего «Я» к производству «Я» как работе [Hearn 2010, p. 426].

Из интернет-селебрити наиболее целенаправленно персональным брендингом занимаются инфлюэнсеры. Контекст труда инфлюэнсеров – это экономика внимания, то есть «система, в которой контент в избытке, но внимание потребителей в дефиците» [Abidin 2018, p. 89–90]. Поэтому видимость (“visibility”) как способность оставаться в фокусе внимания у определенной аудитории – важный показатель успеха персонального бренда [Duffy 2017]. На протяжении 2010-х гг. изменения алгоритмов демонстрации контента в «Инстаграме» побуждали инфлюэнсеров вырабатывать различные стратегии повышения своей видимости: постоянно ссылаться на других инфлюэнсеров, использовать несколько аккаунтов, активно осваивать формат сторис.

Демонстрация экспертного знания также интересна в данном исследовании как один из способов поддержания онлайн-видимости и борьбы за внимание в перенасыщенном поле инфлюэнсеров. Как отмечают Бейкер и Роджек, среди лайфстайл-гуру выигрывают те, кто предлагает наиболее увлекательный личный нарратив (как правило, о преодолении трудностей или болезней) и основывает свою экспертную позицию на прожитом опыте [Baker, Rojek 2020]. Карен Патель рассматривает заявления об экспертной позиции на материале онлайн-присутствия культурных работников. Эти заявления могут быть сделаны на разных уровнях: через рассказы о карьерных вехах; посредством публикации контента

как наглядной демонстрации специфических навыков индивида; при помощи репостов и отсылок к другим блогерам как указаний на социальный капитал и включенность в сообщество [Patel 2017]. Эти стратегии заявления об экспертной позиции свойственны и модным блогерам, хотя в русскоязычном контексте они также демонстрируют экспертность как владение некоторым теоретическим знанием.

Итак, модный блоггинг рассматривается в статье как пример построения персонального бренда, подразумевающего, согласно Элисон Херн, одновременную «работу и указание на процесс этой работы» [Hearn 2010, p. 427]. Исследуя труд модных блогеров, Аньес Рокамора также утверждает, что «модный блог – это платформа для выражения мнений о моде, но также и для дискурсивного производства модного блоггинга» [Rosamora 2018, p. 65]. Русскоязычные модные блогеры также включены в этот мета-дискурс, утверждая свою ценность одновременно как модных инфлюэнсеров, стилистов и просветителей.

*Экспертная позиция  
в персональных брендах  
Александра Рогова и Марины Нигай*

В интервью-шоу, а также в описаниях каналов и аккаунтов Александр Рогов и Карина Нигай пытаются задать рамки того, как они воспринимаются аудиторией, выбирая конкретные определения своей деятельности и представляя свои личные нарративы. В «Инстаграме» и YouTube Александр Рогов представляется как «стилист /телеведущий/эксперт моды/автор книги “Гид по стилю”/основатель бренда одежды ROGOV»<sup>2</sup>. В интервью замечен гораздо больший акцент Рогова на своей карьере телеведущего и стилиста, а не модного блогера. С телевизионным контекстом он связывает уникальность своей позиции среди других агентов в российском поле моды: «У меня сейчас шоу, которое выходит на федеральном развлекательном канале каждое воскресенье; в названии моего шоу моя фамилия, его не может вести кто-то другой, у меня контракт с каналом, то есть такого в принципе нельзя себе сейчас представить с каким-то другим представителем фэшн-индустрии»<sup>3</sup>

<sup>2</sup>“ROGOV LIVE” [Электронный ресурс]. URL: <https://www.youtube.com/c/ROGOVLIVE/about> (дата обращения 14.05.2021).

<sup>3</sup>«Петя любит вышить» [Электронный ресурс]. URL: <https://youtu.be/5PKbRlM74BY> (дата обращения 14.05.2021).

(29.04.2021). Такое положение дел Рогов связывает с большим опытом работы на телевидении и с успехом его проектов.

