

МОЛОДЕЖЬ И НАУКА XXI ВЕКА

XXV Международный научно-практический
форум студентов, аспирантов и молодых ученых



ИСТОРИЯ И ПОЛИТИКА В ИСКУССТВЕ

Материалы VIII Всероссийской
научно-практической конференции
для школьников, студентов и аспирантов

Красноярск, 10 апреля 2024 г.

Электронное издание

МИНИСТЕРСТВО ПРОСВЕЩЕНИЯ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ
федеральное государственное бюджетное образовательное
учреждение высшего образования
«КРАСНОЯРСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ
ПЕДАГОГИЧЕСКИЙ УНИВЕРСИТЕТ им. В.П. Астафьева»

МОЛОДЕЖЬ И НАУКА XXI ВЕКА

**XXV Международный научно-практический форум
студентов, аспирантов и молодых ученых**

ИСТОРИЯ И ПОЛИТИКА В ИСКУССТВЕ

Материалы VIII Всероссийской научно-практической конференции
для школьников, студентов и аспирантов

Красноярск, 10 апреля 2024 г.

Электронное издание

КРАСНОЯРСК
2024

ББК 63
И 90

Редакционная коллегия:

Е. Л. Зберовская
А. Г. Канаев
Е. С. Меер (отв. ред.)

И 90 История и политика в искусстве: материалы VIII Всероссийской научно-практической конференции для школьников, студентов и аспирантов. Красноярск, 10 апреля 2024 г. [Электронный ресурс] / отв. ред. Е. С. Меер; ред. кол. – Электрон. дан. / Краснояр. гос. пед. ун-т им. В. П. Астафьева. – Красноярск, 2024. – Систем. требования: РС не ниже класса Pentium I ADM, Intel от 600 MHz, 100 Мб HDD, 128 Мб RAM; Windows, Linux; Adobe Acrobat Reader. – Загл. с экрана.

ISBN 978-5-00102-700-3

ББК 63

ISBN 978-5-00102-700-3

(XXV Международный научно-практический форум
студентов, аспирантов и молодых ученых
«МОЛОДЕЖЬ И НАУКА XXI ВЕКА»)

© Красноярский государственный
педагогический университет
им. В. П. Астафьева, 2024

От редакции

В рамках XXV Международного научно-практического форума студентов, аспирантов и молодых ученых «Молодежь и наука XXI века» 10 апреля 2024 г. в Государственной универсальной научной библиотеке Красноярского края состоялась VIII Всероссийская научно-практическая конференция для школьников, студентов и аспирантов «История и политика в искусстве». Мероприятие предусматривало очный, заочный и дистанционный формат. Очная и дистанционная работа проходила в рамках 4 секций: «Репрезентация истории в культурных текстах», «Изобразительное искусство как исторический источник. Культура повседневности», «Репрезентация истории и политики в кинематографе», «Научный дебют». Было заслушано 59 докладов студентов и школьников (общее количество выступивших составило 63 человека). Победители и призеры секций получили дипломы и памятные призы. Заочный формат мероприятия (публикацию статьи) выбрали 5 человек.

В 2024 г. в работе конференции приняли участие представители вузов и школ из Красноярского края (Красноярск, Канск, Сосновоборск), Томска, Омска, Саратова, Москвы, Санкт-Петербурга. Итогом мероприятия стала подготовка сборника научных статей. Были отобраны материалы в соответствии с требованиями конференции. Их количество составило 45 работ.

Организаторы мероприятия выражают благодарность А. А. Брагину, заведующему отделом литературы на языках народов мира Государственной универсальной научной библиотеки Красноярского края, и надеются на дальнейшее плодотворное сотрудничество.

РЕПРЕЗЕНТАЦИЯ ИСТОРИИ В КУЛЬТУРНЫХ ТЕКСТАХ

ПОЛИТИЧЕСКАЯ РЕКЛАМА И PR В СРЕДНЕВЕКОВОЙ РОССИИ: ИЗБИРАТЕЛЬНАЯ СТРАТЕГИЯ БОРИСА ГОДУНОВА

POLITICAL ADVERTISING AND PR IN MEDIEVAL RUSSIA: BORIS GODUNOV'S ELECTORAL STRATEGY

Е. И. Орлов, Д. Е. Арискина

E. I. Orlov, D. E. Ariskina

Научный руководитель Г. Ф. Быконя
Scientific adviser G. F. Bykonya

PR, политическая реклама, средневековая Россия, Борис Годунов, избирательная стратегия.

В статье рассматриваются приемы политической рекламы и PR на разных этапах избирательной кампании Бориса Годунова.

PR, political advertising, medieval Russia, Boris Godunov, electoral strategy.

The article examines the techniques of political advertising and PR at different stages of Boris Godunov's election campaign.

Проблема «власть и общество» актуальна в любом государстве и имеет формационно-стадиальную специфику. В молодом Российском государстве декларировался сословный принцип правообладания властными функциями. Наше исследование фокусируется на анализе избирательной стратегии Бориса Годунова, охватывая элементы ранних форм политической рекламы и стратегий общественных отношений.

Политическая реклама в средневековой России, ориентированная на привилегированные слои населения, представляла собой коммуникативное воздействие с целью повлиять на политический выбор. Формирование позитивного образа политика как в управленческих кругах, так и среди населения было ключевым элементом этого процесса, схожим с современными PR.

«Повесть о честном житии царя Федора Ивановича», созданная в 1589 г. сторонниками Бориса Годунова, предназначалась для укрепления образа Федора как желанного правителя. Это публицистическое произведение, содержащее биографию царя и сведения о его окружении, включая Годунова. Политический бренд последнего включал успехи в подавлении восстаний, развитии городов, строительстве храмов, дипломатии с Востоком и обороне Москвы от крымского хана [1].

В избирательной стратегии Бориса Годунова можно выделить четыре этапа с различными целями, задачами и характером.

1. *Поиск союзников и поддержки.* Крупные землевладельцы были против Годуновых. Тогда Борис Федорович сфокусировался на создании благоприятного общественного мнения. На Земском соборе он планировал противопоставить мнению влиятельных землевладельцев голоса представителей других слоев общества. Потенциальным союзником Годунова была православная церковь во главе с Иовом, который ранее был возведен им на патриарший престол. Кроме того, братья Бориса Годунова занимали важные должности в приказах, что также предоставляло ему преимущество в политической борьбе [2, с. 56].

2. *Организация штаба и ресурсов.* Формирование штаба Годунова происходило под воздействием социально-политического принуждения. Он стратегически взаимодействовал с военными (стрельцы), духовенством и административным аппаратом. Ирина, сестра Бориса Годунова, сыграла значительную роль в организации штаба, привлекая военных лидеров и обещая будущие преференции [3, с. 33]. Патриарх Иов в свою очередь организовал в своих палатах собрание сторонников Годунова, на котором священнослужители выдвинули Бориса на пост царя. Это совещание привело к изданию Окружной грамоты и Соборного определения, закрепивших его законность [4]. Окружная грамота патриарха Иова как исторический источник представляет собой юридический акт, распоряжение, адресованное воеводам сибирских городов, изданное патриархом Иовом в 1598 г. Помимо призыва к защите православной веры и борьбе с язычеством в Сибири, содержит сообщение о смерти Федора Ивановича и возведении на престол Годунова [5]. Соборное определение также представляло собой законодательный акт, составленный собором примерно одновременно с Окружной грамотой. Соборное определение содержало обоснование прав Бориса Годунова на престол [6]. Таким образом, формировалась система поддержки, включающая влиятельные семьи и церковных деятелей, а также ресурсы в виде земельных наделов, пищевых запасов и поддержки со стороны влиятельных структур.

3. *Местная агитация.* Согласно утвержденным патриаршим документам, Борис Годунов – «Государь, Богом избранный, и Богом возлюбленный, и Богом почтенный». Проторекламное воздействие на заинтересованные группы населения позволяло сделать вывод, что Годунов стремился убедить потенциальный электорат в божественности своего избрания. Ирина активно способствовала закреплению образа Бориса (Божественного помазанника), добиваясь, чтобы верные ей офицеры вели пропаганду в гарнизоне и среди москвичей [3, с. 34]. Таким образом, проводилась активная агитация через религиозность образа Годунова, что способствовало формированию его положительного имиджа.

4. *Интенсивная фаза кампании.* Религиозный образ Годунова строился на лозунге «глас народа – глас Божий» и подкреплялся новым праздником 21 февраля, что изначально был посвящен Богоматери, но со временем стал ассоциироваться с Годуновым. PR-мероприятия как шествия укрепляли этот образ, а сторонники Бориса использовали административный ресурс, принуждая народ к участию [4].

21 февраля народ и представители Земского собора устроили крестный ход к монастырю, демонстрируя поддержку Бориса Годунова как царя. Детский плач усиливал эмоциональное воздействие. Годунов выражал нежелание принять престол символическими жестами, но согласился после уговоров царицы Ирины. Он был избран на царский престол после завершения избирательной кампании, в ходе которой противников устраняли административными методами.

Определенное манипулятивное воздействие на потенциальных избирателей осуществлялось посредством PR и имиджевой рекламы. «Повесть о честном житии царя Федора Ивановича» служила основным средством информационной поддержки, подчеркивая заслуги Бориса Федоровича. Окружная грамота, Соборное определение и мероприятия 21 февраля обосновывали его права на престол.

Список источников и литературы

1. *Иов.* Повесть о честном житии царя Федора Ивановича // Библиотека литературы Древней Руси. В 20 т. Т. 14: Конец XVI – начало XVII века. Санкт-Петербург: Наука, 2006. С. 54–104.
2. *Костомаров Н. И.* Русская история в жизнеописаниях ее главнейших деятелей. В 3 кн. Книга III. М.: Книга и бизнес, 1992.
3. *Кривоносов М. М., Манягин В. Г.* История гражданского общества России от Рюрика до наших дней. М.: Книжный мир, 2015. 447 с.
4. *Шмыкова М. Л.* Избирательная кампания 1598 года и обоснование прав Бориса Годунова на престол // Вестник Удмуртского университета. Серия «История и филология». 2005. № 1. С. 63–72.
5. *Иов.* Окружная грамота патриарха Всероссийского Иова к воеводам сибирских городов // Собрание государственных грамот и договоров, хранящихся в Государственной коллегии иностранных дел. Москва, 1819. Ч. 2. № 84. С. 189–190.
6. Соборное определение об избрании царем Бориса Федоровича Годунова // Акты, собранные в библиотеках и архивах Российской империи Археографической экспедицией Императорской Академии наук. Санкт-Петербург, 1836. Т. 2, № 7. С. 16–54.

**«КТО-ТО БЫЛ КОММУНИСТОМ...»:
ИСТОРИЧЕСКАЯ ПАМЯТЬ
КОММУНИСТИЧЕСКОГО ДВИЖЕНИЯ ИТАЛИИ
ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XX ВЕКА
В МОНОЛОГЕ ДЖОРДЖО ГАБЕРА**

**«SOMEONE WAS A COMMUNIST... »:
HISTORICAL MEMORY
OF THE COMMUNIST MOVEMENT IN ITALY
IN THE SECOND HALF OF THE XX CENTURY
IN THE MONOLOGUE OF GIORGIO GABER**

Д. М. Вещицкий

D. M. Veshchitsky

*Научный руководитель М. В. Эберхардт
Scientific adviser M. V. Eberhardt*

Послевоенная Италия, Джорджо Габера, итальянский коммунизм, распад социалистического блока, историческая память.

В статье анализируется монолог итальянского барда Джорджо Габера «Кто-то был коммунистом...». Автор приходит к выводу, что в нем коммунистическое движение Италии запечатлено как крайне неоднородный социальный, политический, идеологический и психологический феномен.

Post-war Italy, Giorgio Gaber, Italian communism, collapse of the socialist bloc, historical memory.
The article analyzes the monologue of the Italian bard Giorgio Gaber «Someone was a communist... ». The author comes to the conclusion that it depicts the Italian communist movement as an extremely heterogeneous social, political, ideological and psychological phenomenon.

Итальянское коммунистическое движение второй половины XX в. является уникальным феноменом как в истории самой Италии, так и в мировой истории Новейшего времени, при этом речь идет не только об Итальянской коммунистической партии (ИКП), которая на протяжении всей «холодной войны» была крупнейшей компартией Западной Европы и второй по популярности партией Италии, но и об особом общественно-политическом феномене, оказавшем влияние на развитие Италии после Второй мировой войны. Тем не менее последствия распада соцблока на рубеже 1980–1990-х гг. и падение в странах Западной Европы популярности коммунистических идей не обошли стороной и Италию – коммунизм стал маргинальной политической идеологией, а ИКП трансформировалась на социал-демократической основе [1, с. 231–232]. Своеобразный итог полувековой истории самого массового в странах Западной Европы итальянского коммунистического движения подвел итальянский бард Джорджо

Габер в монологе «Кто-то был коммунистом», впервые зачитанном в рамках дебюта 5 ноября 1991 г. его спектакля-антологии «Театр песни». Целью данной работы является рассмотрение содержащихся в данном монологе символов и образов как репрезентации исторической памяти коммунистического движения Италии второй половины XX в. В качестве источника мы использовали фрагмент видеозаписи спектакля «Театр песни» в городе Лугано 1994 г. [2].

В вводной части автор в форме диалога с воображаемым собеседником рассказывает о своей молодости – с неловкостью говорит, что ранее он «был как все», описывая образ итальянского коммуниста: простой внешний вид («джинсы, свитер, бушлат»), пение (в том числе хором) *Bella Ciao* и гимна Интернационала, увлечение музыкой чилийской группы *Inti-Illimani*, портрет Че Гевары в комнате, жест сжатой в кулак ладони. «Сейчас об этом никто не говорит, все делают вид, что ничего не было». На вопрос «Был ли я коммунистом?» Габер задает встречный вопрос «В каком смысле?». После в основной части монолога, начиная каждую реплику с фразы «кто-то был коммунистом», он описывает различных представителей коммунистического движения и их умонастроения.

Говоря о символах коммунизма, Габер упоминает СССР и КНР («кто-то... видел в России надежду, в Китае – поэзию, а в коммунизме – рай земной»), сам же коммунизм противопоставляется идеологии США («кто-то... мечтал об иной свободе, кроме американской»). Образ ИКП противоречивый, так как «кто-то был коммунистом, потому что существовала великая коммунистическая партия», а кто-то «вопреки великой коммунистической партии» и что «лучше этого не было ничего» (далее он говорит, что «у нас была худшая социалистическая партия в Европе»). Также кто-то «был более ярким коммунистом, чем другие». Возможно, здесь речь идет об ультралевых террористах, противопоставлявших себя традиционным компартиям. Из деятелей итальянского коммунизма Габер упоминает лишь Энрико Берлингуэра – идеолога «исторического компромисса» ИКП («...Берлингуэр был хорошим человеком»), при этом данная фигура противопоставляется Джулио Андреотти – неоднократно министру и премьер-министру от христианских демократов («...Андреотти не был хорошим человеком»). Упоминаются также пространства, связанные с ИКП, – это «оплот коммунизма» Эмилия-Романья [3, р. 469] («кто-то... родился в Эмилии-Романье») и прокоммунистический телеканал RAI 3.

Подавляющая доля основной части монолога посвящена мотивации итальянцев идентифицировать себя как коммунистов. Обобщенно ее Габер описывает фразой «Кто-то был коммунистом из-за моды, кто-то из принципа, а кто-то с досады». Из наиболее «корыстных интересов» автор упоминает «...надбавку к жалованью», любовь к народным гуляниям и желание избежать наказания за членство в Национальной фашистской партии (НФП). Кроме «жалованья», популярность коммунизма среди рабочих была обусловлена тем, что «кто-то... больше не мог быть рабочим», в противоположность некоторые, не принадлежащие к рабочим люди, могли восхищаться рабочим классом («кто-то... настолько восхищался рабочими, что хотел быть одним из них»). Габер упоминает популярность

коммунизма среди части творческой интеллигенции («этого требовало кино, требовали театр, живопись, литература – да фактически все»), которая придерживалась идей как из «принципов», так и из карьеристских устремлений. Часть буржуазии поддерживала коммунизм, потому что «кто-то... был богат, но любил народ». Безотносительно социальной принадлежности к личным мотивам Габер относит чувство одиночества, конформизм («кто-то был коммунистом, потому что ему так сказали»), чувство обманутости («...ему сказали не все»), принятие (или же, наоборот, непринятие) политических взглядов своего отца, желание «...отдать государству все» (следующей же фразой Габер иронизирует, что «кто-то... не был знаком ни с гоструктурами, ни с госслужащими, ни с их родней»), желание быть счастливым вместе с остальным обществом, веру в существование классовой борьбы, скорую революцию, историческую неизбежность победы пролетариата и наступление коммунизма. «А кто-то... думал, что он коммунист. Но может, был кем-то еще». Габер также уделяет внимание степени религиозности членов коммунистического движения. «Кто-то... получил слишком католическое воспитание» и вопреки этому был коммунистом (а не христианским демократом), а «кто-то... был настолько атеистом, что нуждался в другом боге» и «променял диалектический материализм на евангелие от Ленина», т.е. для многих коммунистов их идеология была подобна религиозной вере.

Сорокалетнее правление христианских демократов автор оценивает негативно – оно сравнивается с политически нестабильной Угандой, подчеркивается проблема слияния мафии с государственной властью и провал построения демократического государства, упоминаются организованные в 1970-е гг. неонацистские теракты [3, р. 461] и авиакатастрофа «Устика». В этих условиях «каждый, кто был против, был коммунистом».

В конце Джорджо Габер подводит итог, что для многих итальянцев, бывших самыми заурядными приспособленцами, коммунизм означал мечту «изменить мир, изменить жизнь». Сейчас же эти люди подавлены, так как «мечта об этом навсегда угасла. Два несчастья в одном теле...».

Список источников и литературы

1. Григорьева И. В. Италия в XX веке: учебное пособие для вузов. М.: Дрофа, 2006. 256 с.
2. Julia Timotina (2016). Кто-то был коммунистом... // YouTube. 16 сентября (<https://www.youtube.com/watch?v=nl768Wap7Fs>). Просмотрено: 04.04.2024.
3. Clark M. Modern Italy, 1871 to the Present. London&New York: Routledge, 2014. 624 p.

ОБРАЗ ВЕДЬМЫ В ТРУДЕ ЖАНА БОДЕНА «О ДЕМОНОМАНИИ КОЛДУНОВ»

THE IMAGE OF A WITCH IN THE WORK OF JEAN BODIN «ON THE DEMONOMANIA OF SORCERERS»

В. В. Горина

V. V. Gorina

Научный руководитель А. Г. Канаев
Scientific adviser A. G. Kanaev

Ведьма, образ, «О демономании колдунов», Жан Боден.

В статье рассматривается труд Жана Бодена «О демономании колдунов» и изучается образ ведьмы, представленный в нем. Автор приходит к выводу, что ученый наделяет ведьм уродливой внешностью и самыми неприятными качествами – похотью, подлостью, жестокостью, тщеславием, что соответствует эпохе «охоты на ведьм».

Witch, image, «On the Demonomania of Sorcerers», Jean Bodin.

The article examines the work of Jean Bodin «On the Demonomania of Sorcerers» and examines the image of a witch presented in it. The author concludes that the scientist gives witches an ugly appearance and the most unpleasant qualities – lust, meanness, cruelty, vanity, which corresponds to the era of the «witch hunt».

Ведьма как персонаж часто встречается в народном творчестве, легендах и религиозных текстах. Первые упоминания о ней встречаются в Ветхом Завете в сказании о царе Сауле, а также в греческой мифологии. Образ ведьмы постоянно трансформировался. В сказках Нового времени ведьма – это женщина пожилого возраста, старуха. Ведьмы склонны к каннибализму, злы и жестоки по отношению к окружающим, завистливы [1, с. 216]. В современной массовой культуре образ ведьмы не только не утратил своего значения, но и кардинально изменился. Перед нами предстает сильная, уверенная в себе женщина, с личной историей, которая и определяет ее поступки – хорошие или плохие. Яркими примерами являются фильмы «Оз: Великий и ужасный» режиссера Сэма Рэйми и «Малефисента» Роберта Стромберга. В данных фильмах ведьмы – это женщины, пережившие предательство, обман и подлость, что и сделало их жестокими. В этих и других фильмах и книгах, например, «Гарри Поттер» Джоан Роулинг, сериале «Дневники вампира» Пола Уэсли, раскрывается образ ведьмы как положительного, доброго персонажа. Таким образом, каждый автор рисует перед нами совершенно различные образы, но главной общей чертой является очеловечивание данного персонажа.

Но в Средние века ведьмы были не только популярными героями различных сказаний, но и частью мировоззрения людей, главным врагом, с которым нужно бороться. Это повлекло такое явление, как «охота на ведьм». Наибольший размах

охота приняла в XV–XVI вв. [2, с. 75]. 5 декабря 1484 г. была издана булла папы римского Иннокентия VIII под названием «Всеми силами души», которая призвала к самому жесткому преследованию еретиков и ведьм. Именно этот документ спровоцировал череду судебных процессов и казней в отношении женщин. Это явление отразилось и в культурных текстах того времени.