Рогов также принимает звание «народный стилист», которое ему часто предписывают интервьюеры. Он говорит, что для него это значит: «понятый людьми человек» и наиболее узнаваемый стилист страны (25.09.2020)<sup>4</sup>. Из этой интерпретации понятно, что в российской медиасреде «стилист» означает не только прикладную профессию (по стилизации предметов одежды, интерьера и т. д.), но и роль, характерную для конкретного формата телепередач, как телевизионный повар в кулинарных шоу или телевизионный путешественник в трэвел-шоу. Успешное исполнение этой роли требует особых компетенций, которыми Рогов, по его словам, обладает: «Когда я с включенными камерами, <...> я могу сделать все, что угодно» (29.04.2021). Подобным образом Карина Нига́й называет себя: «селеб-стилист, типа медийная личность» (02.12.2019)<sup>5</sup>. Приставка «селеб-» как сокращение от «селебрити» здесь подразумевает, что это стилист, позиционирующий себя как самостоятельную знаменитость, не нуждающуюся в связке с известными клиентами: брендами или звездами.

Действительно, «буквальной» работой стилиста: сопровождением клиентов в походе за покупками, составлением образов для публичных персон и съемок журналов или брендов – ни Рогов, ни Нига́й к настоящему моменту не занимаются. Сейчас в описании аккаунта в «Инстаграме» у Нига́й написано только «блогер». Александр Рогов представил ее в недавнем видео на своем канале как «фэшн-инфлюэнсера» (28.03.21.). Интересно, что Рогов также назвал ее «моя коллега», тем самым косвенно приписав себе статус модного инфлюэнсера. Карина Нига́й, в свою очередь, видит четкие различия между собой и Александром Роговым. Она называет его «телевизионной звездой» в интервью для «Модного подкаста», тем самым подчеркивая, что славой он обязан телевидению в большей степени, чем Интернету. Кроме того, она замечает различия в речи: телевизионные люди «говорят красиво», а блогеры – нет (24.03.2020). Если сравнивать речь Нига́й и Рогова в их YouTube-видео, то, хотя у Карины чаще встречаются слова-паразиты, тавтология и грамматические ошибки, Александр выделяется в большей степени не правильностью речи, а ее скоростью, а также умением формулировать предложения на ходу, завершать фразы, подбирать синонимы, интонировать. То есть навыками, которые

---

<sup>4</sup> «Модный подкаст» [Электронный ресурс]. URL: <https://youtu.be/B1WEYdPonL4> (дата обращения 14.05.2021).

<sup>5</sup> Там же.

разрабатываются не столько благодаря образованию, сколько благодаря продолжительному опыту работы перед камерой.

Несмотря на различия, есть заметное сходство в личных нарративах, которые предлагают Рогов и Нигай. Прежде всего это истории о “self-made” людях. Александр Рогов часто говорит о том, что проффильного (связанного с модой или телевидением) образования у него нет, но при этом он сумел выработать навыки стилиста и телеведущего, достичь известности и материального благополучия (22.01.20)<sup>6</sup>. Карина Нигай также не видит свой блогерский успех как случайность. Например, она акцентирует внимание на том, как приняла решение перейти от разбора косметики и макияжа к теме моды, поскольку в середине 2010-х гг. конкуренция в нише модного блоггинга показалась ей менее напряженной. Помимо этого тематического перехода, на популярность ее «Инстаграм»-аккаунта, в частности взлет от 500 тыс. к 1,2 млн подписчиков в 2019 г., сработало то, что она вкладывала много инвестиций в его раскрутку (22.05.20)<sup>7</sup>.

Оба блогера противопоставляют себя отечественным модным изданиям. Александр Рогов говорит, что для российского глянца он является «персоной нон-грата» и отсутствие его снимков в журналах связано с личной неприязнью к нему со стороны работников модной прессы (25.09.20). Должного внимания, по его мнению, не получает и его бренд одежды “Rogov”. После показа новой коллекции он написал в сторис в своем «Инстаграме»: «Тот случай, когда итальянский Vogue ставит на сайт всю твою коллекцию, а российский Vogue продолжает игнорировать!!!» (7.05.21). Карина Нигай также критически настроена по отношению к модной прессе, характеризует отношение ее работников к подобным ей новичкам как «дедовщину» (22.05.20). Однако она часто появляется на онлайн-площадках модных изданий в разделе светской хроники или как приглашенный автор с советами по стилю.