Жан Боден – выдающийся юрист своего времени, историк, известный теоретик абсолютизма, являлся современником «охоты на ведьм» и посвятил колдовству труд «О демономании колдунов», опубликованный в 1580 г. Он был составлен в качестве справочника для судей и юристов по делам, касающимся ведьм. В «Демономании» содержится определение колдовства, описание магии в общем и ее видов, описываются различия между злыми и добрыми духами. Также в труде приводится описание многочисленных судебных процессов над ведьмами из личной практики Бодена [3].

Целью данного исследования является выявление образа ведьмы в труде Жана Бодена «О демономании колдунов».

Труды Жана Бодена интересны и до сих пор изучаются многими историками и юристами, среди них Г. И. Баязитова, Д. С. Митюрёва [3]. Труд «О демономании колдунов» анализировала В. Б. Романовская в статье «Отступление от принципов судопроизводства по особым категориям дел в концепции Жана Бодена» [4].

Жан Боден фактически первый дает определение ведьмы. По мнению ученого, это та женщина, которая сознательно пытается совершить что-либо посредством дьявола. Примечательно, что Боден не отрицает существования мужчин-колдунов, но отмечает, что заключить сделку с дьяволом может или невероятный простак, или женщина [5, с. 115]. В «Демономании» под ведьмами упоминаются женщины разного происхождения и возраста – молодая дворянка, крестьянка пятидесяти лет, городская девочка, аббатиса женского монастыря. Но характерным отличием ведьмы, по которому ее можно распознать, является то, что на ее теле находятся отметины, которые хорошо скрыты. Часто эти отметины находятся на бедрах, подмышках или срамных местах. Такой знак имеет форму ладони и место, где находится дьявольская метка, нечувствительно к боли [5, с. 194–195]. Для описания внешности ведьмы ученый прибегает к часто используемому выражению того времени: «страшна как ведьма». По мнению Бодена, нет такой ведьмы, которая могла бы определять свой облик с помощью колдовства. Он отмечает, что никогда не видел ведьму, которая не была бы уродлива [5, с. 260].

Кроме того, Жан Боден выделяет еще один признак ведьмы – зловоние. Любая ведьма в представлении Жана Бодена имеет плотские сношения с дьяволом, демонами или злыми духами, отсюда и крайне неприятный запах. Подводя итог, он пишет: «Женщины, сходясь с Сатаной, становятся противоестественно отвратительными, меланхоличными, уродливыми и смердящими» [5, с. 261].

Еще одной отличительной чертой ведьм является то, что они не умеют плакать, хотя их лица всегда печальны. Этот факт Боден считает убедительным доказательством вины ведьмы в суде [5, с. 270]. Кроме того, Боден четко описывает личностные качества ведьмы. Ученый пишет, что ведьмы не испытывают ма-

теринской любви. После рождения детей они посвящают их Сатане. В других случаях они жертвуют своих детей дьяволу, сжигая или зарезая их. Ведьмы обладают необыкновенной жестокостью. Боден описывает случаи каннибализма и упоминает, что нередки случаи, когда ведьмы сами вскармливают себе людей на мясо. Жан Боден описывает случаи поедания детей, которые встречались ему за время судебной практики. Также ученый отмечает, что ведьмы подлые и хитрые. Они прячутся под вуалью благочестия, проводят свои ритуалы с молитвами, торжествами и освещением всех присутствующих, маскируя дьявольские обряды под таинствами церкви: «На своих празднествах они возносили руки и метлы вверх, они подражали поклонению, которым полагается поклоняться Господу» [5, с. 202]. Помимо всего этого, ведьмы необычайно тщеславны. Они всегда находятся в погоне за богатством и почестями.

Таким образом, через труд «О демономании колдунов» мы видим образ ведьмы глазами современника. Жан Боден наделяет ведьм уродливой внешностью и самыми неприятными качествами – похотью, подлостью, жестокостью, тщеславием. Жан Боден описывает такой портрет, который создаст у читателя отвращение к магии, воспитает презрение к ведьмам и побудит судей действовать в отношении обвиняемых более решительно и жестоко. Это объясняется тем, что мыслитель не мог отказаться от верований своего времени и всецело был согласен с политикой государства в отношении ведьм. Также можно отметить, насколько сильно образ ведьмы в труде «О демономании колдунов» отличается от массовой культуры XXI в. В отличие от современных авторов, Жан Боден не только не пытается понять историю ведьмы, сочувствовать ей, но и лишает ее всего человеческого.

Список источников и литературы

1. *Дозморова А. П.* Эволюция образа ведьмы в традиционной и современной культурах // Социальные и гуманитарные науки: теория и практика. 2018. № 1 (2). С. 210–220.
2. *Келлер О. Б.* Гонения на ведьм и процессы над ними в Европе в периоды Средневековья и Раннего Нового времени // Вестник Полоцкого государственного университета. 2020. № 1. С. 74–79.
3. *Баязитова Г. И., Митюрёва Д. С.* В преддверии рождения государства: язык, право и философия в политической теории Жана Бодена. Тюмень: Изд-во Тюменского гос. ун-та, 2012. 238 с.
4. *Романовская В. Б.* Отступление от принципов судопроизводства по особым категориям дел в концепции Жана Бодена // Вестник Нижегородской академии МВД России. 2014. № 4. С. 85–89.
5. *Боден Ж.* О демономании колдунов. 2-е изд. СПб.: CHAOSSS/PRESS, 2022. 424 с.

«АНГЕЛ В ДОМЕ»: ВОСПИТАНИЕ АНГЛИЙСКОЙ ЛЕДИ В ВИКТОРИАНСКУЮ ЭПОХУ (ПО МАТЕРИАЛАМ АВТОБИОГРАФИИ А. КРИСТИ)

«THE ANGEL IN THE HOUSE»:
THE UPBRINGING OF AN ENGLISH LADY
IN THE VICTORIAN ERA
(BASED ON THE AUTOBIOGRAPHY OF A. CHRISTIE)

Е.А. Гыдова

E.A. Gydova

Научный руководитель И. В. Цыганова
Scientific adviser I. V. Tsyganova

Воспитание, культура, английская леди, Викторианская эпоха, А. Кристи.

В статье предпринимается попытка представить на основе анализа автобиографического сочинения А. Кристи обобщенный портрет английской леди, раскрыть процесс ее воспитания в Англии конца XIX в. Автор приходит к выводу, что в поздневикторианский период образ женщины был связан с представлением о ней как о хранительнице домашнего очага, что напрямую отражалось на воспитании и манерах.

Education, culture, English lady, the Victorian era, A. Christie.

The article attempts to present, based on the analysis of A. Christie's autobiographical work, a generalized portrait of an English lady, to reveal the process of her upbringing in England at the end of the XIX century. The author concludes that in the late Victorian period, the image of a woman was associated with the idea of her as the keeper of the hearth, which directly affected the upbringing and manners.

Викторианская эпоха сформировала определенные семейные и общественные ценности, морально-этические установки и принципы воспитания. Изучение особенностей викторианского воспитания в Англии во второй половине XIX в. позволяет воссоздать навязанный викторианской идеологией образ леди как «гения домашнего очага», то есть женщины добродетельной, услужливой, преданной, любящей [1, с. 38]. Того самого «ангела в доме», идеал которого был воспет в поэме К. Патмора и закреплял за женщиной строго определенное место, запрещал ей посягать на «мужскую» сферу общения, преуспевания и саморазвития [1, с. 39].

Данная проблема получила развитие в работах Е. В. Буяновой [2], Э. В. Васильевой [1], Н. В. Киреевой и И. А. Коваленко [3]. В этой статье мы попытаемся раскрыть процесс воспитания леди и его особенности в Викторианской Англии на основе анализа автобиографии А. Кристи. Сама «Автобиография» представляет собой книгу воспоминаний, перечисление ярких и интересных событий прожитой жизни. Работа над ней длилась практически пятнадцать лет,

начиная с 1950 г. Тогда автор вместе со своим вторым мужем находилась в составе археологической экспедиции в Нимруде и у нее возникло желание изложить свою биографию на бумаге.

Агата Миллер родилась 15 сентября 1890 г. в приморском курортном городке Торки, став третьим ребенком в довольно обеспеченной семье, которая жила на средства, оставленные дедушкой будущей писательницы. Ее отец не имел профессии, как отмечала она сама: «Он был ленив. Но в его времена никто не работал, имея постоянный доход, никто и не ждал этого» [4, с. 11]. Будучи ребенком, она испытывала сильную привязанность к своей матери и стремилась ни в чем ее не разочаровывать. Клара Миллер посвящала всю свою жизнь домашним делам, семье, мужу и детям, воспитанию которых она уделяла большое внимание. Именно мама сыграла важную роль в формировании у дочери викторианских ценностей и установок. Девочка воспитывалась в патриархальных условиях и была крайне консервативных взглядов относительно положения женщин в обществе: «Дом, семья, любовь и надежность домашнего очага – разве самое лучшее образование в мире может заменить это или сравниться с этим?» [4, с. 15].

Уже в четыре года, со слов А. Кристи, она влюбилась в друга своего брата – курсанта морского училища в Дартмуре. Агата признавалась, что ей было безумно неловко сидеть с ним за одним столом – она либо вставала и уходила при его появлении, либо решительно от него отворачивалась. И тогда мама каждый раз напоминала ей о правилах приличия, говорила, что ее поведение совершенно нетактично по отношению к Филиппу и указывала на то, что «необходимо быть вежливой» по отношению к нему [4, с. 53]. Таким образом, с детства мать приучала дочь, несмотря на испытываемые ею эмоции, соблюдать правильную манеру общения с мужчинами.

В те времена практически у всех детей из достаточно обеспеченных семей была няня, которая следила за ребенком, а также гувернантка, от которой зависело его образование. Для Агаты «главной фигурой детства» [4, с. 33], самым близким человеком, с которым она проводила большую часть свободного времени, была няня. Умение вежливо общаться, проявлять особенную учтивость к прислуге формировали у юных леди с раннего детства.

А. Кристи получила хорошее домашнее образование благодаря своим родителям и няне. Например, отец научил ее элементарным математическим вычислениям, Агата признавалась, что после первого завтрака она с большим удовольствием садилась к окну и «наслаждалась цифрами» [4, с. 30]. И, хотя ее мать считала, что чтению нужно обучаться не ранее восьми лет, девочка была любознательным ребенком и благодаря личной инициативе научилась читать, когда ей было всего лишь пять лет. Она признавалась, что это произошло во время одной из прогулок с няней, когда Агата спрашивала у нее, какие слова написаны на вывесках на афишных щитах [4, с. 30].

В детстве А. Кристи активно посещала музыкальные занятия, которые проходили каждый день, раз в неделю разнообразила свой досуг походами на танцы. Она очень любила фантазировать и играть в игрушки, причем многие из них

Агата изобретала сама. К примеру, как она писала, ярким увлечением ее было вырезание различных картинок из старых иллюстрированных журналов [4, с. 95]. Агате нравилось, когда мама рассказывала ей детективные истории, которые довольно сильно увлекали девочку, что, в свою очередь, повлияло на активное развитие ее воображения.

Таким образом, анализ автобиографии А. Кристи позволяет сформировать обобщенный портрет английской леди, раскрыть процесс ее воспитания в Англии конца XIX в., имевший целью усвоение моральных норм и принципов викторианского общества. Собирательный образ «настоящей леди» – это образ девушки, которая занимается творчеством, умеет вежливо общаться со слугами, с мужчинами, культурно ведет себя в обществе, проявляет уважение к окружающим, способна не занимать голову «мужскими» делами. В последующем, в связи со сменой исторической эпохи и началом Первой мировой войны жизнь А. Кристи значительно поменяется, некоторые возможности расширятся, но те принципы и жизненные установки, которые были привиты ей в детстве, останутся неизменными.

Список источников и литературы

1. *Васильева Э. В.* «Ангел в доме»: Викторианский идеал женщины и его рецепция в «Джейн Эйр» Ш. Бронте и «Мэри Бартон» Э. Гаскелл // Вестник Санкт-Петербургского университета. Серия 9. Филология, востоковедение, журналистика. 2014. № 2. С. 38–44.
2. *Буянова Е. В.* Культурный феномен традиционной английской семьи Викторианской эпохи // Инновационная наука. 2017. № 4. С. 198–200.
3. *Киреева Н. В., Коваленко И. А.* Путь Агаты Кристи к успеху: социокультурные, биографические и жанровые аспекты // Известия Самарского научного центра Российской Академии Наук. 2015. № 1-5. С. 1147–1151.
4. *Кристи А.* Автобиография. М.: Эксмо, 2020. 640 с.

ТРАНСФОРМАЦИЯ НАРРАТИВА «ةدح او ديا» («EID WAHDA») В ЕГИПЕТСКОЙ ПОП-МУЗЫКЕ: ОТ ПАТРИОТИЧЕСКОГО ЕДИНСТВА К ПРОТЕСТНОМУ В 2011–2013 гг.

THE TRANSFORMATION OF NARRATIVE «ةدح او ديا» («EID WAHDA») IN EGYPTIAN POP MUSIC: FROM PATRIOTIC UNITY TO THE PROTEST ONE IN 2011–2013

П. А. Домбровский

P. A. Dombrovskiy

Научный руководитель О. В. Хазанов
Scientific adviser O. V. Khazanov

Egypt, «арабская весна», поп-музыка, протестная культура, нарратив.

Статья посвящена выявлению семантических особенностей трансформаций нарратива «ةدح او ديا» («eid wahda») в египетской поп-музыке в 2011–2013 гг. Фиксируется, что его смысловые послылы меняются от патриотической к протестной темам в зависимости от реакции на актуальные общественно-политические кризисные ситуации.

Egypt, Arab Spring, pop-music, protest culture, narrative.

The article is devoted to identifying semantic features of transformation stages of the narrative «ةدح او ديا» («eid wahda») in Egyptian pop music in 2011–2013. Its semantic messages change from patriotic to protest topics depending on the reaction to current socio-political crisis situations.

Революционные события феномена «арабской весны» оставили значительный след в культурном поле египетского общества. Его изучение позволяет более детально углубиться в сущность местных протестных движений 2011–2013 гг., рассматривая их через современную модернизационную оптику как «триггер» для потенциальной трансформации Египта.

В качестве историографической основы рассматриваемой темы послужили работы, делающие акцент на исследовании культурных нарративов протестов и формирования информационных дискурсов вокруг них. К числу таких трудов относятся статьи М. Ле-Вейна [1], Л. Сандерса и М. Визоны [2], а также монография Н. Гринберга [3].

Объект настоящего исследования фокусируется на музыкальной сфере, развивавшейся в Египте 2011–2013-х гг. При этом особое внимание уделяется непосредственно нарративу «ةدح او ديا» («eid wahda» / «эйд вахда»), что с арабского языка можно перевести как «единая рука», «одна рука» или «одной рукой». Всегда данное словосочетание в египетской поп-музыке было связано с посылом единства социума перед лицом различных общественных и политических потрясений.

Текущее исследование выстроено вокруг двух песен, выступающих в роли источников. Первая – композиция «قدح او ديا» («*eid wahda*») известного египетского певца Хани Шакера. Вторая – песня Рами Иссама «ل حرا» («*Irhal*»), в переводе «Уходите!»). Их тексты сформированы вокруг разных общественно-политических кризисных дискурсов, что позволяет рассмотреть изменчивость указанного нарратива в контексте событий 2011–2013 гг. и выявить особенности его трансформаций.

Так, Н. Гринберг фиксирует, что нарратив «قدح او ديا» впервые особо активно стал фигурировать по радио в одноименной песне, исполненной Хани Шакером, после теракта, совершенного радикальными исламистами в коптской церкви в Александрии в канун нового, 2011 г. [3, р. 9–11]. Эта трагедия унесла жизни более 20 человек и на тот момент вызвала очередной виток активной дискуссии на тему дискриминации христианского меньшинства в Египте [4].

Параллельно консолидации общества вокруг произошедшей трагедии текст песни «قدح او ديا» стал патриотическим символом, продвигающим идею единства всего египетского социума вне зависимости от религиозной принадлежности его граждан. Сам мотив «одной руки» обозначал, что «все народы живут в одном мире, достойно и с одним богом». Что особенно считается по припеву (возможный вариант перевода):

يحيي سم وأمل سم لك
قم اركب وشياع اهيف
قدح او هدي! نوكته بعش
قم ايقول ا موقت ام دخل

*Будь то мусульманин или христианин,
Все народы живут достойно,
Единенные одной дланью,
Вплоть до Второго пришествия.*

25 января 2011 г. начинается 18-дневный массовый протест, по итогам которого происходит отставка президента Х. Мубарака, а временное руководство над страной переходит в ведение Высшего совета Вооруженных сил Египта. За это время на музыкальной сцене появляются певцы и группы, отражающие в своих произведениях несогласие с политическими устоями действовавшего авторитарного режима. Одним из таких деятелей становится Рами Иссама, которого в СМИ и среди протестных движений нарекут автором «гимна революции» [1]. Речь идет об упомянутой выше песне «ل حرا» («*Irhal*»), в которой вновь звучит фраза «قدح او ديا», но уже в значении объединения всех слоев общества против власти свергнутого главы и военного руководства [5].

Таким образом, фиксируется смещение семантики от «патриотического» спектра нарратива к «протестному», что особенно видно в контексте событий 2011 г., когда популярность песни «ل حرا» («*Irhal*») находится на пике [2]. Однако уже летом 2013 г. в связи с военным переворотом, приведшим к свержению избранного год назад президента М. Мурси (одного из ключевых акторов движения «Братья-мусульмане»), нарратив вновь меняется параллельно расколу общества на сочувствующих фракции фундаменталистов и их принципиальных противников.

Произошедший переворот и последующее жестокое подавление военными протестов сторонников М. Мурси вызвали глубокую и болезненную рефлексию внутри египетского общества. К декабрю 2013 г. нарратив «قدح اودي ا» «возвращается» в виде одноименного клипа от Хани Шакера [6], в содержании которого прослеживается упомянутая попытка отрефлексировать произошедшее, сохранив некий «нарративный баланс» между патриотической тематикой и протестной (за счет демонстрации позитивных сцен единства двух религиозных слоев Египта и кадров с протестов, символизирующих, скорее, осуждение произошедшего военного переворота).

Подводя итог, можно отметить, что нарратив «قدح اودي ا» тесно вплетен в культурный дискурс египетского общества 2011–2013 гг. В себе он отражает реакцию социума на различные потрясения и кризисные явления, трансформируясь параллельно их последовательности от идеи патриотического единства вокруг трагедии теракта к протестному – вокруг революции, – а затем делая реакционный акцент на смешении черт из обоих «спектров».

Список источников и литературы

1. *LeVine M.* The Revolution Never Ends: Music, Protest and Rebirth in the Arab World // *Routledge Handbook of the Arab Spring: Rethinking Democratization.* Ed. by *L. Sadiki.* New York: Routledge, 2015. P. 354–365.
2. *Sanders L., Visona M.* The Soul of Tahrir: Poetics of a Revolution // *Translating Egypt's Revolution: The Language of Tahrir.* Cairo – New York: The American University of Cairo Press, 2012. P. 213–248.
3. *Greenberg N.* Now Information Warfare Shaped the Arab Spring. The Politics of Narrative in Tunisia and Egypt. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2019. 287 p.
4. *Fahim K., Stack L.* Fatal Bomb Hits a Church in Egypt // *The New York Times.* 2011. Jan.1. URL: <https://www.nytimes.com/2011/01/02/world/middleeast/02egypt.html> (access date: 26.02.2024).
5. *Ramy Essam* (2011). Irhal [leave] // YouTube. 6th May (URL: <https://www.youtube.com/watch?v=QrNIF4gLkvo>). Viewed: 01.03.2024.
6. *Hany Shaker* (2013). Ed Wahda // YouTube. 29th December (URL: <https://www.youtube.com/watch?v=AFZ6zjjawQ4>). Viewed: 01.03.2024.

ОСНОВНЫЕ ДИСКУРСЫ НЕМЕЦКИХ ЖЕНСКИХ СКАЗОК XIX ВЕКА

THE MAIN DISCOURSES OF GERMAN FAIRY TALES OF THE XIX CENTURY

А. Б. Киянская

A. B. Kiyanskaya

Научный руководитель Е. С. Меер
Scientific adviser E. S. Meer

Женские сказки, немецкие писательницы, феминистский дискурс, расовый дискурс, религиозный дискурс.

В статье рассматриваются неизвестные для российского читателя немецкие женские сказки, созданные в XIX в. Определены основные дискурсы, представленные в них.

Women's fairy tales, German writers, feminist discourse, racial discourse, religious discourse.

The article examines German women's fairy tales, unknown to the Russian reader, created in the 19th century. The main discourses presented in them are identified.

Женские сказки можно назвать отличным источником для изучения гендерной истории. В XIX в. они создавались во многих европейских странах, и Германия не была исключением. Но российскому читателю известны исключительно немецкие сказочники-мужчины того периода, например, братья Гримм, В. Гауф, Э. Т. А. Гофман.

Немецкие женские сказки только начинают привлекать внимание исследователя в нашей стране. Например, в недавно вышедшей статье Э. С. Зленко рассматривается вопрос восприятия крыс в сказочной повести «Жизнь графини Гритты фон Раттенкухаусбайунс» (1840 г.), написанной Беттиной и Гизеллой фон Арним [1]. В США Джули Келер написала вводную статью для раздела, включающего сказки немецких женщин XIX в., в рамках антологии «Женщины, пишущие Чудо» (2021 г.), не переведенной на русский язык. Она заявляет, что более четырехсот немецкоязычных сочинительниц создавали волшебные истории в то время, характеризует немецких авторов, включенных в сборник, и их произведения [2]. В данной статье мы попробуем определить основные дискурсы в сказках немецких женщин XIX в. на основе анализа десяти работ, приведенных в антологии в немецком разделе. Отметим, что он, в отличие от английского и французского, более сложен для анализа. В нем представлено больше сказок, но они меньше по объему и в ряде случаев мало информативны с точки зрения содержания. Авторами выступают писательницы или гувернантки, но есть случаи устных информантов и даже имеется неустановленная личность. Поэтому приведем в этой статье только самые говорящие примеры.