Можно заметить, что и для Рогова, и для Нигай «глянец» сохраняет актуальность. Так, Александр говорит о том, что хотел бы появиться в списках наиболее хорошо одетых мужчин, которые публикует журнал “GQ” (25.09.20), а Карина ссылается на упоминания ее имени на сайтах «больших» изданий как свидетельства успеха, рекламируя свой учебный курс. Одновременные скепсис и внимание к модным изданиям со стороны русскоязычных блоге-

---

<sup>6</sup>“Sergeymeza” [Электронный ресурс]. URL: <https://youtu.be/Pntg8zXdeUI> (дата обращения 14.05.2021).

<sup>7</sup>«Надежда Стрелец» [Электронный ресурс]. URL: [https://youtu.be/\\_CVKSo9T4cE](https://youtu.be/_CVKSo9T4cE) (дата обращения 14.05.2021).

ров вписываются в особенности отношений «старого» и «нового» в модной индустрии на глобальном уровне. Выход за пределы собственной площадки на более традиционные платформы (телевидение, печать) является для блогера важным показателем общественного признания.

В интервью 2019–2020 гг. Карина Нига́й объясняла специфику своего статуса среди всех русскоязычных модных блогеров. Например, она утверждала, что старалась минимально включать в свой аккаунт личную жизнь, не показывать фотографии мужа и ребенка, хотя признавала, что это простой и эффективный способ продвижения себя. Нига́й говорит о том, что выбрала иной путь: «Я <...> очень долго в сети ставила себе статус эксперта, который не публикует свою личную жизнь» (22.05.20). Этот статус она реализует, по ее словам, в следующих практиках: говорит о моде и «профессионально» (то есть не в одиночку, а с командой специалистов) снимает фотографии и видео, в том числе рекламные. Говорить о моде – сложное занятие, по мнению Нига́й: «Нужен скилл для этого, да, чтобы говорить об этом грамотно» (24.03.20). Она рассказывает о том, как обретала соответствующий «скилл» – при помощи прохождения различных образовательных курсов: в Италии и России. Информация об этом подчеркивается на сайте ее собственных учебных курсов<sup>8</sup>. «Онлайн-школа моды и стиля Карины Нига́й» ранее включала два курса: “ProFashion”, посвященный созданию персонального стиля, и «Я fashion блогер». На данный момент на ней продается только курс-марафон “ProFashion”. В его описании умение «самостоятельно найти свой стиль» преподнесено, с одной стороны, как важное: «Стиль – это гармония вашего внутреннего мира и внешних данных», с другой – как сложно достижимое: «Чтобы самостоятельно найти свой стиль, девушки тратят не один год, а иногда и не находят вовсе...»<sup>9</sup> Карина Нига́й представлена на сайте как человек, способный помочь всем желающим развить это умение.

Во втором своем курсе «Я fashion блогер» Нига́й предлагает поделиться своими «ноу-хау», практическими знаниями в области модного блоггинга. В своих «Инстаграм»-сторис она акцентирует внимание на неформальном участии в обучении: например, рассказывает, что сделала паузу в записи видео для нового курса, так как чувствует себя «не в ресурсе». «Этот продукт уникальный, хочу

---

<sup>8</sup> «Онлайн-школа моды и стиля Карины Нига́й» [Электронный ресурс]. URL: <https://nigay.school/mk-vpechatlenie-2/> (дата обращения 14.05.2021).

<sup>9</sup> Здесь и далее во всем тексте орфография источников сохранена.

писать его на максимальном энергетическом подъеме, чтобы у вас все получилось» (12.05.21). Таким образом, она добавляет своим учебным материалам дополнительную символическую ценность, помимо информативности.

Если обратиться к «Инстаграм»-аккаунту Карины Нигай, можно найти некоторые расхождения с тем, как она описывала свою блогерскую позицию. В 2021 г. в жизни Нигай произошли изменения: развод с мужем, смерть родственников. В постах она обращалась к этой теме и делилась с подписчиками некоторыми обновлениями. В сторис она, как правило, не стремится к высокому качеству фотографий и видео, публикует и фотографии еды, и нелепые изображения себя, или просто «бытовые» снимки, на которых предстает ненакрашенной. Можно считать это проявлением «эстетики сконструированного любительства», с помощью которой инфлюэнсеры как бы разбавляют «профессиональный» контент, который постант в ленте [Abidin 2018]. Таким образом, в «Инстаграм»-аккаунте Нигай находится место и постам, посвященным моде, и контенту на тему ее отношений и переживаний. Нигай делает примерно по два поста в день, и большая их часть – это фотографии или видео, демонстрирующие ее образы, их сопровождают короткие подписи; иногда эти посты одновременно служат рекламой для брендов, с которыми блогер сотрудничает. Среди этого контента выделяются посты с большим по объему текстом, где Нигай делится своими знаниями или мнением о моде (пример – пост от 14.03.21).