С большим трудом можно обнаружить в сказках немецких писательниц следы какого-либо феминистского дискурса по сравнению, например, с британским разделом. В сборнике присутствует сказка «Ворчунья Лотта» (1899 г.) Хедвиги Дом (1833–1919), которая известна именно как феминистка. С интерпретацией ее содержания все сложно. Лотта, главная героиня, спасла волшебного жука, который взамен дарит ей возможность загадать желание. Недолго думая, та просит превратить ее в орла. Летая по небу, девушка понимает, что в небе не так хорошо, как в воде, и просит сделать ее рыбкой. Жук исполняет это желание, но и это не удовлетворяет Лотту – в воде ей холодно, и она просит сделать ее оленем. Жук опять исполняет и эту прихоть, но, став оленем, героиня понимает, что хорошо было бы стать тем, кто может и летать, и плавать, и бегать. Жук решает ее проучить и делает ее гусыней [3]. Джули Келер считает, что так писательница давала понять, что не нужно женщине становиться мужчиной, а необходимо добиваться равных прав и обязанностей, оставаясь самой собой [2, р. 165]. На наш взгляд, такой посыл крайне трудно прочесть в сказке, скорее она кажется историей, осуждающей капризных, легкомысленных и чрезмерно амбициозных женщин, которые хотят получить все, не прилагая усилий, и оказываются с ограниченными возможностями. Возможно, такова феминистская мораль.

Расовый дискурс демонстрирует сказка «Черное и белое» Элизабет Эбеллинг (1869 г.). В мире колониальных империй и эксплуатации туземцев белыми, которые были реалиями XIX в., мысль писательницы о том, что цвет кожи не определяет, мудр ли человек, звучит как вызов. Человек не должен отречься от своей расы и дома, как это сделал африканский принц Альмансор ради прекрасной белокожей принцессы Обстинаты. Такова мораль сказки. С другой стороны, в этой волшебной истории звучит совет каждой расе знать свое место. Сказка интересна с точки зрения имагологии. Она показывает, что не только белые воспринимают черных как других, но и для последних первые являются таковыми [4].

Сказка «О кроликах: письмо Ахиму фон Арниму» Гизеллы фон Арним (1850-е гг.) – это волшебная история, созданная писательницей для своего болезненного племянника и предназначенная таким образом для частных целей. В этой маленькой истории, занимающей всего страничку текста, можно обнаружить фрагменты религиозного дискурса, использованного для воспитания ребенка. Сказочница рассказывает о кроличьей церкви, кролике-пасторе, который проповедовал с верхушки кочана капусты, о сборе пожертвований. Таким образом, волшебная история могла выступать транслятором религиозных знаний для подрастающего поколения.

Эти примеры спорного, амбивалентного феминистского и расового дискурсов, а также элементы религиозного составляют самые примечательные послы немецкого женского раздела сказок, что делают их отличными от английских и французских волшебных историй, представленных в той же антологии.

Список источников и литературы

1. *Зленко Э. С.* «Щелкунчик» как основа интертекста в повести Гизеллы и Беттины фон Арним «Жизнь графини Гритты фон Раттенцухаусбайунс» // Актуальные вопросы перевода, лингвистики, истории литературы и фольклора: сборник статей XI Международной научной конференции молодых ученых. Екатеринбург: УМЦ-УПИ, 2023. С. 276–284.
2. *Koehler J. L. J.* Introduction // *Women Writing Wonder. An Anthology of Subversive Nineteenth-Century British, French, and German Fairy Tales.* Ed. by *J. L. J. Koehler, S. L. Wagner, A. E. Duggan, A. Dula.* Detroit: Wayne State University Press, 2021. P. 159–165.
3. *Dohm H.* Lotte the Grump // *Women Writing Wonder. An Anthology of Subversive Nineteenth-Century British, French, and German Fairy Tales.* Ed. by *J. L. J. Koehler, S. L. Wagner, A. E. Duggan, A. Dula.* Detroit: Wayne State University Press, 2021. P. 260–262.
4. *Ebeling E.* Black and White // *Women Writing Wonder. An Anthology of Subversive Nineteenth-Century British, French, and German Fairy Tales.* Ed. by *J. L. J. Koehler, S. L. Wagner, A. E. Duggan, A. Dula.* Detroit: Wayne State University Press, 2021. P. 241–258.
5. *Von Arnim G.* «Of Rabbits»: Letter to Achim von Arnim // *Women Writing Wonder. An Anthology of Subversive Nineteenth-Century British, French, and German Fairy Tales.* Ed. by *J. L. J. Koehler, S. L. Wagner, A. E. Duggan, A. Dula.* Detroit: Wayne State University Press, 2021. P. 238.

ДОСУГОВЫЕ ПРАКТИКИ АНГЛИЙСКОЙ АРИСТОКРАТИИ XIX В. В РОМАНЕ У. М. ТЕККЕРЕЯ «ЯРМАРКА ТЩЕСЛАВИЯ»

LEISURE PRACTICES OF THE ENGLISH ARISTOCRACY OF THE XIX CENTURY IN THE NOVEL «VANITY FAIR» BY W. M. THACKERAY

Е. В. Кононович

E. V. Kononovich

Научный руководитель И. В. Цыганова
Scientific adviser I. V. Tsyganova

Досуг, досуговые практики, английская аристократия, У. М. Теккерей, «Ярмарка тщеславия», Викторианская эпоха.

Данная статья посвящена анализу досуга аристократии Викторианской эпохи, показанного в произведении У. М. Теккерей «Ярмарка тщеславия» (1847–1848 гг.). Автором выявлены особенности досугового пространства и содержание досуговых практик представителей высшего общества Великобритании.

Leisure, leisure practices, English aristocracy, W. M. Thackeray, «Vanity Fair», Victorian era.

This article is devoted to the analysis of the leisure of the aristocracy of the Victorian era, shown in the work of W.M. Thackeray's «Vanity Fair» (1847–1848). The author identifies the features of leisure space and the content of leisure practices of representatives of high society in Great Britain.

Досуг – одна из важнейших сфер жизни человека, его исследование входит составной частью в историю повседневности. Под досуговыми практиками понимается активность, осуществляемая человеком в свободное время, не связанная с основной сферой деятельности и направленная на саморазвитие и увеличение творческого потенциала [1, с. 29]. Территориальная и социокультурная организация досуговых практик, включающая социальное взаимодействие и инфраструктуру, образует досуговое пространство.

Основным источником для подготовки исследования выступает роман У. М. Теккерей «Ярмарка тщеславия» [2]. Известный исследователь творчества Теккерей В. С. Вахрушев утверждал, что «Ярмарка тщеславия» – это не просто роман, а «сатирико-юмористическая энциклопедия», которая отражает быт и нравы европейского общества начала XIX в. [3, с. 67]. Верхушку общественной лестницы в Англии занимала аристократия, основным источником доходов которой была сдача в аренду своих земель. К ней в романе относятся семьи Кроули, Фадлстоны, Уопшоты, Стайны, Саутдауны и др. Представители первых трех семейств были баронетами одного графства, Уопшот и Фадлстон – «старые друзья дома» Кроули [2, с. 312], Саутдауны – графы, породнились с Кроули в результате брака [2, с. 276].

Среди работ, посвященных анализу творчества У. М. Теккерея на предмет исследования элементов повседневности, следует выделить статьи Э. В. Щербаковой [4; 5]. Целью настоящей работы является выявление досугового пространства и содержания досуговых практик аристократии Викторианской эпохи, представленных в произведении У. М. Теккерея «Ярмарка тщеславия».

Значительная часть романа отведена описанию досуга. Излюбленными досуговыми практиками английской аристократии были балы, званые обеды, посещение клубов и спортивные развлечения, такие как скачки и охота. «Охота на куропаток входит в обязанность английского джентльмена» [2, с. 326]. «Бокс, крысиная травля, игра в мяч и езда четверней» [2, с. 77] являлись модными развлечениями у всех слоев общества. Светская жизнь аристократа включала в себя посещение театров, «обеды в ресторанах» [2, с. 287] и прогулки в увеселительных парках, например, в Воксхолле [2, с. 47–48]. К середине XIX в. популярность приобретает садоводство. Аристократы нанимали лучших садовников, строили оранжереи, выводили редкие сорта растений: «прекрасный дом с большим садом, где в теплицах вызревал прекрасный виноград, а на шпалерах – персики» [2, с. 308].

В зависимости от местности в романе наблюдаются городские и сельские досуговые практики. В Викторианскую эпоху британская элита считала загородное поместье своим главным домом. В поместье «Королевство Кроули» традиционным досугом были чтение и письмо, прогулки в саду, охота и участие в сельских гуляниях и игрищах. Например, молодой баронет во время рождественских каникул проводил свободное время, охотясь на уток, бекасов и травя крыс [2, с. 350].

Период с весны до середины лета, называемый «сезоном», английская аристократия проводила в столице. «Сезон» достиг своего пика в XIX в., аристократы устраивали званые обеды, благотворительные мероприятия и, конечно же, балы. Как отмечается в романе, гостеприимный хозяин должен постоянно давать балы и вечера [2, с. 476]. «Сезон» играл определенную роль в политической жизни страны: он совпадал с заседаниями парламента. Во время «сезона» дети аристократов, достигшие брачного возраста, вступали в общество. Как отмечает Теккерей, желание «выдать замуж дочерей» является основным мотивом посещения балов [2, с. 21]. Бал также является местом, где герои могут продемонстрировать свое богатство, статус и власть.

В романе нашло отражение гендерное разделение досуга. Мужчины-аристократы проводят свободное время, охотясь или играя в азартные игры в клубах («...состоит членом многих светских клубов и весьма сильно проигрался у Уотъера») [2, с. 261]. Женщины-аристократки же занимались рукоделием («Леди Кроули вечно вяжет что-то из шерсти») [2, с. 66] или музицировали («она с готовностью принималась петь три своих романса и играть две свои пьески столько раз, сколько ее о том просили») [2, с. 167]. В сопровождении мужчин или уже замужних леди они могли позволить себе прогулки в парк и посещение театра («он согласился сопровождать девиц в Воксхолл») [2, с. 28]. Чтение и письмо занимало всех. Читали модные в то время романы, научную литературу, периодическую печать. Каждый день писали письма родственникам и друзьям. Так, Ребекка

и Эмилия вели продолжительную переписку. Популярны были чтения вслух для компаний («каждый вечер читали вслух ... французские романы») [2, с. 87].

Таким образом, в романе У. М. Теккерея «Ярмарка тщеславия» раскрываются различные досуговые практики аристократического класса Англии XIX в., зависящие от социального статуса, материального достатка, места проживания и определяемые гендерной принадлежностью. Вышеупомянутые особенности формируют уникальное досуговое пространство для представителей аристократии, позволяя им организовывать и проводить досуг в соответствии с традициями и модными тенденциями. Досуговые практики аристократии Викторианской эпохи (чтение романов и газет, карточные игры, посещение театров и ресторанов, прогулки, балы, охота и праздники) увлекали своим разнообразием.

Список источников и литературы

1. *Равочкин Н. Н., Попов Е. А.* Концептуализация понятия «досуговые практики» в современной социологии // Социодинамика. 2023. № 2. С. 20–32.
2. *Теккерей У. М.* Ярмарка тщеславия: роман. М.: Эксмо, 2016. 525 с.
3. *Вахрушев В. С.* Творчество Теккерея. Саратов: Изд-во Саратов. ун-та, 1984. 150 с.
4. *Щербакова Э. В.* Повседневность лондонских общественных заведений в романах У. Теккерея // Гуманитарные аспекты повседневности: проблемы и перспективы в XXI веке. Сборник материалов. Вып. VII / науч. ред. *Т. Г. Струкова*. Воронеж: Воронежский государственный педагогический университет, 2017. С. 53–58.
5. *Щербакова Э. В.* Структурные элементы Лондона в романах У. Теккерея как показатели повседневности XIX века // Гуманитарные аспекты повседневности: проблемы и перспективы в XXI веке. Сборник материалов. Вып. VIII / науч. ред. *Т. Г. Струкова*. Воронеж: Воронежский государственный педагогический университет, 2018. С. 84–93.

ВОЗМОЖНОСТИ ИСПОЛЬЗОВАНИЯ РОМАНА «СЕВЕР И ЮГ» Э. ГАСКЕЛЛ НА УРОКАХ ПО ВСЕОБЩЕЙ ИСТОРИИ В 9 КЛАССЕ

THE POSSIBILITIES OF USING
THE NOVEL «NORTH AND SOUTH» BY E. GASKELL
IN THE LESSONS OF UNIVERSAL HISTORY IN THE 9TH GRADE

М. П. Кудрина

M. P. Kudrina

Научный руководитель Е. С. Меер
Scientific adviser E. S. Meer

Роман «Север и Юг», Э. Гаскелл, индустриализация в Англии, Викторианская эпоха, социальный роман, урок по всеобщей истории.

В статье рассматриваются возможности применения романа «Север и Юг» Э. Гаскелл на уроках по всеобщей истории в 9 классе. Автор приходит к выводу, что литературный труд писательницы является важной иллюстрацией особенностей эпохи индустриализации в Англии, отражением социальных и экономических изменений того времени, а потому может быть использован в курсе школьного предмета как исторический источник.

The novel «North and South», E. Gaskell, industrialization in England, the Victorian era, a social novel, a lesson in universal history.

The article examines the possibilities of using the novel «North and South» by E. Gaskell in the lessons of universal history in the 9th grade. The author concludes that the writer's literary work is an important illustration of the features of the era of industrialization in England, a reflection of the social and economic changes of that time, and therefore can be used in the course of a school subject as a historical source.

Художественная литература, в том числе исторический роман, играет значительную роль в процессе обучения истории, поскольку является эффективным ресурсом для достижения предметных, метапредметных и личностных результатов школьников [1], позволяет ученикам погрузиться в определенную эпоху, понять общественные процессы и события, происходившие в прошлом, и оценить их влияние на современность, что несомненно делает восприятие предшествующих периодов эмоционально-окрашенным, понятным и запоминающимся [2, с. 3–4].

Роман английской писательницы викторианской эпохи Э. Гаскелл «Север и Юг» (1855 г.) является прекрасным примером того, как художественная литература может быть использована для обучения истории. Во-первых, это справедливо, потому что она являлась современницей указанных событий и одной из немногих представительниц социального романа. Во-вторых, в произведении описываются социальные и политические противоречия, различия между Севером (промышленным сектором) и Югом (аграрным сектором) страны, условия повседневности во времена индустриализации, которые так важны для понимания исторического развития общества в контексте промышленной революции, а также социальных

и экономических изменений того времени как в Великобритании, так и во многих других странах, которые начали становиться индустриальными. И, в-третьих, нами не было обнаружено в учебных пособиях по всеобщей истории для 9 класса примеров использования литературных трудов писательниц викторианской эпохи, что, безусловно, подкрепляет интерес к теме нашего исследования.

Хотелось бы отметить, что на сегодняшний момент имеются статьи филологов, занимавшихся исследованием романа «Север и Юг», которые для нас в рамках изучения вопроса представляют интерес, поскольку затрагивают такие темы, как гендерная идеология Викторианской эпохи (А. А. Лиховид) [3], проблемы женского образования (О. В. Телегина, М. Ю. Фирстова) [4; 5]. При этом мы можем заметить явный недостаток работ профессиональных историков, в которых был бы осуществлен анализ художественных произведений Э. Гаскелл. Единственным примером послужит статья А. Ю. Масалевой «Английское общество в 30–40 гг. XIX в. в творчестве Элизабет Гаскелл» [6], в которой затрагивается рабочий вопрос и положение трудящихся. Особенно важно отметить отсутствие методических разработок по роману «Север и Юг».

Цель нашего исследования – оценка возможностей применения произведения «Север и Юг» Э. Гаскелл в рамках школьного предмета «всеобщая история» в 9 классе. При написании статьи использовались историко-сравнительный и историко-типологический анализ, а также метод синтеза. В качестве источников нами использовались роман «Север и Юг» Э. Гаскелл [7], а также утвержденное учебное пособие из Федерального перечня учебников по истории Нового времени для 9 класса [8], которое наиболее полно, на наш взгляд, отражает событийный и фактологический ряд и удобно в использовании.

В рамках работы на уроке по всеобщей истории мы предлагаем использовать роман «Север и Юг» в качестве дополнительного источника информации для изучения особенностей промышленной революции как в Англии, так и в других странах, в которых происходила промышленная революция, в рамках второго параграфа «Меняющееся общество» [8, с. 18–26]. Произведение Э. Гаскелл можно использовать при рассмотрении пункта параграфа «Общество в движении» [8, с. 19–20]. С помощью цитат из романа возможно продемонстрировать проблемы миграции населения в город и в другие страны, особенности городской жизни и городской суеты, последствия урбанизации и нравственного упадка [7, с. 104], обозревающие общие тенденции времени и сопутствующие периоду промышленной революции. Для анализа раздела параграфа «Изменения социальной структуры» [8, с. 20–22] учащимся будут также предложены фрагменты для обсуждения из текста, касающиеся вопроса социальной и экономической дифференциации между аристократами и крестьянами (жителями Юга), промышленниками и рабочими (жителями Севера) [7, с. 83]. Ученикам будет необходимо составить небольшую сравнительную таблицу, которая позволит создать представление о противоречиях между городом и деревней, о социальном расслоении и обуржуазивании населения. Для анализа и усвоения пункта параграфа «Рабочий вопрос» [8, с. 22–24] ученикам необходимо высказать свою точку зрения на фразу, указанную в конце параграфа: «Почему главной социальной проблемой XIX века оставался рабочий вопрос?». Для этого мы также предлагаем использовать фрагменты из романа «Север

и Юг», в которых Э. Гаскелл изображает рабочий класс в Англии XIX в. как «бедствующий, обездоленный и эксплуатируемый промышленниками», а также конфликт между владельцами фабрик и рабочими, их борьбу за права и достойные условия труда [7, с. 189]. Данная работа сформирует образ рабочего и его жизни в XIX в. На основе цитат из произведения также есть возможность продемонстрировать школьникам влияние промышленной революции на английское общество, потерю традиционных ценностей, изменение образа жизни и привычек населения, и что очень важно на особенности женского образования, о которых писали О. В. Телегина и М. Ю. Фирстова в своих статьях [4; 5]. Соответственно, это станет хорошим дополнением к тексту параграфа 5 «Образование и наука» [8, с. 43–49].

Таким образом, важно сделать вывод, что роман Э. Гаскелл «Север и Юг» можно использовать в рамках школьного предмета «всеобщая история» в 9 классе в качестве дополнительного инструмента, повышающего мотивацию, качественное и эмоционально-окрашенное усвоение материала учащимися, а также способствующего развитию у них различных метапредметных и предметных навыков. Однако перед использованием разработок педагогу необходимо внимательно изучить роман, проанализировать его и подобрать нужные отрывки и цитаты, которые соответствовали бы образовательной программе, теме и ходу урока.

Список источников и литературы

1. *Дильмухамедов Е. В.* Художественная литература как средство обучения истории: традиции и новации отечественной школы // Преподавание истории в школе. 2021. № 9. С. 61–65.
2. *Вагин А. А.* Методика преподавания истории в средней школе. М.: Просвещение, 1968. 431 с.
3. *Лиховид А. А.* Гендерная идеология викторианской эпохи и лингвистические средства ее репрезентации в тексте романа «Север и Юг» и его переводов на русский язык // Переводческий дискурс: междисциплинарный подход: материалы VII междун. науч.-практ. конференции. Симферополь, 27–28 апреля 2023 г. / гл. ред. *М. В. Норец*. Симферополь: Ариал, 2023. С. 160–166.
4. *Телегина О. В.* Романы Э. Гаскелл в социокультурном контексте Викторианской эпохи (к проблеме образования) // Филология и культура. 2013. № 2 (32). С. 255–259.
5. *Фирстова М. Ю.* Творчество Э. Гаскелл и проблемы женского образования в викторианской Англии // Мировая литература в контексте культуры. 2023. № 17 (23). С. 104–114.
6. *Масалева А. Ю.* Английское общество в 30–40 гг. XIX в. в творчестве Элизабет Гаскелл // Европа в Средние века и Новое время: общество, власть, культура: материалы всероссийской, с международным участием, научной конференции молодых ученых. Ижевск, 28–29 ноября 2017 г. Ижевск: Институт компьютерных исследований, 2018. С. 240–244.
7. *Гаскелл Э.* Север и Юг. СПб.: Азбука-Аттикус, 2012. 544 с.
8. *Юдовская А. Я., Баранов П. А., Ванюшкина Л. М.* История. Всеобщая история. История Нового времени. XIX–начало XX века. 9 класс: учебник. 5-е изд. М.: Просвещение, 2023. 271 с.

ЯПОНСКАЯ ГОРНАЯ ВЕДЬМА: ЧТО ВАЖНЕЕ – ОБЩЕСТВЕННЫЙ СТАТУС ИЛИ ЛИЧНАЯ НЕЗАВИСИМОСТЬ?

JAPANESE MOUNTAIN WITCH: WHAT IS MORE IMPORTANT – SOCIAL STATUS OR PERSONAL INDEPENDENCE?

К. С. Лапина

K. S. Lapina

Научный руководитель А. В. Буденкова
Scientific adviser A. V. Budenkova

Ямамба, японская мифология, личная независимость, Оба Минако, женская самоидентификация.

Автор анализирует феномен «горной ведьмы» – женщины, которая выбирает жизнь в отшельничестве в горах, стремясь к личной независимости и свободе от общественных ожиданий. В статье сделаны выводы о том, что в современном мире наблюдается изменение восприятия социального статуса и личной независимости женщины, а образ «горной ведьмы» помогает лучше понять связанные с этим процессом изменения.

Yamamba, Japanese mythology, personal independence, Oba Minako, female identity.

The author analyses the phenomenon of the «mountain witch» who is a woman chosen a life of seclusion in the mountains, striving for personal independence and freedom from public expectations. This article concludes that in the modern world there is a change in the perception of woman's social status and personal independence, and the figure of the «mountain witch» helps understand these changes in society better.

Вопрос статуса женщины является чрезвычайно актуальным в контексте современной борьбы за равенство полов и освобождения от стереотипов гендерных ролей. Вопрос о том, что дает женщине больше свободы – быть просто независимой личностью или искать признание в обществе, касается ключевых аспектов женской самоидентификации и места женщины в социуме.

Исследование данной темы в рамках японской литературы и кинематографа нельзя назвать обширным, это скорее тайная завеса, приоткрытая лишь немногими исследователями. Российский филолог Т. И. Бреславец анализирует творчество Оба Минако, характеризует ее отдельные произведения, в том числе упоминает «Улыбку горной ведьмы», но отдает предпочтение другим повестям и рассказам, отражающим жизнь писательницы на Аляске [1]. Известный американский филолог Д. Фридман в своей монографии наряду с другими японскими мифологическими существами описывает горную ведьму Ямамбу [2, с. 216].

Целью статьи является анализ изменения восприятия социального статуса и личной независимости женщины в культуре и обществе на примере образа

Ямамбы. В качестве источников рассматриваются современная японская литература и аниме.

В японской мифологии существуют волшебные существа, или же ёкаи, представительницами которых являются Ямамбы. Эти загадочные обитательницы гор напоминают своим видом европейских ведьм. Согласно некоторым преданиям, Ямамба – это существо, которое возникает, когда девушку обвиняют в чем-то, что порочит ее репутацию. В таких случаях молодая дева убегает в лес и под воздействием обиды на весь мир постепенно превращается в демона. Но чаще всего ведьмы возникали из старух, которых бросали в лесу во времена голода. В Японии в период Средневековья и до эпохи Мэйдзи (1868–1912) существовала практика избавления от самых старых и беспомощных членов семьи. Брошенные на произвол судьбы старухи наполнялись ненавистью и сеяли в округе ужас, что и породило страх среди людей перед неугодной обществу женщиной. Они представлены как уродливые старухи, но время от времени встречаются довольно молодые и очаровательные девы. Характеры Ямамбы бывают самыми разнообразными: от добрых и милосердных, дарящих магию и знания тем, кто им помогает, до злобных и коварных, которые поедают плоть случайных путников. Крайне редко в древних мифах встречается Ямамба как образ любящей матери, воспитавшей благородного сына-воина. Как правило, в обществе считается, что горные ведьмы совершенно игнорируют общепринятые моральные нормы, поэтому многие современные авторы рассматривают Ямамбу как символ предубеждения в Японии против женщин (пожилых, одиноких, умных и т.п.) [2, с. 216–218].

Несмотря на то, что древние нормы морали и обычаи, будь то избавление общины от нетрудоспособных членов или трепетное отношение к женской репутации, претерпели изменения, Ямамба остается одним из популярных персонажей современной японской литературы и аниме. Ярким примером репрезентации мифической горной ведьмы в современном анимационном кино является Юбаба, известная по фильму «Унесенные призраками» [3]. Она является хозяйкой купален и ключевым антагонистом сюжета. Изображена как властолюбивая, безжалостная, жадная женщина, готовая на все ради прибыли. Она отбирает имена своих работников, превращая их в бессменных рабов, навечно увязших в стенах купален. В данном случае в образе Ямамбы читается предубеждение против женщин, успешно ведущих свое дело, преуспевающих в бизнесе, сфере, в которой женский успех до сих пор не вполне приемлем в азиатском обществе. Мы видим, что, как полагается образу мифического персонажа, она является символом темных сторон человеческой природы, хотя современный образ горной ведьмы изменился.

Сохраняя за собой роль нонконформиста, Ямамба не меняет вариативность своего характера. В противопоставление Юбабе в литературе одним из самых ярких примеров толкования древнего мифа и реальным отражением актуальной проблемы недостаточного признания женщин в современном обществе является рассказ писательницы Оба Минако «Улыбка горной ведьмы». В нем описывается история девушки, являвшейся мифической Ямамбой от рождения. Она имела

особый дар – способность читать чужие мысли, чем сильно досаждала людям вокруг. Тогда она решила «помалкивать» и вела себя так, как хотела мать и окружающие: «Кому-то было приятно видеть ее смеющейся – она смеялась. Кому-то не хотелось вести разговор – она погружалась в молчание» [4, с. 274]. Когда девушка вышла замуж, жить стало только хуже. Мужу нравилось, когда жена ревнует, поэтому постоянно приходилось устраивать сцены ревности. Ему было по душе, когда она принижала других мужчин, и она старалась, словно не замечая достоинств знакомых, выискивать недостатки. Ее душа буквально разрывалась от попыток насильно «социализироваться», и однажды ей захотелось сбежать в горы и поселиться там в полном уединении [1, с. 87]. Таким образом, в произведении рассматривается история женщины, обреченной на конфликт с обществом: «Ее временами охватывало чувство крайнего одиночества. Она начинала бояться не только мужа, но и окружающих ее людей, чувствуя себя так, будто ее обступили иностранцы, которые не говорят на другом языке» [4, с. 276].

Рассказ «Улыбка горной ведьмы» является отражением проблемы недооценки и отвержения женщины из-за стереотипов, а также важности уважения к индивидуальности каждого человека без предвзятых суждений. Оба Минако через своего персонажа проводит идею о необходимости быть верным себе, находить свое место в обществе и жить в соответствии со своими убеждениями, не подстраиваясь под стереотипы. Хотя главная героиня этого произведения не стала символом борьбы за свое право на самовыражение и индивидуальность, ее жизненный путь отражает трудности, с которыми сталкиваются женщины, стремящиеся к своей независимости и признанию.

Приведенные примеры представляют собой абсолютные противоположности. Кажется, что они совершенно никак не связаны между собой, однако напоминают о важности защиты своей уникальности, о борьбе за право на свободное самовыражение и о необходимости признания собственной ценности в обществе, где стереотипы и предвзятые мнения продолжают оказывать влияние на жизнь женщин. Важно помнить, что каждый человек заслуживает уважения, понимания и возможности быть самим собой, несмотря ни на что.

Список источников и литературы

1. *Бреславец Т. И.* Образ Аляски в произведениях Оба Минако // Вестник Новосибирского государственного университета. Серия: История, филология. 2013. Т. 12. Вып. 4 (Востоковедение). С. 86–91.
2. *Фридман Д.* Японские мифы. От кицуне и ёкаев до «Звонка» и «Наруто». М.: Манн, Иванов и Фербер, 2022. 272 с.
3. «Унесенные призраками» («*Sen to Chihiro no kamikakushi*»), реж. Хаяо Миядзаки, 2001).
4. *Оба Минако.* Улыбка горной колдуньи // Круги на воде: сборник. М.: Радуга, 1993. С. 270–282.

ИДЕОЛОГИЯ ЯКОБИНИЗМА В РОМАНЕ АНАТОЛЯ ФРАНСА «БОГИ ЖАЖДУТ»

THE IDEOLOGY OF JACOBINISM IN ANATOLE FRANCE'S NOVEL «THE GODS ARE THIRSTY»

Т. О. Лукашенко

T. O. Lukashenko

Научный руководитель Е. С. Меер
Scientific adviser E. S. Meer

Анатоль Франс, «Боги жаждут», французский роман, якобинизм, идеология.

В статье проводится анализ феномена якобинизма, представленного в романе Анатоля Франса «Боги жаждут». Автор приходит к выводу, что якобинская идеология у французского писателя показана истинно революционной, но будучи слишком апологитичной и несвоевременной, она гибнет от возведенной ею же гильотины.

Anatole France, «The Gods are Thirsty», French novel, Jacobinism, ideology.

The article analyzes the phenomenon of Jacobinism presented in Anatole France's novel «The Gods are Thirsty». The author comes to the conclusion that the French writer's Jacobin ideology is shown to be truly revolutionary, but being too apologetic and untimely, it perishes from the guillotine it erected.

Анатоль Франс (1844–1924) – французский писатель, который застал в свои активные творческие годы очень контрастную историческую эпоху. Этим обусловлено то, что как творец и мыслитель Франс прошел очень занимательный путь от «писателя-эпикурейца» до яростного сторонника идеи социалистической революции и борца за права рабочих. Такая радикальная перемена политической ориентации отразилась на восприятии Французской революции в творчестве писателя. Анатоль Франс ставит вопрос о якобинской диктатуре в романе «Боги жаждут».

По интересующей нас тематике писал историк Н. И. Кареев [1, с. 104–116]. В своем обзоре французских произведений, посвященных Французской революции, еще в начале 1920-х гг. он представил анализ революционной психологии якобинцев в романе «Боги жаждут», дал оценку историзма произведения и оценил позицию самого писателя. Общие характеристики французской интерпретации якобинцев даны в работе 1932 г. В. Дынник «Неизвестные страницы Анатоля Франса» [2, с. 260], где анализируется подход писателя к изображению революционных событий. М. Н. Недосейкин был последним, кто писал по интересующей нас теме, его статья «А. Франс между наукой и революцией» была опубликована в 2018 г. В частности, им дана оценка отношения Франса к самой революции, анализируются стилистические и семантические особенности текста писателя [3]. Все эти исследователи акцентируют внимание именно на анализе позиции автора в отношении периода якобинской диктатуры, но не выделяют якобинизм как цельную идеологию в романе «Боги жаждут».

В связи с этим цель нашей работы заключается в выявлении особенностей интерпретации идеологии якобинизма, иллюстрирующей якобинскую диктатуру, в романе «Боги жаждут» Анатоля Франса. Произведение было опубликовано в журнале «Revue de Paris» отдельными главами с 15 ноября 1911 г. Полноценным изданием роман вышел в июне 1912 г. Название романа «Боги жаждут» вдохновлено трудом английского историка Томаса Карлейля «Французская революция. История». Одна из глав его произведения обозначена именно так, в ней он говорит о репрессивной политике якобинцев как о жертве богам революции [4, с. 506]. Франс тоже развивает эту метафору, но она имеет иное значение. Фабула романа проста – главный герой, Эварист Гамлен, волею случая становится председателем революционного трибунала и выносит решения о казни врагов республики. Прототипом главного героя стал реальный член якобинского клуба – Пьер Прюдон.

Анатоль Франс создает перед читателем в лице активистов якобинского клуба образ граждан, живущих идеями. Жажда устроить жизнь на новых, справедливых началах является единственной целью их существования. Такие как бедный художник и главный герой Эварист Гамлен – это люди, которым революция дала возможность занять достойное место в обществе. Поэтому поражение революции для них сродни смерти. Писатель характеризует их как людей, олицетворяющих собой движущую силу всей революции, простых людей, порою даже с самого дна общества. Здесь отчетливо видится некая аллюзия на идею Маркса о рабочих как о классе – гегемоне революции, им больше нечего терять, кроме своих оков. Подобные акценты, расставленные автором в создании образа якобинцев, являются ключом к пониманию его видения людей, ревностно защищавших республику. Одним из важнейших аспектов идеологии якобинцев является ориентация на активное политическое участие. Один из членов комитета Дюпон-старший сетует на недостаточную активность граждан в решении насущных проблем государства [5, с. 478]. Равнодушие людей к общественной жизни видится им как один из главных грехов общества. Такое отношение к политике как к делу каждого гражданина мы видим также и в лозунге «Свобода, Равенство и Братство – или Смерть!», который был написан на фасаде храма, где проходили собрания секции [5, с. 477]. Любовь к отечеству выступает как главное мерило нравственной чистоты человека. Ибо, если человек столь же ревностно и самозабвенно защищает честь родины, то понятия чести, справедливости, нравственной чистоты, лежащей за гранью стремления угодить толпе или «тирану», руководят им. В этом контексте характерен эпизод, когда в очереди за хлебом одной женщине становится очень плохо, и Гамлен отдает ей свою порцию [5, с. 531–532].

Это дает нам ключ к пониманию ненависти главного героя романа Эвариста Гамлена к монархическому искусству как к творчеству ложному. Талантливый художник, он всегда оставался невостребованным. Во время революции зарабатывал содержание матери с продажи гравюр с популярными сюжетами. Для него искусство есть отражение мира духовного. И этот мир, современный ему, видится фальшивым. Отсюда вытекает идея революции как духовного очищения,

где служение господам будет заменено служением народу. Античность выступает для него как источник простых и чистых, строгих идеалов, воплощающих те же чистоту и простоту общества равных граждан. Он критикует современных художников за отсутствие правдивого, чистого стиля и обилие пошлости [5, с. 499–500]. Его главная картина изображала героя трагедии Еврипида, Ореста, лежащего на ложе скорби, а сидящая рядом с ним сестра, Электра, приподнимает его голову. Эварист видит в Оресте сына своего отечества. Искренняя любовь к отечеству ведет его на преступление во имя преданной справедливости. Трагедия для него заключается в несении святого долга, который остается непонятым другими. Якобинцы в произведении возводят идею народовластия в лице концепций Жан-Жака Руссо до высоты божественной правды, братское единение людей под началом справедливости, античная простота – высшая ценность [5, с. 655]. И эти боги жаждут жертв, представших перед судом наиболее грозным – моральным судом. Революционный трибунал тут выступает как суд нравственной природы, для которой чужды формальности. Кульминацией этой идеи становится момент, когда Эварист после многочисленных казней и сомнений осознает, что он не отцеубийца, а гражданин, который во имя спасения отечества проливал кровь его врагов [5, с. 659]. Одна из важнейших особенностей идеологии революционеров в романе – романтическая одержимость. Анатолий Франц описывает наполнение идей якобинизма в виде истины и мудрости как высших благ. Чувства якобинцев, согласно их целям, изображены в гротескной форме. Принятие решения об упрощении процедуры суда воспринимается как принятие ими высоких идеалов в виде законов абсолютных [5, с. 656].

Роман «Боги жаждут» представляет собой подлинную историю не просто группировки террористов, а целую трагедию совести и пожирающей саму себя идеи абсолютного блага. Идеология якобинцев в романе представлена как система ценностей, воплощающая революцию. Ревностное служение долгу, стоящему выше стремления всех остальных граждан к сиюминутному комфорту и благополучию. Но, будучи несвоевременной и апологитичной, она гибнет от возведенной ею же гильотины. Неспроста такой замысел рождается у писателя-марксиста во время буйства борьбы политической и социальной.

Список источников и литературы

1. *Кареев Н. И.* Французская революция в историческом романе. Петроград: «Сеятель» Е. В. Высоцкого, 1923. 154 с.
2. *Дынник В.* Неизвестные страницы Анатоля Франса // Литературное наследство. 1932. Т. 2. С. 249–261.
3. *Недосейкин М. Н. А.* Франс между наукой и революцией // Литература и революция. Век двадцатый / ред. *О. Ю. Панова, В. Ю. Попова, В. М. Толмачёв.* Вып. 4. М.: Литфакт, 2018. С. 394–407.
4. *Карлейль Т.* Французская революция. История. М.: Мысль, 1991. 575 с.
5. *Франс А.* Боги жаждут // *Франс А.* Собрание сочинений в 8 т. / под общ. ред. *Е. А. Гунста, В. А. Дынник, Б. Г. Реизова.* Т. 6. М.: Государственное издательство Художественной литературы, 1959. С. 477–695.

КАК ПРИОТКРЫВАЛСЯ «ЖЕЛЕЗНЫЙ ЗАНАВЕС»: ПРЕДСТАВЛЕНИЕ ЗАПАДНОЙ КУЛЬТУРЫ В СССР В НАЧАЛЕ 1960-х гг.

HOW THE «IRON CURTAIN» WAS OPENED: THE REPRESENTATION OF WESTERN CULTURE IN THE USSR IN THE EARLY 1960S

М. П. Мальцева

M. P. Maltseva

Научный руководитель Е. Л. Зберовская
Scientific adviser E. L. Zberovskaya

СССР, страны Запада, культурное взаимодействие 1960-х, СМИ, зарубежные фильмы, «Мелодия», «Зарубежный роман XX века».

В статье рассматривается презентация стран Запада в период «оттепели» в СССР через литературу, музыку и кино, что позволяло расширить представление советских людей о культурных явлениях в капиталистических странах.

USSR, Western countries, cultural interaction of the 1960s, mass media, foreign films, «Melody», «Foreign novel of the XX century».

The article examines the presentation of Western countries during the thaw in the USSR through literature, music and cinema, which made it possible to expand the understanding of Soviet people about cultural phenomena in capitalist countries.

Начало 1960-х гг. вошло в советскую историю как период «оттепели», который ознаменовался некоторым обновлением и либерализацией разных сфер жизни. Это обновление существенно повлияло на формирование общественных и культурных взглядов советских людей того времени [1].

Свое влияние оказала НТР. Развитие средств массовой коммуникации, таких как радио и телевидение, дало возможность советским гражданам познакомиться с культурой зарубежных стран, в частности с музыкальными произведениями и группами. Несмотря на наличие цензуры на граммофонные записи в 1964 г., в СССР появилась фирма-монополист «Мелодия», которая имела лицензии зарубежных компаний [2]. Главной продукцией «Мелодии» в 1960–1980-х гг. были грампластинки. В 1960-х гг. был выпущен ряд пластинок с записью зарубежной эстрады «от мелодии к мелодии». Например, в серии были исполнения известного кубинского композитора и пианиста Эрнесто Лекуона. Также была выпущена пластинка группы «The Beatles», которая быстро стала популярной [3].

По советскому телевидению стали демонстрироваться зарубежные картины, прежде всего итальянские [1]. Именно иностранные кинокартины становятся очень популярными у советской публики, они были чрезвычайно востребованы во многом потому, что воспринимались как новый опыт взаимодействия с западным образом жизни [4]. Например, в июле 1960 г. «Мосфильм» выпускает в прокат знаменитый и самый кассовый американский художественный фильм «Великолепная семерка» режиссера Джона Стерджеса.

Приоткрытие «железного занавеса» помогло увидеть советским гражданам художественные произведения западных стран. В 1963 г. в Ленинграде в музее этнографии народов СССР состоялась выставка «Американская графика», где были представлены современные произведения американских авторов. Каждому посетителю были выданы значок и папка, которая была создана специально для данной выставки. В папке находился складной русско-английский календарь-плакат на 1964 г., где каждый месяц был обозначен разными портретами русского или американского деятеля науки или искусства. С обратной стороны календаря были помещены графические рисунки, изображающие русского и американского народных богатырей [5].

Выходил в свет журнал «Иностранная литература» [6]. В выпуске 1963 г. были напечатаны стихи итальянского и чилийского поэтов Пауля Шалюка и Пабло Неруда. Также в журнале были рубрики «что читают сегодня», «изобразительное искусство за рубежом», «издано за рубежом» [6]. На страницах издания публиковали литературные произведения зарубежных классиков Дж. Стейнбека, Э. Хемингуэя, Я. Гашека и др. В среднем тираж издания составлял 12 тыс. экземпляров. Помимо журналов, существовала книжная серия «Зарубежный роман XX века» [7], в которой каждый сезон представляли читателю новых авторов. Тираж серии насчитывал 100 тыс. экземпляров.

Таким образом, постепенное развитие культурных контактов позволяло советским гражданам знакомиться с западными культурными событиями и произведениями. Это знакомство расширяло представление людей о культурных процессах в странах и способствовало в итоге потеплению отношений между странами и людьми.

Список источников и литературы

1. *Сымонович Ч. Э.* Заметки о молодежной культуре СССР в 1960-е гг. // Социологический журнал. 2018. № 24 (1). С. 132–151.
2. Зарубежная эстрада, изданная на грампластинках фирмой «Мелодия» с 1964 по 1991 г. [Электронный ресурс]. URL: <https://www.yaplakal.com/forum2/topic1385760.html> (дата обращения: 06.04.2024).
3. *Ганская Е. Н.* Вне и внутри официальных систем: цензура и критический дискурс о рок-музыке в СССР в 1960–1980 гг. // Русская рок-поэзия: текст и контекст. 2020. № 20. С. 7–14.
4. *Зайцев Д. С.* Итальянский кинематограф в советской повседневной культуре 1960–1970-х гг. // Ученые записки Крымского федерального университета им. В. И. Вернадского. Философия. Культурология. Политология. 2023. Т. 9 (75), № 3. С. 68–78.
5. Набор брошюр «Американская графика» в папке, художественное оформление «Чермаефф энд Гейсмар ассошэйтс», бумага, печать, СССР, 1963 г. [Электронный ресурс]. URL: <https://www.monetnik.ru/anticvariat/pechatnoe/knigi/nabor-broshyur-386148/> (дата обращения: 06.04.2024).
6. Иностранная литература. 1963. № 12. 284 с.
7. *Фолкнер У.* Город. 8-е изд. М.: Художественная литература, 1965. 344 с.