В «Инстаграм»-аккаунте Александра Рогова такого контента нет. Он почти полностью состоит из постов с образами блогера и короткими подписями к ним, рекламы, а также анонсов новых видео на его YouTube-канале или новых выпусков телешоу «Рогов в деле». В сторис Рогов так же, как и Нигай, придерживается «эстетики сконструированного любительства». Это стремление к аутентичности заметно и в интервью. Александр Рогов охотно рассказывает про те моменты из своей биографии, в которых он выглядит не очень выигрышно, объясняя эту откровенность тем, что в результате его аудитория «понимает, что я с ними честен и я ничего не скрываю» (25.09.20). Однако в отличие от «Инстаграм»-аккаунта Карины Нигай, Рогов не публикует никакой информации о своей личной жизни и редко говорит о родственниках. В этом противоречии заметно, как он контролирует баланс между приватным и публичным в своем онлайн-присутствии. Возможно, отчасти это различие в самопрезентации объясняется гендерными стереотипами. Другое отличие его поведения от стратегии Нигай на платформе «Инстаграм» заключается в готовности к диалогу с подписчиками в разделе комментариев. Иногда он коротко отвечает

на вопрос о бренде-производителе определенной вещи на его фотографии, реагирует на комплименты. Но важно, что он отвечает и на оскорбительные комментарии, тем самым показывая подписчикам границы допустимого на его площадке, стремясь «воспитать» их при помощи личного контакта. Нигай не отвечает подписчикам в комментариях и признавалась в интервью, что человек из ее команды читает и удаляет грубые комментарии под ее постами, так как ее они очень расстраивают (04.12.19).

В том, как два модных блогера ведут YouTube-каналы, тоже есть различия. За последний год канал Карины Нигай включал следующие типы контента: разбор покупок, обзор трендов, рекомендации, с чем сочетать конкретные элементы гардероба, как составить сезонный гардероб. В видео заметен акцент именно на практических подсказках о том, как одеваться и что покупать. В одном из интервью Нигай критикует стилистов, которые предлагают упрощенные формулы и не учат людей размышлять (24.03.20). При этом ее видео тоже включают в себя «формулы» составления базового гардероба, стилизации образов: «Я покажу вам актуальную базу. <...> Тут есть фишечки, и эти фишечки помогут вам сделать ваш образ более интересным, более рассматриваемым» (30.03.21)<sup>10</sup>. Она проводит границу между желательными и нежелательными способами сочетания вещей: «Используйте их (спортивные вещи. – *З. С.*), но стилизуйте их. Не используйте их только вот: надели костюм и кроссовки – все!» (01.02.21).

С YouTube-каналом Александра Рогова в 2021 г. произошли большие изменения. Раньше между выпусками шоу «Рогов в городе» (СТС) и видео на личном канале Александра Рогова были стилистические сходства: они использовали формат влога, или видео-дневника. В телепрограмме Рогов от первого лица рассказывал, как у него проходил день, посещал достопримечательности города, в который приезжал, чтобы преобразить местную девушку. На канале “ROGOV LIVE” все видео до 2021 г. назывались «влог» и шли под порядковыми номерами. В отличие от телевизионной программы, они были посвящены разным темам: походу Рогова за покупками, организации фотосъемки для его бренда одежды, распаковке покупок. В 2020 г. шоу на СТС пришлось изменить, потому что регулярные поездки по России стали неудобны во время пандемии. «Рогов в городе» был заменен на «Рогов в деле». В новом формате влоговая эстетика ушла и акцент был перенесен с ведущего на героинь выпуска, их истории.

---

<sup>10</sup> «Karina Nigay». URL: <https://youtu.be/YvdBAaAVpZo> (дата обращения 14.05.2021).

С 2021 г. на «ROGOV LIVE» стали выходить видео трех типов: «Шоп-контент», «Завтрак с Королевой» и «Обзор луков подписчиков». Канал прошел через ребрендинг: у видео новое оформление, они выглядят так, как будто сняты в студийных помещениях, тогда как ранее некоторые ролики Рогов снимал даже у себя на кухне. Кроме того, изменилась частота выхода видео: раньше блогер публиковал одно или два видео в месяц, а с марта 2021 г. новые видео выходят каждую неделю (как и телевизионное шоу «Рогов в деле»). По продолжительности новые видео не короче 20 минут, выпуски «Шоп-контента» иногда длятся 50–60 минут. Из трех новых форматов они предлагают наиболее разнообразное наполнение. В «Шоп-контенте» Александр Рогов предстает в роли ведущего, который обсуждает новости из мира моды, рассказывает, что он купил, делает распаковку, принимает в гости других модных блогеров и обсуждает с ними тренды, проводит конкурсы для подписчиков, предлагает заранее отснятые краткие «репортажи»: шопинг-влог, посещение светских мероприятий. Александр Рогов признался в недавнем интервью: «Я бы хотел показать свою экспертность в моде в каком-нибудь классном телепроекте не про преобразование» (29.04.21). Формат «Шоп-контента» далек от «Рогов в деле» как шоу с модным преобразованием, однако в нем чувствуется связь с телевизионными конвенциями: очень продолжительная заставка в начале и между фрагментами, как будто для рекламных пауз; профессиональная студийная съемка. Александр Рогов и в интервью, и в самих видео «Шоп-контента» подчеркивает, что специфика этого формата состоит в его личном отборе гостей, тем для обсуждения, новостей (они могут быть не актуальными, но «самое главное – чтобы мне было, что о них сказать») (04.04.21). В этом аспекте «Шоп-контент» близок жанру «авторской программы» на телевидении и использует свойственный ей способ иерархического выделения ведущего. Его доминирующая позиция заметна в беседах с гостями, а также он дискурсивно отделяет себя и своих «коллег»-блогеров от более широкой аудитории. Например: «Я всегда боюсь, что обыватели неправильно это все поймут...» (28.03.21); «...моя человечность просыпается, я понимаю, что, конечно, всем подряд этот тренд применить будет сложно» (04.04.21). Позиция Рогова здесь подразумевает эксперта, обращающегося к людям, заведомо хуже него ориентирующимся в моде и стиле и превращающим то, что преподносится как сложное, в более доступное для их понимания.

Можно сказать, что контенту Рогова свойственна дидактичность. В отличие от Карины Нигай, он не предлагает четких «формул» для составления образов, но пользуется несколькими принципами, которые повторяет в видео разных форматов. Среди них, напри-



мер, «правило уместности» как зависимость успеха стилизации одежды от контекста (04.04.21), различие «небрежности, когда образ выглядит небрежно» и «неряшливости, когда образ выглядит неаккуратно» (25.04.21). «Луки» подписчиков часто подвергаются подробной, аргументированной критике: Рогов отмечает «неправильные» позы, фон, сочетания, предлагает способы «исправления». Несмотря на различия с телевизионным мейквер-шоу, «Разбор луков подписчиков» напоминает о тех частях программы, где ведущий разбирает гардероб героини, а также сценах, где он демонстрирует ей новый гардероб и поясняет, как сочетать вещи друг с другом.

Несмотря на различия в модном блоггинге между Александром Роговым и Кариной Нигаи, которые фиксируют и они сами, важным сходством для них является избрание роли эксперта в публичном поле дискурса о моде. В обоих случаях важным оказывается контакт с аудиторией социальных сетей, который блогеры стремятся наладить при помощи раскрытия некоторых аспектов личной жизни и своих несовершенств. В то же время они иерархически отделяют себя от аудитории, основывая это на обладании особыми знаниями и умениями, ценность которых они также конструируют.