САМОРЕПРЕЗЕНТАЦИЯ ХАИМА ВЕЙЦМАНА КАК ПОЛИТИЧЕСКОГО ЛИДЕРА ИЗРАИЛЯ В АВТОБИОГРАФИИ «В ПОИСКАХ ПУТИ»

CHAIM WEIZMANN'S SELF-REPRESENTATION AS AN ISRAELI POLITICAL LEADER IN AUTOBIOGRAPHY «TRIAL AND ERROR»

И. В. Путулян

I. V. Putulyan

Научный руководитель О. В. Хазанов
Scientific adviser O. V. Khazanov

Саморепрезентация, Хаим Вейцман, автобиография, «В поисках пути», институт президентства.

В статье рассматривается саморепрезентация Хаима Вейцмана как политического лидера Израиля в автобиографии «В поисках пути». Автор приходит к выводу, что политик отражал те ценности, которые являлись ключевыми для Израиля в момент Войны за Независимость, за счет чего он сумел стать символом новообразованного государства.

Self-representation, Chaim Weizmann, autobiography, «Trial and error», institution of presidency.
The article discusses self-representation of Chaim Weizmann as Israel's political leader in autobiography «Trial and error». The author comes to the conclusion that politician reflected such values, which were fundamental for Israel during the War for Independence by which he managed to become a symbol of the newly formed state.

События арабо-израильской войны 1947–1949 гг. стали ключевыми в формировании Израиля: в ходе войны с арабскими странами евреям удалось отстоять независимость, что стало для них реализацией мечты о своей стране [1, с. 29]. В ходе конфликта были созданы политические основы еврейского государства, например, институт президентства. Хотя он является больше церемониальным, президент выполняет важные политические функции. Например, он определяет, какой политик будет формировать правительство: так, выбор Шимоном Пересом Биньямина Нетаньяху на эту роль позволил партии «Ликуд» сформировать правительство в 2009 г. [2, с. 136]. Это определяет актуальность работы: для понимания, как данный политический институт может помочь в преодолении современного кризиса [3], следует понять, каким образом он сформировался.

Стоит отметить, что формирование Израиля связано с лидерами еврейской диаспоры. Например, Хаим Вейцман – бывший лидер Всемирной сионистской организации, ставший первым президентом Израиля. Являясь активным деятелем сионизма, он принимал участие в создании еврейского государства: как в самом

начале, во время обсуждения «плана Уганды» [4, с. 84], так и позднее, когда он лоббировал интересы государства в политических кругах США [5, р. 60]. Во многом это определило, почему ему предложили эту должность в 1948 г.: его считали политическим лидером, который лучше всего мог представлять Израиль [6, с. 239].

Говоря про историографию исследования, стоит начать с работ А. Эпштейна, в которых дается анализ политической системы современного Израиля. Например, в книге «Израиль в эпоху «пост-сионизма»: наука, идеология, политика» рассматриваются трансформации, которые происходят с Израилем в области политики и идеологии в XXI в. [7, с. 18]. Можно выделить труды, в которых изучается политическая жизнь еврейской диаспоры, например, книгу Бена Хальперна, в которой сравниваются роли Луиса Брандайса и Хаима Вейцмана в жизни еврейской диаспоры США [8, р. 8]. Интерес представляют исследования личности Хаима Вейцмана. Статья Йехуды Рейнхарца посвящена его становлению как политического лидера перед Первой мировой войной [9, р. 206].

Цель работы – выявить, как личность Хаима Вейцмана повлияла на формирование института президентства в Израиле. Чтобы понять, какие черты личности политика способствовали этому, стоит обратиться к его автобиографии «В поисках пути». В ней отражен взгляд Хаима Вейцмана на собственную жизнь, поэтому релевантным можно считать использование этого источника для анализа саморепрезентации и причин того, почему он стал президентом Израиля.

Особенности самопрезентации Хаима Вейцмана заключаются в следующем. Во-первых, он показывает себя как борца с ассимиляцией. Для него неприемлемы какая-либо возможность отказа от принадлежности к евреям и попытки ассоциировать себя с более крупными нациями. С попытками ассимиляции он борется в начале своей политической карьеры и делает акцент на этом в своей автобиографии [4, с. 23].

Во-вторых, Хаим Вейцман отмечает роль, которую для него играла еврейская идентичность. Религия, язык, самоидентификация со своим народом – это те факторы, которые определяли деятельность политика как сиониста. Так, во время создания Техниона он выступил против покровительства со стороны Германии из-за запрета на преподавание на иврите [4, с. 140].

В-третьих, Хаим Вейцман позиционирует себя как сионистского политика. В автобиографии он подчеркивает важность идей сионизма в своей жизни. Он описывает сионизм как неотъемлемую часть себя, которая формировала его идентичность как еврея в осознанном возрасте [10, с. 429].

Таким образом, в автобиографии Хаим Вейцман показывает себя приверженцем сионизма, который определил его идентичность, а также борцом с ассимиляцией. Следовательно, избрание Вейцмана стало возможным из-за того, что он отражал те ценности, которые являлись ключевыми для Израиля в тот момент времени [11]. Назначение политика на пост президента сделало его «лицом» новообразованного государства.

Список источников и литературы

1. *Гейзель З.* Политические структуры государства Израиль. М.: Мосты культур, 2013. 664 с.
2. *Энштейн А. Д.* Институт президентства в Израиле: правовые нормы и политические традиции // Уральское востоковедение. 2018. № 7. С. 124–139.
3. *Leonhardt D., Philbrick I. P.* Israel's Political Crisis. Now, political leaders will be more powerful and judges less so // The New York Times. 2023. July 25. URL: <https://www.nytimes.com/2023/07/25/briefing/israel-judicial-changes-netanyahu.html>(access date: 27.02.2024).
4. *Вейцман Х.* В поисках пути. Кн. 1. Иерусалим: Библиотека-Алия, 1983. 461 с.
5. *Fraser T.* Chaim Weizmann: The Zionist Dream. London: Haus Publishing, 2010. 216 p.
6. *Меур Г.* Моя жизнь. Чимкент: «Аурика», 1997. 560 с.
7. *Энштейн А. Д.* Израиль в эпоху «пост-сионизма»: наука, идеология, политика. М.: ИБВ, 2006. 148 с.
8. *Halpern B.* A Clash of Heroes: Brandeis, Weizmann, and American Zionism. New-York&Oxford: Oxford University Press, 1987. 287 p.
9. *Reinharz J.* Chaim Weizmann: The Shaping of a Zionist Leader before the First World War // Journal of Contemporary History. 1986. № 18. P. 205–231.
10. *Вейцман Х.* В поисках пути. Кн. 2. Иерусалим: Библиотека-Алия, 1983. 461 с.
11. Декларация Независимости Израиля [Электронный ресурс]. URL: <https://main.knesset.gov.il/ru/about/pages/declaration.aspx> (дата обращения: 28.02.2024).

ИНТЕРМЕДИАЛЬНАЯ ПОЭТИКА ПРОИЗВЕДЕНИЙ ХАРУКИ МУРАКАМИ И ЕЕ ВЛИЯНИЕ НА ГЛОБАЛИЗАЦИЮ В ЯПОНИИ

THE INTERMEDIATE POETICS OF HARUKI MURAKAMI'S WORKS AND ITS IMPACT ON GLOBALIZATION IN JAPAN

А. А. Таранова

A. A. Taranova

Научный руководитель К. Н. Галай
Scientific adviser K. N. Galai

Интермедиаальная поэтика, Япония, глобализация, Харуки Мураками, «Послемрак».

В статье рассматривается возможность влияния интермедиаальной поэтики Харуки Мураками на глобализацию в Японии, на ее международные отношения. В ходе данной работы автор приходит к выводу о том, что интермедиаальная поэтика во многом может способствовать культурной глобализации.

Intermediate poetics, Japan, globalization, Haruki Murakami, «After Dark».

The article examines the possibility of the influence of Haruki Murakami's intermediate poetics on globalization in Japan, on its international relations. In the course of this work, the author comes to the conclusion that intermediate poetics can contribute to cultural globalization in many ways.

Выбор данной темы связан с растущей популярностью такого явления, как синтез искусств, под которым подразумевается органическое соединение и взаимодействие двух и более видов художественного творчества, а также с появлением такого феномена XXI в., как глобализация.

Цель данной работы – определить роль использования музыки в художественных произведениях Харуки Мураками и проанализировать возможность влияния данного приема на культурную глобализацию в Японии.

Япония – очень замкнутая страна, что объясняется и ее культурой, и географическим положением. В Японии до сих пор присутствуют «элементы отчужденности, стремление некоторых японцев дистанцироваться от «гайдзин» («иных людей» – иностранцев)» [1, с. 25]. Японский исследователь глобализации Коити Ивабути утверждает: «Япония однозначно расположена в географическом регионе под названием «Азия», но она не менее однозначно существует вне культурного представления об «Азии» в японской ментальной картине мира» [2, р. 7]. Предполагается, что с помощью иностранной музыки Харуки Мураками мог способствовать принятию японцами «гайдзинской» культуры.

В данной работе под интермедиаальностью понимается «особый тип внутритекстовых взаимосвязей в художественном произведении, основанный

на взаимодействии художественных кодов разных видов искусств» [3, с. 153]. Н. В. Тишунина утверждает, что метод интермедиального анализа можно применить лишь к произведениям определенной эпохи (со второй половины XIX – начала XX в.) [4, с. 159]. Также стоит сказать, что данный метод анализа применим в двух направлениях: когда в тексте появляется произведение другого вида искусства предшествующих поколений и когда в тексте воспроизводятся художественные произведения современников в других областях искусства [5, с. 189].

Также стоит обратиться к понятию «глобализация». Это «распространение практик, ценностей, технологий и других произведений рук человеческих по всему земному шару, причем такой интенсивности и масштабности, что они должны повлиять на жизнь каждого человека» [6, с. 261]. В данной работе наибольшее внимание уделяется именно культурной глобализации. «Культурный диалог является залогом гармонии между разнообразным и единым миром, индивидуальным и общественным благом» [7, с. 383].

Мир Харуки Мураками не ограничен традициями и ритмами какой-либо одной страны. Герои в этом мире одновременно носят популярные в европейских странах «сникерсы», пьют нидерландское пиво, смотрят американское кино и катаются на немецких машинах. Жизнь героев не определяется их географическим положением. Таким образом, произведения Харуки Мураками получают большую популярность не только в Японии, но и за ее пределами. Любому читателю найдут в романах этого писателя что-то знакомое, поэтому проникнется сюжетом романа в большей степени.

В романе «Послемрак» звучит 14 композиций [8], которые принадлежат композиторам и музыкантам со всего мира. Так, в романе присутствуют 8 американских музыкальных произведений («Go away little girl», «Five spot after dark» и др.), 2 японских (одна из песен группы «Southern all stars» и «Бомбовый сок»), а также по 1 музыкальному произведению из Англии («Jealousy»), Франции («Tombe la Neige»), Германии («Английские сюиты» И. С. Баха) и Италии (кантата Д. Скарлатти).

Роман «Охота на овец» [9] имеет меньшее музыкальное разнообразие по сравнению с предыдущим произведением: 5 американских музыкальных композиций («Midnight Special», «Roll Over Beethoven» и др.) и песни 2 американских групп («The Byrds» и «The Doors»), а также 3 британских музыкальных групп («The Moody Blues», «The Rolling Stones» и «Deep Purple»).

Наконец, в романе «К югу от границы, на запад от солнца» [10] присутствуют 5 американских музыкальных композиций («Pretend», «Star-Crossed Lovers» и др.), 1 итальянская (увертюра Дж. Россини), 1 норвежская («Пер Гюнт» Э. Грига), 2 немецкие («Пасторальная» симфония Л. ван Бетховена и фортепианный концерт Ф. Листа), 1 ирландская («South of the Border Down Mexico Way»), 1 австрийская («Winterreise»), 1 бразильская («Corcovado»).

Таким образом, благодаря включению иностранной музыки романы Харуки Мураками действительно могли немного изменить отношение японцев к западной и американской культурам и поспособствовать принятию процессов, связанных с глобализацией.

Список источников и литературы

1. *Мошняга П. А.* Японская культура в глобализирующемся мире // Знание. Понимание. Умение. 2008. № 3. С. 24–29.
2. *Iwabuchi K.* Recentering Globalization. Popular Culture and Japanese Transnationalism. Duke: Duke University Press, 2002. 286 p.
3. *Тишунина Н. В.* Методология интермедиального анализа в свете междисциплинарных исследований // Методология гуманитарного знания в перспективе XXI века. К 80-летию профессора Моисея Самойловича Кагана. Материалы международной научной конференции. 18 мая 2001 г. Санкт-Петербург. Серия «Symposium». Вып. 12. СПб.: Санкт-Петербургское философское общество, 2001. С. 149–154.
4. *Тишунина Н. В.* Западноевропейский символизм и проблема взаимодействия искусств: опыт интермедиального анализа. СПб.: Изд-во РГПУ, 1998. 159 с.
5. *Тюпа В. И.* Аналитика художественного. М.: Лабиринт: РГГУ, 2001. 189 с.
6. *Крапивин А. В., Барышников С. А., Мингазутдинов И. А.* Введение в международные отношения: учеб. пособие для студентов. Донецк: Донецкий Центр политологических исследований, 2001. 339 с.
7. *Корытина М. А.* Культурная глобализация: феномен, сущность, противоречия процесса // Известия Саратовского университета. Новая серия. Серия: Философия. Психология. Педагогика. 2016. № 4. С. 381–387.
8. *Мураками Х.* Послемрак. М.: Эксмо, 2022. 240 с.
9. *Мураками Х.* Охота на овец. М.: Эксмо, 2011. 416 с.
10. *Мураками Х.* К югу от границы, на запад от солнца. М.: Эксмо, 2003. 208 с.

МИФ О «РАЙСКОЙ» АМЕРИКЕ В СОЧИНЕНИЯХ ПЕРВЫХ КОЛОНИСТОВ ДЖЕЙМСТАУНА

THE MYTH OF «PARADISE» AMERICA IN THE WRITINGS OF THE FIRST COLONISTS OF JAMESTOWN

М. В. Шаповалов

M. V. Shapovalov

Научный руководитель Л. Н. Чернова
Scientific adviser L. N. Chernova

Колонизация, Новый Свет, Северная Америка, Джеймстаун, Виргиния.

В статье рассматривается процесс разрушения устойчивого стереотипа о «райской» Америке в глазах первых колонистов Джеймстауна. Автор приходит к выводу о том, что этот образ во многом соответствовал истине, однако в целях пропаганды был сильно гиперболизирован.

Colonization, New World, North America, Jamestown, Virginia.

The article examines the process of destroying the stable stereotype of «paradise» America in the eyes of the first colonists of Jamestown. The author concluded that this image corresponded to the truth in many ways, but was greatly exaggerated for propaganda purposes.

Колонизация Нового Света – это особый процесс, который затронул большинство государств Нового времени и коренным образом изменил облик нашей планеты. У каждой страны в рамках этого масштабного предприятия написана собственная уникальная история, многие аспекты которой остаются неизученными в силу ограниченного количества источников. Целью данной статьи является воссоздание устоявшегося в сознании европейцев Нового времени образа «райской» Америки и реструктуризация этого образа при помощи сведений, изложенных в сочинениях колонистов первого английского постоянного поселения на территории Северной Америки – Джеймстауна.

Новый Свет после открытия его для европейцев Колумбом с каждым годом притягивал все больше и больше искушенных душ. Желание открыть новый торговый путь в страны Востока, а также овладеть ценными промысловыми товарами и драгоценными металлами, которые таились в неизведанных землях – эти мысли несколько столетий терзали правителей ведущих держав тогдашнего мира. В авангарде процесса колонизации шли Испания и Португалия, чьи интересы затрагивали преимущественно Южную Америку. Вскоре вслед за странами Пиренейского полуострова в Новый Свет устремились Франция и Англия, которым удалось закрепиться на западном побережье Северной Америки и Юге современной Канады – там, куда еще не добрались испанские галеоны [1, с. 215–216].

Английская колонизация Нового Света началась в 1580-е гг. с нескольких попыток основать постоянное поселение. 14 мая 1607 г. на территории Виргинии

эта задача была выполнена – на низменном полуострове в сорока милях вверх по устью реки Джеймс был основан форт Джеймстаун, названный в честь правившего монарха – Якова I Стюарта (1603–1625) [2, с. 148–149]. Именно здесь англичане в полной мере осознали все недружелюбие нового мира. Ожидая увидеть нечто похожее на остров Бенсалем, несколько позже описанный Фрэнсисом Бэконом, они оказались совершенно не готовы к суровой реальности, разрушившей эти грезы о «райской» Америке.

Первой неожиданностью для колонистов стал климат. Ученые-географы знали широты и оценивали климат Северной Америки по европейским меркам параллели. Однако они не задумывались о влиянии океанических течений. Если в Европе теплые воды Гольфстрима обеспечивают довольно мягкие зимы, то холодные воды Лабрадорского течения, которые тянутся вдоль восточного побережья Северной Америки, делают зимы там гораздо суровее. А с приходом лета погода сменялась на свирепую жару, которая в болотистых низменностях особенно тяжела для неприспособленного организма европейца.

Следствием этой неприспособленности стали многочисленные болезни, которые вспыхивали одна за другой. Страшнее всех была лихорадка, унесшая жизнь многих колонистов [3, р. 176].

Не стоит забывать и о местном населении. Несмотря на то, что со многими племенами удалось установить дружелюбные и взаимовыгодные отношения, стычки колонистов с индейцами, а также набеги последних на форт происходили на регулярной основе, что приводило к жертвам с обеих сторон [4, р. 81–83].

Теперь представим жизнь колониста в вышеописанных условиях. Он прибывает в «райскую» Америку в компании сыновей мелких сквайров, старых вояк и рабочих с сомнительным прошлым. В состоянии шаткого равновесия этот максимально неподходящий для покорения нового мира социум поддерживала только надежда на обнаружение золота. Однако довольно скоро эта надежда рухнула, а вместе с ней рассеялась и романтика первых дней пребывания в новых землях.

Рацион питания колонистов состоял из полпинты (менее 300 мл) отваренного червивого ячменя в день. Сменялся он только на рыбу, которую запивали солоноватой водой из реки Джеймс. Да, леса здесь богаты различными представителями животного мира, однако охота для большинства прибывших новопоселенцев в прошлой жизни скорее была зрелищем, чем промыслом [5, р. 96–97]. Поэтому в голодное время колонисты зачастую были вынуждены закупать кукурузу у индейцев, но порой даже это не спасало поселение от вымирания [3, р. 177]. Добавим к этому странный и непривычный для англичан труд по возведению укреплений, расчистке и возделыванию земли, на что большинство колонистов в своей прошлой жизни лишь иногда смотрели со стороны.

В таких суровых условиях все члены этого колониального общества сильно менялись. Люди становились жестокими и мелочными, а в поселении росло всеобщее озлобление, которое колонисты вымещали друг на друге и на своих соседях. Таким образом, вырисовывается примерно следующая картина – в новый, по-настоящему суровый мир прибыли совершенно неприспособленные

для его освоения люди, которые даже друг с другом не могли долго сосуществовать в согласии. Зная эти слагаемые, трудно прогнозировать успешное достижение целей данного предприятия.

Однако это нисколько не умаляет богатств Нового Света. Эти земли действительно изобиловали различными природными ресурсами, которых вполне хватало для основания и развития постоянных поселений. Власти излишне идеализировали образ Нового Света для запуска механизма колонизации. Лишь спустя некоторое время этот механизм был отлажен, но за наивность и легкомыслие организаторов первых экспедиций пришлось заплатить многими человеческими жизнями.

Список источников и литературы

1. *Перри Дж.* Эра Великих географических открытий. История европейских морских экспедиций к неизведанным континентам в XV–XVII веках. М.: Центрполиграф, 2019. 337 с.
2. *Магидович И. П.* История открытия и исследования Северной Америки. М.: Государственное издательство географической литературы, 1962. 478 с.
3. *Smith J.* A True Relation of Occurrences and Accidents in Virginia, 1608 // *Arber E.* Travels and Works of Captain John Smith President of Virginia, and Admiral of New England 1580–1631. Edinburgh: John Grant, 1910. P. 169–208.
4. *Archer G.* A Gentleman of the Colony. A relatyon of the Discovery of our Rive etc. // *Arber E.* Travels and Works of Captain John Smith President of Virginia, and Admiral of New England 1580–1631. Edinburgh: John Grant, 1910. P. 68–83.
5. *Percy G.* The Plantation of the Southerne Colonic etc. // *Arber E.* Travels and Works of Captain John Smith President of Virginia, and Admiral of New England 1580–1631. Edinburgh: John Grant, 1910. P. 85–101.

ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЕ ИСКУССТВО КАК ИСТОРИЧЕСКИЙ ИСТОЧНИК. КУЛЬТУРА ПОВСЕДНЕВНОСТИ

ЯПОНСКОЕ ОБЩЕСТВО ПЕРИОДА ЭКОНОМИЧЕСКОГО ФИНАНСОВОГО ПУЗЫРЯ (НА ПРИМЕРЕ ВИДЕОИГРЫ «YAKUZA 0»)

JAPANESE SOCIETY DURING THE ECONOMIC FINANCIAL BUBBLE (USING THE EXAMPLE OF THE VIDEO GAME «YAKUZA 0»)

Т. В. Асадов

T. V. Asadov

*Научный руководитель И. В. Цыганова
Scientific adviser I. V. Tsyganova*

Япония, видеоигры, экономика, история, преступность, культура.

В статье автор обращается к видеоигре «Yakuza 0» как одному из способов трансляции образа японского общества периода экономического финансового пузыря (1986–1991 гг.). Автор рассматривает, как отражены реальные события и явления в сюжете игры.

Japan, videogames, economics, history, criminality, culture.

In the article, the author refers to the video game «Yakuza 0» as one of the ways to broadcast the image of Japanese society during the economic financial bubble (1986–1991). The author considers how real events and occurrences are shown in the plot.

Начиная со второй половины 1990-х гг. видеоигры стали приобретать полноценные сюжеты, сопоставимые с сюжетами кино. В XXI в. о видеоиграх стали говорить как о новом виде искусства [1], включающим в себя уникальный способ донесения информации – интерактивный. За счет интерактивного взаимодействия мы становимся участниками повествования. Мы можем понять, почему так действуют те или иные персонажи, а если игра повествует о персонажах других культур, прочувствовать ее особенности. Можно взять серию игр «Yakuza» («Ryu Ga Gotoku») и посмотреть не только на исторические события, отраженные в сюжете, но и на японскую культуру, японское общество в целом.

В данной статье на примере игры «Yakuza 0» мы рассмотрим японское общество периода экономического финансового пузыря (1986–1991 гг.), который был

отмечен максимальным ростом цен на рынке ценных бумаг и недвижимости, достигшим пика в 1989 г. «Yakuza 0» – видеоигра в жанре приключенческого боевика. Она была разработана «Ryu Ga Gotoku Studio» и издана «Sega» в 2015 г. в Японии. Действие игры происходит в декабре 1988 – январе 1989 гг. В игре доступны вымышленные районы – Камуро-те, основанный на Кабуки-те (Токио), и Сотэнбори, основанный на Дотонбори (Осака). Главными героями игры являются бывший якудза семьи Додзима Кадзума Кирю и Мадзима Горо. Сюжет строится вокруг «Пустого Лота», земли на 3 кв. м в центре Камуро-те, чей владелец неизвестен, и он мешает плану преобразования Камуро-те [2].

Через призму сюжета игры мы можем видеть многие проблемы японского общества в указанный период. Игрок не раз встречается с так называемыми «сквоттерами». Здесь этот термин используется в контексте человека, взявшего залоговую ипотечную недвижимость в краткосрочную аренду, когда эта сама недвижимость должна быть или уже изъята и продана на аукционе. Согласно Гражданскому Кодексу Японии [3] лицо, оформившее аренду, не обязано передавать данную недвижимость в течение 6 месяцев с момента покупки ипотечной недвижимости на аукционе.

В рамках побочной истории № 56 «Проблема налогообложения» Горо Мадзима спасает японского государственного служащего от разъяренной толпы, которая недовольна введением налогов с продаж в размере 3 %. В реальности в 1989 г. в Японии была проведена налоговая реформа, впервые вводящая налог на продажи, что вызвало резко негативную реакцию и дальнейшее повышение налога [4].

Людам в этот период свойственно мещанство, что было спровоцировано высокими доходами, доступными кредитами и общим праздным образом жизни. В побочной истории № 17 «Под всем этим» при игре за Кирю мы можем наткнуться на ссору старшеклассников, когда девушка уходит, парень нас попросит проследить за ней, так как он подозревает ее в продаже своего тела. Совершив «контрольную закупку», мы узнаем, что она продает свое ношенное белье. Из бизнеса выйти она не может, так как будет подвергаться буллингу со стороны одноклассниц, в особенности от Сатико, которая является главной в этом бизнесе. В ходе разговора с Сатико мы понимаем, что ей не стыдно и она будет продолжать этим заниматься. На наших глазах на нее нападает покупатель-извращенец. После спасения старшеклассницы она обещает бросить это дело. Это задание отражает явление бурусера – продажу женщинами своего нижнего белья. Данный бизнес пережил бум в 90-х гг. В августе 1994 г. на рынок бурусера попали товары от несовершеннолетних [5], из-за чего государству пришлось внести поправки в законы о детской порнографии, установив контроль над этим бизнесом [6].

Также характерной чертой японского общества в этот период было засилие хоморесу-гари [7]. Это явление, когда группа людей или конкретное лицо вершит самосуд над бездомными. В игре это подростки, которые собираются в маленькие группы и занимаются истреблением бездомных. Полиция против них бессильна, так как те не достигли возраста несения уголовной ответственности [8].

Бывшие члены якудзы так высказывались об этой серии игр: «Старое Кабуки-те... Это как возвращение в прошлое... Есть много парней, которых я, кажется, знаю. Диалоги тоже правильные. Они звучат как якудза» [9]. Единственный «искусственный» элемент всех этих историй – главные герои, выступающие в роли *deus ex machina*. «Кирю – это то, какими были якудза раньше. Мы содержали улицы в чистоте. Мы нравились людям. Мы не беспокоили простых граждан. Мы уважали наших боссов. Такие парни сейчас существуют только в видеоиграх» [9].

Таким образом, можно сделать вывод, что видеоигра «Yakuza 0» является практически безукоризненным зеркалом общества Японии периода экономики финансового пузыря, со всеми его проблемами и пороками. Сценаристы показывают нам ситуации так, как если бы это была не игра в нашем мониторе, а то, что мы смогли бы увидеть, просто выглянув в окно.

Список источников и литературы

1. Галкин Д. В. Компьютерные игры как феномен современной культуры: опыт междисциплинарного исследования // Гуманитарная информатика. 2007. № 3. С. 54–72.
2. «Yakuza 0» (Ryu Ga Gotoku Studio, 2015).
3. Civil Code – English – Japanese Law Translation [Electronic resource]. URL: https://www.japaneselawtranslation.go.jp/en/laws/view/3494/en#je_pt2ch10sc2at23 (access date: 14.03.2024).
4. Let's learn about Japanese tax [Electronic resource]. URL: <http://mytraditionaljapanesehouse.com/lets-learn-japanese-tax/#:~:text=Tax%20rate%3A%20The%20tax%20rate,30%2C%2040%20and%2050%20percent> (access date: 17.03.2024).
5. 第5章 少年の非行防止と健全な育成. [電子リソース]. URL: <https://www.npa.go.jp/hakusyo/h06/h060500.html> (アクセス日: 07.04.2024).
6. Act on Punishment of Activities Relating to Child Prostitution and Child Pornography, and the Protection of Children [Electronic resource]. URL: https://web.archive.org/web/20120221224425/http://www.japaneselawtranslation.go.jp/law/detail_main/?printID=&ky=work&re=02&page=18&vm=03&id=100 (access date: 02.04.2024).
7. Особенности «хоморесу-гари» – криминальной охоты на бомжей в Японии [Электронный ресурс]. URL: <https://w.wiki/9h23> (дата обращения: 07.04.2024).
8. Penal Code – English – Japanese Law Translation [Electronic resource]. URL: https://www.japaneselawtranslation.go.jp/en/laws/view/3581/en#je_pt1ch7at7 (access date: 02.04.2024).
9. The real Yakuza review Yakuza 3 game, what do they think? [Electronic resource]. URL: <https://www.tokyohive.com/article/2010/08/the-real-yakuza-review-yakuza-3-game-what-do-they-think> (access date: 02.04.2024).

РЕПРЕЗЕНТАЦИЯ ОБРАЗА ЖЕНЩИНЫ СРЕДНЕВЕКОВЬЯ В ЖИВОПИСИ ПРЕРАФАЭЛИТОВ

REPRESENTATION OF THE IMAGE OF A MEDIEVAL WOMAN IN PRE-RAPHAELITE PAINTING

Е. И. Бобуркова

E. I. Boburkova

Научный руководитель Е. С. Меер
Scientific adviser E. S. Meer

Прерафаэлиты, женщина Средневековья, живопись XIX в., символизм, средневекизм.

В статье рассматриваются особенности репрезентации образа женщины Средневековья в живописи художников-прерафаэлитов. Автор выделяет основные группы изображенных женщин, их внешний облик, переживания, времяпрепровождение и приходит к выводу о соотношении образа дамы на картине с образом идеальной женщины Викторианской эпохи.

Pre-Raphaelites, a woman of the Middle Ages, painting of the 19th century, symbolism, medievalism.

This article examines the peculiarities of the representation of the image of a medieval woman in the paintings of artists of the 19th century. The author identifies the main groups of women depicted in the paintings, their appearance, experiences, and pastimes and comes to the conclusion about the correlation of the image of the lady in the painting with the image of the ideal woman of the Victorian era.

Викторианская эпоха определяется активным развитием и продвижением Англии в промышленном, политическом и социальном плане. Как не парадоксально, общество охватила тенденция ностальгировать по Средневековью. Людей привлекал уже навсегда ушедший образ жизни, манеры поведения и атрибутика прошлого. Исключением не стали и деятели искусства, которые обратились к средневековым мастерам кисти и попытались возродить его таким, каким оно было до Рафаэля, поэтому и стали называться прерафаэлитами [1, с. 18]. А помимо возвращения к самой манере живописи, художники стали вдохновляться образами Средневековья. Они заимствовали сюжеты из легенд о короле Артуре, новелл Джованни Боккаччо и поэм Альфреда Теннисона, посвященных Средневековью. На холстах прерафаэлитов стали расцветать невероятные женские образы той эпохи, выявлению особенностей репрезентации которых и посвящена данная статья.

Исследованием образа женщины Средневековья на картинах прерафаэлитов наряду с другими образами того времени занималась Е. М. Кирюхина [2]. Е. А. Холодкова [3] и Н. И. Соколова [4] рассматривали в своих работах образ легендарной женщины Леди Годивы и вскользь затрагивали вопрос ее изображения на полотнах данных художников. Таким образом, обозначенная тема не изучена в полной мере.

В исследовании использовался историко-сравнительный, историко-типологический и историко-системный анализ, контент-анализ, а также принцип историзма и описательно-повествовательный метод. В данной статье рассмотрены двадцать две картины художников Эдмунда Лейтона, Данте Россетти, Джона Милле, Джона Кольера, Джона Уотерхауса, Уильяма Ханта и Фредерика Бертона, на пяти из которых представлены образы реальных женщин Средневековья, на шести изображены героини легенд, на двух полотнах представлены женщины из произведений художественной литературы и девять картин репрезентуют абстрактные образы средневековой дамы.

Картины прерафаэлитов хочется бесконечно долго разглядывать за счет огромного количества деталей и символов, ярких цветов и точно прописанных героев. Женщины на картинах нежные и утонченные, но на лицах каждой из них можно прочесть их историю и нелегкую судьбу. Так, например, национальная героиня Франции Жанна д'Арк на картине Джона Милле [5] изображена в момент, когда она слышит голоса святых. В ее глазах отражается предчувствие всех тех мук, которые ей придется перенести, а поза больше напоминает молитву. Сочетание нежной и хрупкой женщины в тяжелых металлических доспехах подчеркивает то, что она взяла на себя нелегкую ношу – возглавлять людей в освободительной борьбе. Такой же контраст наблюдается на картине Данте Россетти [6]. Здесь образ орлеанской девы в ярко расшитых одеждах, с украшениями на шее и густыми каштановыми волосами контрастирует с холодным смертоносным оружием. Легендарная женщина Леди Годива Джона Кольера [7], вынужденная пойти на исполнение унижительного условия для защиты своего народа, изображена открытой и смущенной. Одной рукой она прикрывает себя, а второй не отпускает поводья, что говорит о ее твердом намерении исполнить уговор. Таким образом, выражения лиц и позы героинь точно помогают определить смотрящему, какие чувства испытывает дама на картине.

Роскошные волосы у девушек на картинах прерафаэлитов – это часто встречающийся элемент, они символизировали силу, изобилие, красоту и чувственность. Эталоном считались светло-русые волосы золотистого оттенка, такие как у дам на картинах «Акколада» [8], «В добрый путь!» [9], «Абеляр и его ученица Элоиза» [10], «Как Лиза короля полюбила» [11] и «Новобрачные» [12]. Густота и рыжий цвет волос в Средневековье считался признаком силы и обладания магией [2, с. 100], особенно ярко это видно в изображении художниками героини стихотворения Альфреда Теннисона Леди Шалотт, волшебницы, обреченной ткать гобелен, чтобы не дать загадочному проклятью воплотиться. На полотне Уильяма Ханта «Леди из Шалотта» [13] они бурно развеваются в момент срывающегося проклятья и являются ярким акцентом в образе страдающей девушки на картине Джона Уотерхауса [14]. Английские художники чаще всего изображали даму в платье и отдавали должное внимание не только фасону наряда, но и его цветовой гамме. Богатство и разнообразие в наряде выдавало благородный статус героини. Самый распространенный праздничный цвет – белый,

символизировал славу, чистоту и счастье [2, с. 89]. Героиню картины «Тень» [15] Эдмунд Лейтон изображает в белом в честь ее целомудренности и юности, а на картинах «Акколада» [8] и «В добрый путь!» [9] цвет символизирует благородство и недоступность прекрасной дамы для окружающих. Леди Годива на картине Эдмунда Лейтона [16] изображена в белом в честь чистоты ее помыслов и находится на контрасте с черным одеянием ее мужа. Красный цвет ассоциируется со страстью, огнем и презрением к опасности, как и рыжие волосы являются признаком обладания магией (Леди Шалотт на картине «Виденья мучают меня» [17] изображена художником именно в бордовом платье). Синий на картине «Хеллелила и Хильдебранд: встреча на башенных ступенях» [18] передает душевные муки дамы, находящейся в трудной романтической ситуации, а зеленое одеяние героини картины «Посвящение» [19] подчеркивает ее юность. Что касается женщин других сословий, то можно отметить историческую точность в одеянии монашек (они встречаются на картинах «Клятвы» [20] и «Материнство» [21]). С помощью одежды и ее цвета художники могли не только создать выгодный акцент на своем полотне, но и передать происхождение героини и даже ее душевное состояние.

Внимания также требуют занятия, которыми увлечены дамы Средневековья на полотнах английских художников. Прерафаэлиты изображают даму во время благочестивой молитвы («Молитвенник» [22]), занятой работой с тканями и шитьем («Вышивание знамени» [23]), чтением («Заложница» [24] и «Абеляр и его ученица Элоиза» [10]) и даже рисованием («Тень» [15]). Не осталось незамеченным и самое благородное деяние знатной средневековой дамы – благотворительность («Милосердие Елизаветы Венгерской» [25]). В плане времяпрепровождения знатной дамы особый смысл приобретает картина «Королева, вкушающая хлеб и мед в маленькой гостиной» [26], ведь на ней жена Генриха II Алиенор изображена как женщина, наслаждающаяся простыми радостями и занятиями, пока ее никто не видит. Помимо этого, в живописи прерафаэлитов женщина Средневековья может заниматься и чисто мужскими делами, такими как посвящение в рыцари, что можно лицезреть на картине «Акколада» [8]. Можно сказать, что на картинах английских художников представлена разнообразная деятельность средневековой дамы, порой даже не свойственная ей по происхождению.

Таким образом, в репрезентации образа женщины Средневековья на картинах прерафаэлитов можно отметить следующие особенности. Художники больше отдают предпочтение изображению знатных женщин благородного происхождения, чем среднего класса. Занятия изображенной дамы иногда могут не соответствовать ее положению в обществе, как например шитье, этим занимались в основном ее служанки. Красота женщины передана не только через яркие наряды и украшения, но и через такие благородные поступки, как самопожертвование и благотворительность. Зрителю открывается не только внешняя красота дамы, но и тайны ее внутреннего мира и переживания. Объединяя все вышеперечисленное, можно сказать, что женщина Средневековья на картинах прерафаэлитов является собирательным портретом образцовой женщины Викторианской

эпохи – кроткой, смиренной, доброжелательной и естественной. Через этот образ художники пытались воплотить современную им жизнь как идеальную, пускай это и являлось искажением исторической правды прошлого.

Список источников и литературы

1. *Шестаков В. П.* Прерафаэлиты: мечты о красоте. М.: Прогресс-Традиция, 2004. 224 с.
2. *Кирюхина Е. М.* Средневековье как источник вдохновения в творчестве прерафаэлитов и их последователей. М.: Русский фонд содействия образованию и науке, 2019. 240 с.
3. *Холодкова Е. А.* Легенда о леди Годиве в изобразительном искусстве // Студент года 2021: сборник статей XVIII международного научно-исследовательского конкурса. Пенза: Наука и просвещение, 2021. С. 192–195.
4. *Соколова Н. И.* «Годива» А. Теннисона: английский национальный символ в восприятии викторианского поэта // Российский гуманитарный журнал. 2016. № 1. С. 44–51.
5. Джон Эверетт Милле. «Жанна д'Арк в молитве», 1865. Холст, масло. Частная коллекция.
6. Данте Габриэль Россетти. «Жанна д'Арк, целующая меч освобождения», 1863. Холст, масло. Страсбургский музей современного искусства.
7. Джон Кольер. «Леди Годива», 1898. Холст, масло. Художественная галерея Герберта, Ковентри.
8. Эдмунд Блэр Лейтон. «Акколада», 1901. Холст, масло. Частная коллекция.
9. Эдмунд Блэр Лейтон. «В добрый путь!», 1901. Холст, масло. Частная коллекция.
10. Эдмунд Блэр Лейтон. «Абеляр и его ученица Элоиза», 1882. Холст, масло. Частная коллекция.
11. Эдмунд Блэр Лейтон. «Как Лиза короля полюбила», 1890. Холст, масло. Художественная галерея в Бирмингеме.
12. Эдмунд Блэр Лейтон. «Новобрачные» или «Призыв к оружию», 1888. Холст, масло. Частная коллекция.
13. Уильям Холман Хант. «Леди из Шаллота», 1886–1905. Холст, масло. Музей Водсворт Атенеум. Хартфорд, Коннектикут.
14. Джон Уильям Уотерхаус. «Леди из Шалот», 1888. Холст, масло. Галерея Тейт, Лондон.
15. Эдмунд Блэр Лейтон. «Тень», 1909. Холст, масло. Частная коллекция.
16. Эдмунд Блэр Лейтон. «Леди Годива», 1892. Холст, масло. Художественная галерея в Лидсе.
17. Джон Уильям Уотерхаус. «Леди Шалотт. “Меня преследуют тени”», 1915. Холст, масло. Национальная галерея Канады, Оттава.
18. Фредерик Уильям Бертон. «Хеллелила и Хильдебранд: встреча на башенных ступенях», 1864. Бумага, гуашь, акварель. Национальная галерея Ирландии, Дублин.

19. Эдмунд Блэр Лейтон. «Посвящение», 1908. Холст, масло. Частная коллекция.
20. Эдмунд Блэр Лейтон. «Клятвы», 1906. Холст, масло. Частная коллекция.
21. Эдмунд Блэр Лейтон. «Материнство», 1917. Холст, масло. Частная коллекция.
22. Джон Уильям Уотерхаус. «Молитвенник», 1902. Холст, масло. Частная коллекция.
23. Эдмунд Блэр Лейтон. «Вышивание знамени», 1911. Холст, масло. Частная коллекция.
24. Эдмунд Блэр Лейтон. «Заложница», 1912. Холст, масло. Частная коллекция.
25. Эдмунд Блэр Лейтон. «Милосердие святой Елизаветы», 1897. Холст, масло. Частная коллекция.
26. Валентин Кэмерон Принсеп. «Королева, вкушающая хлеб и мед в маленькой гостиной», 1860. Панно, масло. В общественном достоянии.

ЖИЗНЬ В СССР 1950-х–1970-х гг. В ФОТОАРХИВЕ Т. Т. ХАММОНДА

LIFE IN THE 1950'S – 1970'S USSR
IN T. T. HAMMOND'S PHOTO ARCHIVE

Д. С. Дашков

D. S. Dashkov

Научный руководитель Н. В. Ворошилова
Scientific adviser N. V. Voroshilova

Фотография, повседневность, общественно-политическая жизнь, СССР, Т. Т. Хаммонд, архив, исторический источник, советология.

В статье рассматриваются особенности репрезентации повседневной и общественно-политической жизни СССР в многочисленных фотографиях, сделанных американским советологом и фотографом Т. Т. Хаммондом во время визитов в СССР в период с 1956 по 1975 г. Предполагается возможность выделения ролей туриста и ученого в восприятии и репрезентации советской действительности.

Photography, everyday life, social and political life, USSR, T. T. Hammond, archive, historical source, Kremlinology.

The article focuses on the features of representation of everyday, social and political life in the USSR in multiple photos taken by American Kremlinologist and photographer T. T. Hammond during his visits to the USSR from 1956 to 1975. The article assumes the possibility of allocating a tourist and scientist roles in perception and representation of Soviet reality.

Актуальность темы исследования заключается в возможности изучения с помощью визуальных источников видения гражданами стран Запада повседневной и общественно-политической жизни в СССР «изнутри» как аспекта изучения культурных контактов данных стран периода «холодной войны». Кроме того, в научной литературе фотоархив Т. Т. Хаммонда ни в обозначенном, ни в каком-либо ином контексте прежде не изучался.