### *Заключение*

Особенность модного блоггинга как формы высказываний о моде – это то, что авторитет спикера (блогера) конструируется одновременно с его суждениями. Среди традиционных модных медиа русскоязычные модные блогеры испытывают наибольшее влияние телепрограмм о модном преображении, которые включают роль «стилиста» как неоспоримого знатока. Хотя Карина Нигаи изначально строила карьеру модного инфлюэнсера на онлайн-площадках, она также заявляет о способности (подобно телевизионному стилисту) научить одеваться других людей, например в своих курсах. Онлайн-присутствие Александра Рогова показывает сосуществование телевизионных и блогерских конвенций. Однако его контент в YouTube является как будто бы продолжением роли телевизионного эксперта как человека, знающего «правила» и адаптирующего сложное содержание для широкой аудитории.

Обращение к модному блоггингу и тому, как его представители выстраивают свои персональные бренды, позволяет рассмотреть влияние социальных медиа на развитие дискуссии о моде в русскоязычном медиaprостранстве, а также закреплении ценности знаний о моде и стиле через презентацию модными блогерами себя как экспертов.

## Литература

---

- Барт 2003 – *Барт П.* Система Моды: Статьи по семиотике культуры / Пер. с фр., вступ. ст. и сост. С.Н. Зенкина. М.: Изд-во им. Сабашниковых, 2003. 512 с.
- Abidin 2018 – *Abidin C.* Internet celebrity. Understanding fame online. Bingley, UK: Emerald Publishing, 2018. 169 p.
- Ashton, Patel 2018 – *Ashton D., Patel K.* Vlogging careers. Everyday expertise, collaboration and authenticity // *The New normal of working lives. Critical studies in contemporary work and employment* / Ed. by S. Taylor, S. Luckman. Cham, Switzerland: Palgrave Mcmillan, 2018. P. 147–169.
- Baker, Rojek 2020 – *Baker S.A., Rojek C.* The Belle Gibson scandal. The rise of lifestyle gurus as micro-celebrities in low-trust societies // *Journal of Sociology*. 2020. Vol. 56 (8). P. 388–404.
- Banet-Weiser 2012 – *Banet-Weiser S.* Authentic TM: The politics of ambivalence in a brand culture. New York and London: New York University Press, 2012. 265 p.
- Best 2017 – *Best K.N.* The history of fashion journalism. L.; N.Y.: Bloomsbury Academic, 2017. 303 p.
- Bradford 2014 – *Bradford J.* Fashion journalism. N.Y.: Routledge, 2014. 266 p.
- Cunningham, Craig 2019 – *Cunningham S., Craig D.* Social media entertainment. The new intersection of Hollywood and Silicon Valley. N.Y.: New York University Press, 2019. 253 p.
- Duffy 2017 – *Duffy B.E.* (Not) getting paid to do what you love. Gender, social media, and aspirational work. New Haven, CT: Yale University Press, 2017. 320 p.
- Eyal, Buchholz 2010 – *Eyal G., Buchholz L.* From the sociology of intellectuals to the sociology of interventions // *Annual Review of Sociology*. 2010. Vol. 36 (1). P. 117–137.
- Eyal, Pok 2015 – *Eyal G., Pok G.* What is security expertise? From the sociology of professions to the analysis of networks of expertise // *Security expertise. Practice, power, responsibility* / Ed. by T.V. Berling, C. Bueger. L.: Routledge, 2015. P. 37–59.
- Eyal 2019 – *Eyal G.* The crisis of expertise. Cambridge, UK: Polity Press, 2019. 208 p.
- Hearn 2010 – *Hearn A.* Structuring feeling. Web 2.0, online ranking and rating, and the digital “reputation” economy // *Ephemera*. 2010. Vol. 10 (3/4). P. 421–438.
- Marwick 2013 – *Marwick A.E.* Status update. Celebrity, publicity, and branding in the social media age. New Haven; L.: Yale University Press, 2013. 360 p.
- Patel 2017 – *Patel K.* Expertise and collaboration. Cultural workers’ performance on social media // *Collaborative production in the creative industries* / Ed. by J. Graham, A. Gandini. L.: University of Westminster Press, 2017. P. 157–176.
- Rocamora 2018 – *Rocamora A.* The labour of fashion blogging // *Fashioning professionals* / Ed. by L. Armstrong, F. McDowell. L.: Bloomsbury, 2018. P. 65–81.
- Walsh 2003 – *Walsh P.* That withered paradigm. The web, the expert and the information hegemony // *Democracy and New Media* / Ed. by H. Jenkins, D. Thorburn. Cambridge, Mass.: MIT Press, 2003. P. 365–372.

## References

---

- Abidin, C. (2018), *Internet celebrity. Understanding fame online*, Emerald Publishing, Bingley, UK.
- Ashton, D., Patel K. (2018), "Vlogging careers. Everyday expertise, collaboration and authenticity", in Taylor, S. and Luckman, S. (eds.), *The new normal of working lives. Critical studies in contemporary work and employment*, Palgrave Mcmillan, Cham, Swizerland, pp. 147–169.
- Banet-Weiser, S. (2012), *Authentic TM. The politics of ambivalence in a brand culture*, New York Univ. Press, New York, USA, London, UK.
- Baker, S.A. and Rojek, C. (2020), "The Belle Gibson scandal. The rise of lifestyle gurus as micro-celebrities in low-trust societies", *Journal of Sociology*, vol. 56, no. 8, pp. 388–404.
- Barthes, R. (2003), *Systema Mody. Statyi po semiotike kultury* [The Fashion system. Articles on the semiotics of culture], Sabashnikov's Publishing House, Moscow, Russia.
- Best, K.N. (2017), *The history of fashion journalism*, Bloomsbury Academic, London, UK, New York, USA.
- Bradford, J. (2014), *Fashion journalism*, Routledge, New York, USA.
- Cunningham, S. and Craig, D. (2019), *Social media entertainment. The new intersection of Hollywood and Silicon Valley*, New York University Press, New York, USA.
- Duffy, B.E. (2017), *(Not) Getting paid to do What you love. Gender, social media, and aspirational work*, Yale University Press, New Haven, CT, USA.
- Eyal, G. and Buchholz, L. (2010), "From the sociology of intellectuals to the sociology of interventions", *Annual Review of Sociology*, vol. 36 (1), pp. 117–137.
- Eyal, G. and Pok, G. (2015), "What is security expertise? From the sociology of professions to the analysis of networks of expertise", in Berling, T.V. and Bueger, C. (eds), *Security expertise. Practice, power, responsibility*. Routledge, London, UK, pp. 37–59.
- Eyal, G. (2019), *The crisis of expertise*, Polity Press, Cambridge, UK.
- Hearn, A. (2010), "Structuring feeling. Web 2.0, online ranking and rating, and the digital 'reputation' economy", *Ephemera*, vol. 10, no. 3/4, pp. 421–438
- Marwick, A.E. (2013), *Status update. Celebrity, publicity, and branding in the social media age*, Yale Univ. Press, New Haven, USA, London, UK.
- Patel, K. (2017), "Expertise and collaboration. Cultural workers' performance on social media", in Graham, J. and Gandini A. (eds), *Collaborative production in the creative industries*, University of Westminster Press, London, UK, pp. 157–176.
- Rocamora, A. (2018), "The labour of fashion blogging", in Armstrong, L. and McDowell, F. (eds), *Fashioning professionals*, Bloomsbury, London, UK, pp. 65–81.
- Walsh, P. (2003), "That withered paradigm. The web, the expert and the information hegemony", in Jenkins, H. and Thorburn, D. (eds), *Democracy and new media*, MIT Press, Cambridge, Mass, UK, pp. 365–372.

*Информация об авторе*

*Земфира К. Саламова*, Национальный исследовательский университет «Высшая школа экономики», Москва, Россия; 101000, Россия, Москва, Мясницкая ул., д. 20; [zsalamova@hse.ru](mailto:zsalamova@hse.ru).

*Information about the author*

*Zemfira K. Salamova*, HSE University, Moscow, Russia; bld. 20, Myasnit-skaya St., Moscow, Russia, 101000; [zsalamova@hse.ru](mailto:zsalamova@hse.ru).

Дизайн обложки  
*Е.В. Амосова*

Корректор  
*А.А. Леонтьева*

Компьютерная верстка  
*Н.В. Москвина*

Подписано в печать 07.11.2021.

Формат  $60 \times 90^{1/16}$ .

Уч.-изд. л. 8,5. Усл. печ. л. 9,9.

Тираж 1050 экз. Заказ № 1351

Издательский центр  
Российского государственного  
гуманитарного университета  
125047, Москва, Миусская пл., 6  
[www.rsuh.ru](http://www.rsuh.ru)