Цель исследования – выявление особенностей репрезентации жизни советского общества 1950-х – 1970-х гг. в фотоархиве Т. Т. Хаммонда как историческом источнике.

Использованные исторические источники представлены фотографиями, сделанными во время поездок по СССР в период 1956–1975 гг. Т. Т. Хаммондом, интеллектуальные права на чей личный архив принадлежат Центру исследований России, Восточной Европы и Евразии Виргинского университета (University of Virginia Center for Russian, East European, and Eurasian Studies), в библиотеке которого в режиме ограниченного доступа хранится архив [1]. В открытый доступ (лицензия Creative Commons Attribution-Share Alike 4.0 International) значительная часть фотоматериалов в количестве 2180 снимков выложена в репозитории Wikimedia Commons [2], посредством которого осуществлялся доступ к данным источникам.

Томас Тейлор Хаммонд (1920–1993) – американский советолог и фотограф, преподаватель Виргинского университета. За годы работы создал на базе университета Центр изучения России, Восточной Европы и Евразии, собрал огромный архив, в который вошли в том числе фотографии, сделанные во время поездок по СССР: в 1956, 1957, 1958, 1964, 1972 и 1975 гг.

Хаммонд посещал Москву, Загорск (Сергиев Посад), Ленинград, Новгород, Ярославль, Переславль-Залесский, Ростов, Казань, Ульяновск, Волгоград, Саратовскую, Куйбышевскую, Ростовскую области, Харьков, Киев, Одессу, Крым, Черновцы, Львов, Ригу, Сочи, Баку, Сумгаит, Ереван, Алматы, Ташкент, Бухару, Самарканд, Ашхабад, Душанбе; следовал маршрутом Пятигорск – Орджоникидзе – Тбилиси по Военно-Грузинской дороге.

Изображая СССР, Хаммонд выступает в роли туриста и ученого. «Турист» фиксирует достопримечательности: Красную площадь, Кремль (1950-е – 1970-е); Петропавловскую крепость (1950-е), Исаакиевский собор, Петергоф; «Витославицы» (1970-е); храмы Ярославля, Ростова [3]; мечети Узбекистана, гробницу Тамерлана [4]; Метехи в Тбилиси (1964) [5]; «Ласточкино гнездо» (1950-е); памятники Владимиру Великому в Киеве (1972) [6], А. Кунанбаеву в Алматы [4], «Тысячелетие России» (1964); «сталинские высотки» (1964, 1970-е); здание СЭВ (1972) [3]. В фокусе его внимания и культурная жизнь: постановки, концерты в Большом театре (1964); Русский музей (1950-е) [3]. «Ученого» привлекают типичные сцены городской жизни: Сиабский базар в Самарканде (1964) [4], витрины, ларьки, кафе, шахматисты [3], киевская свадьба [6], пляж в Химках (1970-е), лыжники на Ленинских (Воробьевых) горах, пассажиры метро (1964) [3]. Помещение со стульями у телевизора в Москве (1950-е) и очередь к ларьку в Переславле-Залесском (1964) демонстрируют товарный дефицит [3]. Об уровне жизни сообщают ценники на продукты на рынке в Киеве, скидки на радиоприемники в УССР (1970-е) [6], магазин тканей в Бухаре (1964) [4], автомобили в Ленинграде и Москве, гужевой транспорт в Ярославле и Переславле-Залесском (1964), интерьер общежитий МГУ (1964) [3] и украинского дома (1950-е) [6], стройки в Москве и Ленинграде [3]. Государственная идеология отражена в первомайском шествии и параде Победы (1964), первом праздновании Дня советской молодежи (28–29 июня 1958 г.) [3], подготовке к матчу СССР – США по легкой атлетике (4–5 июля 1975 г.) в Киеве, карикатуре на стилиг на украинском (1950-е) [6], строе пионеров с флагом Кубы в Алматы [4]. Стоит отметить фото отрицательных сторон жизни – полотна неофициальной живописи в квартире (1964) [3], религия: икона в доме в УССР [6], похороны у столичного Елоховского собора (1964), венчание, баптистская и православная службы в Москве [3] и Киеве [6] (1950-е), мусульманки Баку в хиджабах (1964) [5]. Между взглядом «туриста» и «ученого» не всегда есть четкая граница: на Военно-Грузинской дороге [5] виден сельский быт в экзотической местности, по Никитинскому монастырю в Переславле-Залесском (1964) [3] – запущенность некоторых религиозных памятников. Кроме того, в 1958 г. за съемку Риги на Хаммонда был составлен акт, что отражает подозрительность в отношении людей из стран Западного блока [7].

Вероятно, при репрезентации СССР автор как ученый старался быть непредвзят, не скрывая несогласований в советской действительности с официальной риторикой, но не делая на этом акцент, нейтрально представляя в основном городскую повседневность, а также уделяя внимание идеологической и религиозной жизни, как турист – достопримечательностям. Также особенностью архива как источника можно считать относительно небольшую представленность жизни провинции, в особенности села, в сравнении с жизнью Москвы, запечатленной на 42,16 % фото – 919 из 2180.

Список источников и литературы

1. Thomas T. Hammond Papers, 1929–1992, MSS 12776, Special Collections, University of Virginia Library, Charlottesville, Va [Electronic resource]. URL: https://search.lib.virginia.edu/sources/uva_library/items/u2847994 (access date: 24.03.2024).
2. Category: Hammond Slides Soviet Union [Electronic resource]. URL: https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Hammond_Slides_Soviet_Union (access date: 24.03.2024).
3. Category: Hammond Slides Russia [Electronic resource]. URL: https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Hammond_Slides_Russia (access date: 30.03.2024).
4. Category: Hammond Slides Central Asia [Electronic resource]. URL: https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Hammond_Slides_Central_Asia (access date: 06.04.2024).
5. Category: Hammond Slides Caucasus [Electronic resource]. URL: https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Hammond_Slides_Caucasus (access date: 06.04.2024).
6. Category: Hammond Slides Ukraine [Electronic resource]. URL: https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Hammond_Slides_Ukraine (access date: 05.04.2024).
7. Category: Hammond Slides Riga [Electronic resource]. URL: https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Hammond_Slides_Riga (access date: 06.04.2024).

СОЦИАЛЬНО-ПОЛИТИЧЕСКИЕ ПРОБЛЕМЫ В ТВОРЧЕСТВЕ АЙ ВЭЙВЭЯ

SOCIO-POLITICAL PROBLEMS IN THE WORKS OF AI WEIWEI

Р. И. Карпенко

R. I. Karpenko

Научный руководитель А. В. Таранова
Scientific adviser A. V. Taranova

Ай Вэйвэй, социально-политические проблемы, инсталляции, искусство, влияние на общество.

В статье рассказывается о китайском художнике, который известен своей активной политической позицией, а также о влиянии его творчества на современное искусство, политический дискурс и общество в целом. Автор приходит к выводу, что работы Ай Вэйвэя можно назвать провокационными и смелыми, так как затрагиваются темы прав человека и свободы слова.

Ai WeiWei, socio-political problems, installations, art, impact on society.

The article tells about the Chinese artist, who is known for his active political position, as well as the influence of his work on contemporary art, political discourse and society as a whole. The author comes to the conclusion that the Ai WeiWei's works can be called provocative and bold, as they touch on the topics of human rights and freedom of speech.

Ай Вэйвэй – известный китайский художник и активист. Он стал символом свободы слова и прав человека, используя собственные произведения и социальные сети в качестве средств выражения своих убеждений. В рейтинге «100 самых влиятельных персон в арт-мире» журнала «ArtReview» в 2011 г. китайский художник находился на 1 месте [1], по версии журнала «Time», Ай Вэйвэй занял 24 место в списке самых влиятельных людей мира [2].

Будущий политический борец родился в 1957 г. В то время над Китаем навис туман господствующей политической риторики и за любую попытку раскопать правду о власти или упрекнуть ее в чем-либо грозила расплата, о которой даже подумать было страшно [3, с. 5]. Детство Ай Вэйвэя прошло в ссылке, которую отбывали его родители за политнарушения. В такой непростой атмосфере формировалась личность будущего художника.

Сегодня политическая ситуация в Китае остается под наблюдением всего мира. Под руководством Си Цзиньпина страна стала более авторитарной [4]. С начала своей карьеры Ай Вэйвэй использовал искусство как средство для социальной критики, сфокусировав внимание на таких вопросах, как права человека, свобода слова и демократия. Его работы несут в себе острую критику китайского правительства, особенно в контексте коррупции, цензуры и подавления полити-

ческой оппозиции. Во время обучения в университете Ай Вэйвэй увлекался фотографией и первой его работой принято считать серию фотографий, на которых он роняет древнюю китайскую вазу династии Хань [5]. Этим действием он хотел указать китайской власти на их неверную позицию, а именно на лозунг Коммунистической партии Китая: «Разрушим старый мир и построим новый!» [6].

В 2008 г. в Сычуане случилось сильное землетрясение, и Ай Вэйвэй решил провести собственное расследование, в ходе которого выяснилось, что косвенной причиной смерти 5300 детей стала коррупция и воровство при постройке школьных зданий. Этой трагедии Ай Вэйвэй посвятил проект «Воспоминание» [7]. Усилиями Ай Вэйвэя и его волонтеров удалось составить и опубликовать полный список школьников на страницах блога художника. Еще одна работа «Snake Ceiling» – ползущая по потолку змея, созданная из десятков школьных рюкзаков [8]. Данное произведение искусства придало огласку трагедии. Подобное заявление Ай Вэйвэй сделал и на фасаде мюнхенского Дома искусств, где из 9000 рюкзаков была выложена фраза на китайском языке «Она счастливо прожила в этом мире семь лет» [9], делая акцент на том, что счастливые детские жизни были прерваны страшной трагедией.

В 2010 г. Ай Вэйвэй создает одну из самых значимых своих работ – это инсталляция «Семена подсолнечника». В британской галерее Tate в Турбинном зале на пол слоем в 10 см было выложено 100 млн фарфоровых семечек, расписанных вручную [10]. На создание инсталляции ушло два с половиной года и было задействовано 1600 жителей города Цзиндэчжень, именно этот город был столицей керамики на протяжении 1700 лет. Подсолнечник – важный китайский коммунистический символ. На плакатах председателя Мао Цзэдуна изображают на фоне солнца, а народ Китая сравнивают с подсолнухами. Художник намекает, что семена из фарфора всходов дать не могут, как и семена, выросшие под солнцем Мао Цзэдуна. Семечки символизируют и народ Китая: с виду они одинаковые, но каждый индивидуален. Сам Ай Вэйвэй об этой инсталляции сказал: «Пожалуй, семена символизируют частички, мои усилия, мои посты в Twitter – это прекрасное и очень важное дело» [9].

В 2011 г. художника арестовывают в аэропорту. Его обвиняют в «экономических преступлениях», а его компанию оштрафовывают на 2,4 млн долларов. Ай Вэйвэй провел в заключении всего несколько месяцев: политики, активисты и художники потребовали освободить его. По миру прокатилась акция «1000 и 1 стул для Ай Вэйвэя»: в мировых столицах напротив китайского посольства люди приходили со стульями и в течение часа молча сидели. Власти Пекина сдались под их гнетом [11].

Ай Вэйвэй – это провокационный и мужественный художник, способный вдохновить других и повлиять на общественное мнение по вопросам свободы слова и прав человека. Его творчество свидетельствует о силе искусства в политике сегодня, а непреклонная позиция и смелость делают его одним из самых влиятельных деятелей в мире современного искусства.

Список источников и литературы

1. Power 100 [Electronic resource]. URL: <https://artreview.com/artist/ai-weiwei/> (access date: 15.03.2024).
2. *Шекоян И.* Китай и Америка качают права человека // Коммерсант. 2011. 27 апреля. URL: <https://www.kommersant.ru/doc-y/1629425> (дата обращения: 13.03.2024).
3. *Ай Вэйвэй.* 1000 лет радостей и печалей: Биография и мемуары. М.: Альпина нон-фикшн, 2023. 486 с.
4. *Ge Chen.* Xi Jinping and China's Censorship Trap [Electronic resource]. URL: <https://thediplomat.com/2022/12/xi-jinping-and-chinas-censorship-trap/> (access date: 10.03.2025).
5. *Куцевалова Н.* Роняя вазу династии Хань [Электронный ресурс]. URL: <https://ahonline.ru/tpost/0uxzxcheg1-ronyaaya-vazu-dinastii-han> (дата обращения: 17.03.2024).
6. Культурная революция в Китае. Часть 1: Плакаты 1966–1967 годов [Электронный ресурс]. URL: <https://propagandahistory.ru/1476/Kulturnaya-revolyuetsiya-v-Kitaе--CHast-1-Plakaty-1966---1967-godov/> (дата обращения: 20.03.2024).
7. *Ai WeiWei.* The Artwork that Made me the Most Dangerous Person in China // The Guardian. 2018. Feb.15. URL: <https://www.theguardian.com/artanddesign/2018/feb/15/ai-weiwei-remembering-sichuan-earthquake> (access date: 21.03.2024).
8. Ai WeiWei. Snake Ceiling, 2009. Brooklyn Museum, Brooklyn [Electronic resource]. URL: <https://www.artsy.net/artwork/ai-weiwei-snake-ceiling> (access date: 19.03.2024).
9. «Ай Вэйвэй: никогда не извиняйся» («Ai WeiWei: Apologize», реж. Элисон Клейман, 2012).
10. *Сидельникова Е.* Подсолнечные семечки [Электронный ресурс]. URL: https://artchive.ru/artists/78922~Aj_Vejvej/works/544888~Podsolnechnye_semechki (дата обращения: 10.03.2024).
11. Акция «1001 стул» в поддержку Вэйвэя пройдет по всему миру 17 апреля [Электронный ресурс]. URL: <https://ria.ru/20110415/364922379.html?ysclid=1w92tqzgwe616823179> (дата обращения: 14.03.2024).

ЦИФРОВАЯ РЕВОЛЮЦИЯ В УЛИЧНОМ ИСКУССТВЕ: НОВЫЕ ТЕХНОЛОГИИ И ФОРМЫ ВЫРАЖЕНИЯ МНЕНИЙ

THE DIGITAL REVOLUTION IN STREET ART: NEW TECHNOLOGIES AND FORMS OF EXPRESSION

П. В. Кныш

P. V. Knysh

Научный руководитель А. А. Тарасов
Scientific adviser A. A. Tarasov

Цифровая революция, уличное искусство, стрит-арт, современное искусство, городская среда, цифровизация культуры, практики уличного искусства.

Исследование сосредоточивается на изучении влияния цифровых технологий на уличное искусство и его роли в формировании новых вариаций выражения художественного замысла. Формулируется вывод о том, что цифровые инструменты становятся неотъемлемой частью современной уличной культуры, расширяют ее границы и представляют собой важное направление для дальнейшего изучения.

Digital revolution, street art, contemporary art, urban environment, digitalization of culture, street art practices.

The research focuses on the impact of digital technologies on street art and its role in shaping new forms of artistic expression. It is concluded that digital tools are becoming an integral part of modern street culture, expanding its boundaries and representing an important area for further study.

Современное общество переживает период цифровой революции, когда технологии проникают во все сферы жизни человека, и искусство не является исключением. Активно развивающиеся технологии влияют и на творческие процессы, формы выражения в области уличного искусства. Это открывает перед уличными художниками новые возможности для творчества и самовыражения, однако, создает и основание для вопросов о том, как уличное искусство, существовавшее всегда вне цифрового пространства – в рамках городов и иных населенных пунктов, трансформируется. В работе используется обобщающий термин «уличное искусство», включающий в себя как стрит-арт, так и паблик-арт, как изображения на зданиях, так и стикеры, трафареты, инсталляции, муралы и др. Данная тема в русскоязычном дискурсе изучена крайне слабо. Можно отметить лишь работы Ю. А. Кузовенковой [1], среди иностранных авторов выделяется Лахлан Дж. Макдауэлл [2]. Недостаточное изучение последствий такого симбиоза стрит-арта и цифровизации мешает полному пониманию изменений, которые цифровые инструменты могут вносить в уличное искусство и городское пространство. В работе был проведен анализ работ и интервью уличных художников, использовавших цифровые технологии в своем творчестве, с целью определения ряда инструментов и их влияния на преобразование феномена.

Эссе Вальтера Беньямина «Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости» анализирует влияние технического прогресса на индустрию искусства. Исследователь подчеркивает, что концепция подлинности оригинала связана с моментом «здесь и сейчас», который теряется при репродукции произведений искусства [3, с. 20]. Отмечается, что уникальная ценность подлинного произведения искусства основана на его участии в ритуале. С точки зрения стрит-арта, характеризующегося эфемерностью и уничтожением произведений, возникает вопрос о сохранении его ценности, включенности в ритуал и границы. Однако некоторые технологии все-таки позволяют сохранять аспекты «ауры», так как присутствие в конкретном месте остается важным фактором.

В качестве примера участия зрителей в процессе можно назвать работу Владимира Абиха «Time-pong». Это фасадная видеоигра, представляющая собой пинг-понг. Как пишет автор работы: «Два игрока управляют фасадными скульптурами, которые отбивают отпавший кусок штукатурки и всеми силами пытаются избежать собственного разрушения» [4]. И хотя участие зрителя в проекте – одна из главных составляющих, у художника есть ряд работ, которые работают и без актора. Проекция используется в работах «Тетрис» (2016 г.), «Wallsaver» (2018 г.) – оммаж на старые игры. «Главное не повторяться» (2016 г.) и «Все ради лайков» (2019 г.) представляют собой зацикленные видеоролики, транслируемые на стены города (с помощью 3d-мэппинга). Из уникального – работы с дополненной реальностью, например, «Tag Wars» – «это первая в мире граффити-игра в дополненной реальности», она позволяет при наведении камеры на изображение сыграть в крестики-нолики [5].

Далее рассмотрим проект под названием «Тайники», созданный художником по имени Арам Бартолл. В попытках осмыслить опыт анонимного обмена информацией вне сети он вмонтировал в стены городов флеш-накопители, оставив доступ к USB-портам на поверхности. Точки нахождения «тайников» были отмечены на карте в открытом доступе, потому любой мог найти место и загрузить содержимое флеш-накопителя [6].

Московский художник Misha Most с 2017 г. исследует автоматизацию своей практики, говоря о технологическом вытеснении художника из самой работы. Для проекта «Эволюция 2.1» он с группой инженеров и программистов разработал octacopter, ставший первым в истории полностью управляемым дроном-художником» [7]. В 2023 г. художник повторил свой эксперимент на стене Новосибирского государственного технического университета, но уже в большем масштабе – дрон нарисовал мурал площадью 300 кв. м, это стало уникальным примером технологичного стрит-арта.

Помимо этого, стрит-арт обретает новое измерение: сохранение в онлайн-архивах. Фотографии продолжают его жизнь в виртуальном пространстве. Развиваются социальные сети, личные площадки – сайты художников, где они архивируют свои работы. Некоторые стрит-артисты даже утверждают, что порой фотография работы оказывается ценнее оригинального рисунка, который был уничтожен городскими службами. Например, проект «Жить прошлым» Тимофея Ради,

который был демонтирован через два дня после установки, стал известен благодаря заснятому художником видеоролику и фотографиям [8]. Переход от физического присутствия к цифровому отражает изменение восприятия искусства и позволяет задавать вопросы – остается ли объект уличного творчества в цифровом пространстве собой или уже нет.

Цифровизация значительно расширила границы творчества уличных художников. Статичные изображения дополнились видеопроекциями и видеомэппингами, аугментированной реальностью, интерактивными видеоиграми, интеграцией цифровых носителей в городскую среду, а авторство художник делит теперь не только с городом, но и с техникой. Таким образом, исследование показывает, что цифровизация играет значительную роль в развитии уличного искусства, стимулируя художников к новым идеям и формам выражения. Дальнейшие исследования с попытками дать ответ на заданный в данном исследовании вопрос помогут лучше понять влияние технологий на художественные практики и восприятие их «ауры» обществом.

Список источников и литературы

1. Кузовенкова Ю. А. Виртуализация граффити и стрит-арта // Культура и искусство. 2018. № 12. С. 77–89.
2. MacDowall L. The Graffiti Archive and the Digital City // Place: Location and Belonging in New Media Contexts. Ed. by D. Butt, J. Bywater and N. Paul. Cambridge: Cambridge Scholars Publishing, 2008. P. 134–147.
3. Беньямин В. Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости: избранные эссе. М.: Медиум, 1996. 239 с.
4. Vladimir Abikh (2018). Time-Pong // Vimeo.com. 15 November (<https://vimeo.com/300973523>). Viewed: 04.04.2024.
5. Анисимова Е. Знакомьтесь, Владимир Абих – создатель AR-граффити и маскаронов-автопортретов [Электронный ресурс]. URL: <https://www.sobaka.ru/entertainment/art/75599>, свободный (дата обращения: 05.04.2024).
6. Aram Bartholl (2010). Dead Drops ‘How to’ – NYC // Vimeo.com. 8 November (<https://vimeo.com/16620712>). Viewed: 04.04.2024.
7. Misha Most (2017). Graffiti Drone // YouTube. 25 сентября (<https://www.youtube.com/watch?v=O43jmEBSa2Y>). Просмотрово: 07.04.2024.
8. Жить прошлым [Электронный ресурс]. URL: <https://t.me/xradyax/704> (дата обращения: 04.04.2024).

ЛУ СИНЬ – РАСПРОСТРАНИТЕЛЬ СОВЕТСКОЙ КСИЛОГРАФИИ В КИТАЕ

Lu Xun – SPREADER OF SOVIET WOODCUT PRINTS IN CHINA

Лю Дилинь

Liu Dilin

Научный руководитель В. Г. Дацышен
Scientific adviser V. G. Datsyshen

Лу Синь, ксилография, советское искусство, китайское искусство.

В статье рассматривается распространение советской ксилографии в Китае в результате деятельности Лу Синя и обсуждается ее влияние на развитие китайского искусства.

Lu Xun, woodcut prints, Soviet art, Chinese art.

This article examines the spread of Soviet woodblock prints in China as a result of Lu Xun's activities and discusses its impact on the development of Chinese art.

Китайский литературовед и искусствовед Лу Синь прожил великую жизнь. Одним из важных аспектов этой деятельности было знакомство и представление в Китае произведений зарубежного искусства, особенно советского, что стало важнейшей частью работы Лу Синя в области искусства [1, с. 19]. В центре внимания Лу Синя, пропагандировавшего советские произведения искусства, была гравюра, особенно ксилография. По его мнению, из всех направлений искусства именно ксилография лучше всего соответствует реальным потребностям китайского общества, поскольку она отвечает потребностям социальной действительности, а легкодоступность инструментов для ксилографии упрощает ее производство. Кроме того, по сравнению с масляной и китайской живописью, ее можно быстро воспроизвести, поэтому ксилография является наиболее эффективным способом донесения информации до населения с помощью изображений [2, с. 29].

Что касается знакомства Лу Синя с иностранными гравюрами, то советские гравюры не были первыми, попавшими в поле зрения Лу Синя, но именно их он продвигал и внедрял наиболее активно. Главная причина, по которой Лу Синь ценил советскую гравюру, заключалась в том, что он с нетерпением ждал наступления «третьего века», которого еще не было в истории Китая. Политические эксперименты, проводившиеся в то время в Советском Союзе, заставили его «с уверенностью поверить, что бесклассовое общество должно быть реализовано». Во-вторых, «серьезность» и «скрупулезность» советских гравюр были достаточны для того, чтобы очистить грубость, которой была пропитана китайская художественная сцена.

В 1929 г. в 3-й серии 1-го номера журнала «Июань чаохуа (艺苑朝华)» под редакцией Лу Синя была опубликована иллюстрация гравера по дереву

М. В. Добужинского к роману Ф. М. Достоевского «Белые ночи» [3]. Иллюстрация была переведена в Китае как «Человек в окне» [4, с. 83]. Это первая советская ксилография, представленная в Китае.

В 1930 г. Лу Синь также опубликовал «Избранные новые русские картины (新俄画选)», подборку из тринадцати графических работ девяти советских русских художников, которая позволила китайским художникам и читателям составить предварительное представление о советском пластическом искусстве.

После публикации «Избранных новых русских картин» с 1931 по 1934 г. Лу Синь собрал большое количество советской графики через своего друга Цао Цзинхуа и хотел собрать их в один том для публикации.

В январе 1934 г. Лу Синь отобрал шестьдесят из более чем ста оригинальных ксилографий из своей собственной коллекции и опубликовал «Нефритовую коллекцию». Особенно важно отметить, что это первая коллекция картин в Китае, которая была напечатана с оригинальных пластин, изготовленных иностранными печатниками, что является редкостью. Ван Ци, один из основоположников китайской гравюры, однажды написал: ««Нефритовая коллекция» открыла нам путь к пониманию социалистического искусства. Раньше я читал советскую литературу и художественные произведения, но ничего не знал о советском искусстве» [5, с. 142].

В 1936 г. по приглашению Чжао Цзяби Лу Синь собрал коллекцию советских гравюр, включающую 172 гравюры. Работы, вошедшие в «Коллекцию советских гравюр», были взяты с выставки советской гравюры, проходившей в начале 1936 г. во Всесоюзном обществе культурной связи с заграницей (ВОКС). После посещения выставки у Чжао Цзяби возникла идея отредактировать и издать сборник картин, основанный на работах выставки, и он обратился к Лу Синю, чтобы обсудить этот вопрос. Они быстро пришли к консенсусу, и Лу Синь посоветовал Чжао Цзяби заняться вопросами авторского права. После нескольких попыток Чжао Цзяби, наконец, получил разрешение от советских организаторов выставки и получил все работы выставки из советского консульства в Шанхае для отбора и издания. Эта коллекция гравюр, изданная в то время в твердом переплете и мягкой обложке, оказала большое влияние на мир китайского искусства и стала большой поддержкой для все еще развивающегося китайского движения ксилографии. Ван Ци однажды сказал: «Значение его издания не только в том, что оно знакомит с достижениями нового искусства Советского Союза, но и в том, что оно позволяет людям через это искусство понять зарождающееся лицо Советской Социалистической Республики, увидеть будущее и надежду человечества. Эта коллекция картин сыграла огромную роль в том, чтобы помочь мне прочно войти в искусство гравюры и пойти по пути реалистического творчества, и я всегда считал ее важным справочником, который всегда держу под рукой» [5, с. 143].

В целом знакомство Лу Синя с советской ксилографией в Китае сыграло важную роль в развитии китайского искусства, особенно гравюры. Благодаря книгам

Лу Синя о гравюре многие молодые китайцы стали выдающимися художниками. Эти художники, испытавшие влияние советского искусства, проложили путь к полноценному сотрудничеству между Советским Союзом и Китаем в области искусства в 1950-х гг.

Список источников и литературы

1. Хуан Мэнтянь. Лусюнь юй мэйшу [黄蒙田。鲁迅与美术 // 大光出版社]. Лу Сюнь и изобразительное искусство. Гонконг: Издательство Да Гуан, 1977. 176 с. (на кит. яз.).
2. Ма Сюэдун. Миньго шици чжунго мэйшу дэ хайвай чжуаньбо [马学东。民国时期中国美术的海外传播 // 中央美术学院]. Распространение китайского искусства за рубежом в республиканский период. Пекин: Центральная академия изящных искусств, 2017. 127 с. (на кит. яз.).
3. Достоевский Ф. М. Белые ночи. Л.: Изокомбинат «Художник РСФСР», 1989. 83 с.
4. Музей Лу Синя в Пекине. Июань Чаохуа [北京鲁迅博物馆。艺苑朝华 // 译林出版社]. Июань Чаохуа. Нанкин: Издательство «Илин», 2019. 153 с. (на кит. яз.).
5. Ван Ци. Цун цзибэнь вайго баньхуацзи сянцидэ [王琦。从几本外国版画集想起的 // 读书]. Вспомненные из нескольких книг иностранных гравюр // Читать книгу. 1984. С. 139–146. (на кит. яз.).

ОБРАЗ ЖЕНЩИН В ПЛАКАТНОЙ ЖИВОПИСИ В ГОДЫ ВЕЛИКОЙ ОТЕЧЕСТВЕННОЙ ВОЙНЫ

THE IMAGE OF A WOMEN IN POSTER PAINTING DURING THE GREAT PATRIOTIC WAR

Э. Б. Матвеева

E. B. Matveeva

Научный руководитель Н. В. Ворошилова
Scientific adviser N. V. Voroshilova

Война, Великая Отечественная война, женщины-труженицы, женщина-мать, плакаты, пропаганда, агитация, живопись.

В статье на основе анализа плакатной живописи в годы Великой Отечественной войны рассматриваются женские образы как один из главных инструментов пропаганды и агитации, прослеживается их эволюция.

War, the Great Patriotic War, women workers, a woman mother, posters, propaganda, agitation, painting.

Based on an analysis of poster painting during the Great Patriotic War, the article examines female images as one of the main tools of propaganda and agitation, and traces their evolution.

С началом Великой Отечественной войны для СССР стало очевидно, что необходима широкомасштабная пропаганда для предотвращения хаоса. Плакаты стали одним из наиболее эффективных средств агитации в это время. Они укрепляли боевой дух солдат, зывали к совести и чести, мужеству и храбрости. Цель данной статьи – анализ эволюции образа женщин в плакатной живописи в годы Великой Отечественной войны. Данная проблема фрагментарно исследовалась в обобщающих работах по истории искусства в годы войны и в публикациях, посвященных советскому плакату военной эпохи [1]. Исследования же образа женщин в военной плакатной живописи немногочисленны [2], что делает актуальным более детальное изучение вопроса. Источниковой базой нашей работы послужили художественные произведения авторов, созданные в военные годы.

Образ женщины стал важнейшим оружием в руках художников. Сюжеты первых плакатов были насыщены труженицами тыла, которые заменяли мужчин, ушедших на фронт. Они были главными помощницами. Изображались работающими на заводах и фабриках, в комбинезонах и ярких красных платках на голове, мешковатой одежде, что стало новым символом женственности в годы войны. Это сильные, уверенные в себе советские женщины. Художники подчеркивали их мужественность с помощью сильных и крепких рук, простых черт лица и непоколебимого взгляда. Уверенный и сосредоточенный взгляд показывает, что они были готовы отдать для победы все: жизнь, здоровье и красоту [3].

В военное время также было востребовано изображение женщины как беззащитной, олицетворяющей необходимость обеспечить безопасность своих близких. Она должна была стать символом ценностей, за которые сражаются и готовы умереть мужчины на войне [4].

Образ матери часто использовался в плакатах военного времени. К примеру, данный образ можно увидеть в двух популярных работах. Первый плакат В. Корецкого 1941 г. «Будь героем» показывает, как новобранец, который уходит на фронт, прощается со своей матерью. Она словно дает ему наказ, что нужно оставаться смелым и храбрым в бою [5]. На втором плакате 1942 г. «Сын мой! Ты видишь долю мою...» Ф. Антонов изображает пожилую и измученную женщину, которая бежит из сгоревшей деревни с небольшим сверточком в руках. Ее взгляд полон печали и скорби. Она молит о скорейшем спасении. Данный образ не только представляет всех матерей, которые отправили своих сыновей на фронт, но и истерзанную кровопролитной войной Родину-мать [6]. Женщину-мать на советских плакатах отличают простые черты лица, сосредоточенный и пристальный взгляд или же уставшие от войны и голода глаза.

После победы в Сталинградской битве стало ясно, что инициатива перешла на сторону Красной Армии. Перед художниками была поставлена задача создавать такие плакаты, которые отразили бы скорое освобождение страны от фашистских сил. На плакате В. Иванова и О. Буровой 1943 г. «Вся надежда на тебя, красный воин» показана женщина, в которой читается тревога и надежда на скорое спасение Красной Армией. Истории на плакатах начинают приобретать реалистичные черты, напоминая работы станковой живописи. Это еще одна особенность плакатного искусства после Сталинградской битвы. Плакат «Боец, освободи свою Белоруссию!» 1943 г. В. Корецкого отражает продвижение советских войск на запад и имеет важное значение в контексте пропаганды. Верхняя часть плаката показывает измученную женщину, символизирующую Белоруссию, которая взывает к помощи, в то время как в нижней части изображен сюжет наступления на врага. В ней читается отчаяние и призыв к освобождению от захватчиков [8].

Постепенно образ женщин начинает меняться. Вместо горя и отчаяния на лице у героинь читается ожидание своих мужей и сыновей с фронта. Плакаты становятся мягче и ярче. Они были наполнены гордостью за народ и страну, которые воспитали защитников своей родины. Подтверждение можно найти на плакате В. Иванова 1944 г. «Ты вернул нам жизнь!». Эта работа показывает, что мир наконец-то наступил [9].

Таким образом, плакаты были главным источником агитации и пропаганды в годы Великой Отечественной войны. Они призывали встать на борьбу с врагом и помогали людям сформировать уверенность в том, что победа близка. С разнообразными сюжетами, они все предназначались для одной главной цели – достижения окончательной победы. Женщины были представлены в виде тружениц, матерей и жертв фашистов. Эти образы укрепляли моральный дух советского народа.

Список источников и литературы

1. Федосов Е. А., Конев К. А. Советский плакат времен Великой Отечественной войны: общенациональный и региональный аспекты // РУСИН. 2015. № 2 (40). С. 189–209.
2. Алиева Л. В., Филиппова Т. В. Женское лицо войны: образ женщины в плакатном искусстве периода Второй мировой войны // Метаморфозы истории. 2015. № 6. С. 21–47.
3. Образ женщины в советских плакатах 1920–1940-х годов [Электронный ресурс]. URL: <https://tehne.com/event/arhivsyachina/obraz-zhenshchiny-v-sovetskih-plakatah-1920-40-h-godov> (дата обращения: 13.03.2024).
4. Виктор Борисович Корецкий. «Воин Красной Армии, спаси!», 1942. Бумага, цветная литография. Алтайский государственный краеведческий музей, Барнаул.
5. Виктор Борисович Корецкий. «Будь героем!», 1941. Бумага, цветная литография. Российская Академия художеств, Москва.
6. Федор Васильевич Антонов. «Сын мой! Ты видишь долю мою...», 1942. Бумага, цветная литография. Российская Академия художеств, Москва.
7. Виктор Семенович Иванов, Ольга Константиновна Бурова. «Вся надежда на тебя, красный воин», 1943. Бумага, цветная литография. Российская Академия художеств, Москва.
8. Виктор Борисович Корецкий. «Боец, освободи свою Белоруссию!», 1943. Бумага, печать цветная. Государственный исторический музей, Москва.
9. Виктор Семенович Иванов. «Ты вернул нам жизнь!», 1944. Бумага, хромоли-тография. Государственный исторический музей, Москва.

ВИЗУАЛИЗАЦИЯ ЖИВОТНЫХ В АНГЛИЙСКИХ БЕСТИАРИЯХ XIII ВЕКА

VISUALIZATION OF ANIMALS IN ENGLISH BESTIARIES OF THE XIII CENTURY

Е. Д. Мурашко

E. D. Murashko

Научный руководитель Г. А. Синельникова
Scientific adviser G. A. Sinelnikova

Бестиарии, визуализация, христианская семиотика, Исидор Севильский, Высокое Средневековье.

В статье проводится анализ английских бестиариев на предмет выявления особенностей визуализации животных в рассматриваемый период. Автор приходит к выводу о том, что к XIII в. складывается определенная традиция в характере визуализации и интерпретации животных.

Bestiaries, visualization, Christian semiotics, Isidore of Seville, High Middle Ages

The article analyzes English bestiaries in order to identify the peculiarities of animal visualization in the period under review. The author comes to the conclusion that by the 13th century a certain tradition was developing in the nature of visualization and interpretation of animals.

Латинские бестиарии Западной Европы являются значимыми источниками для анализа семиотики средневекового христианства, поскольку в них животные функционируют не только как элементы природного мира и человеческого быта, но и как символы, несущие моральный и религиозный смысл. Бестиарии Высокого Средневековья, в частности английские бестиарии XIII в., представляют особую ценность, поскольку именно в этот исторический период происходит окончательное формирование основных семиотических значений в изображениях животных.

Основным источником для латинских бестиариев был труд Исидора Севильского «Этимологии», в частности книга XII «О животных», в которой содержатся описания как реальных, так и мифологических животных [1]. Также источником является «Физиолог», который относят к II–III вв. «Физиолог» содержит в себе 49 статей, в которых описываются различные виды животных, растений и минералов. «Физиолог» дает не столько описания животных, сколько моральные ориентиры и христианские максимы, толкования носят назидательный характер, а нравственные нормы выражены натуралистическими средствами.

Бестиарий из Бодлианской библиотеки (MS. Bodley 764) создан предположительно в Солсбери (Англия), временем его создания считается период с 1226 по 1250 г. [2], текст написан на латинском языке. Рукопись содержит в себе около 130 миниатюр с изображением как реальных, так и мифологических

животных. Рукопись Британской библиотеки (MS. Harley 4751) была создана в 1230–1250-х гг. [3] в Англии, примерно в одно и то же время с Бодлианским бестиарием. Манускрипт написан на латинском языке и содержит в себе более 100 миниатюр с изображением различных животных и птиц.

Текст Бодлианского бестиария проиллюстрирован миниатюрами с изображениями как реальных животных (барсук, кот, слон, ягнята, козлы, олени, кабаны, корова, осел, лев, пантера, леопард, медведь, собаки и пр.), так и фантастических (феникс, морская птица зимородок (которая у Исидора описана в мифологическом ключе), сирены, саламандра, единорог и пр.), что соотносится с соответствующими статьями книги «О животных». Кроме того, в Бодлианском бестиарии есть иллюстрации мифологических животных, описаний которых нет у Исидора Севильского и «Физиолога» (мантикора, боннакон), что позволяет сделать вывод о том, что сведения об этих животных взяты из других источников.

В Бестиарии большое количество животных проиллюстрировано поодиночке в реалистичной манере, но некоторые из них вписаны в сюжет: кабан, заколотый двумя охотниками [4, fol. 038v], женщина доит корову [4, fol. 041v], осел с погонщиком несут мешок на мельницу [4, fol. 044r], боннакона пронзают охотники [4, fol. 016r], мантикора пожирает ногу человека [4, fol. 025r], единорог, пронзенный охотниками [4, fol. 010v].

Манера изображений большинства животных в Бодлианском бестиарии повторяет манеру изображения значительной части животных в Рукописи Британской библиотеки. Аналогичными являются изображения тигра [1, fol. 006v; 4, fol. 3v], пантеры [1, fol. 007v; 4, fol. 4r], единорога [1, fol. 010v; 4, fol. 15v], слона [1, fol. 012r; 4, fol. 8r] и др., еще большее сходство манеры изображения Бодлианского бестиария и Рукописи Британской библиотеки видно в иллюстрации сюжетных сцен: женщина доит корову [2, fol. 041v; 4, fol. 23r], осел с погонщиком несут мешок на мельницу [2, fol. 044r; 4, fol. 25r] и пр.

Бодлианский бестиарий является более богато иллюстрированным манускриптом по сравнению с Рукописью Британской библиотеки и содержит в себе изображения, которых нет в Рукописи Британской библиотеки. Разница в оформлении миниатюр заметна, например, по изображению гиены [2, fol. 15r; 4, fol. 10]. В обоих бестиариях изображена сцена, где гиена пожирает человеческий труп, который она вытаскивает из гроба. Но в Бодлианском бестиарии [2, fol. 15r] помимо основного сюжета справа детально изображен собор, слева – дерево, а фон украшен золотом. Оба изображения являются визуализацией текста бестиария, в котором говорится о том, что гиены живут в могилах мертвецов и питаются их телами. Автор бестиария сравнивает гиен с Детями Израиля, которые сначала служили живому Богу, но позже стали жертвой богатства и легкой жизни и поклонялись идолам.

Рукопись Британской библиотеки была создана практически в одно время с Бодлианским бестиарием, поэтому можно предположить, что автор Бодлианского бестиария либо использовал текст рукописи Британской библиотеки

в качестве образца, либо оба автора имели одинаковый текст, который переписывали и иллюстрировали. Но в любом случае можно сделать вывод о том, что к XIII в. уже складывается традиция визуализации и интерпретации животных, описанных Исидором Севильским и в «Физиологе». Отбор авторами перечня животных, сюжетных сцен и даже манера изображений дает возможность сделать предположение о формировании канона как в интерпретации, так и в визуализации животных.

Список источников и литературы

1. *Гараджа А. В.* Исидор Севильский. Этимологии: О животных (перевод и комментарии) // Платоновские исследования. 2021. Т. 15, № 2. С. 241–330.
2. Bodleian Bestiary (MS. Bodl. 764), Bodleian Library [Electronic resource]. URL: <https://digital.bodleian.ox.ac.uk/objects/ecf96804-a514-4adc-8779-2dbc4e4b2f1e/surfaces/861ad634-1d6a-4673-9096-8f2120ecf9f4/> (access date: 10.09.2022).
3. *Clark W. B.* The Medieval Book of Birds: Hugh of Fouilloy's Aviarium. Binghamton, NY: Medieval & Renaissance Texts & Studies, 1992. 472 p.
4. Harley Bestiary (MS. 4751), British Library [Electronic resource]. URL: http://www.bl.uk/manuscripts/Viewer.aspx?ref=harley_ms_4751_fs001r (access date: 10.09.2022).

ИНВАРИАНТ ОБРАЗА ИУДЫ ИСКАРИОТА В НЕМЕЦКОЙ КНИЖНОЙ МИНИАТЮРЕ XI–XIII ВЕКОВ

INVARIANT OF THE IMAGE OF JUDAS IN THE GERMAN BOOK MINIATURE OF THE XI–XIII CENTURIES

А. А. Питкевич

A. A. Pitkevich

Научный руководитель Г. А. Синельникова
Scientific adviser G. A. Sinelnikova

Иконография Средневековья, немецкая книжная миниатюра XI–XIII веков, Иуда Искариот, Тайная вечеря, иконография Иуды.

В статье на основе анализа изображений Тайной вечери в немецкой книжной миниатюре XI–XIII веков выявляются стереотипные черты образа Иуды. Делается вывод, что к концу XIII в. складывается иконографический канон образа Иуды Искариота, определяемый смысловым содержанием Евангелия от Иоанна.

Iconography of the Middle Ages, German book miniature of the XI–XIII centuries, Judas Iscariot, The Last Supper, iconography of Judas.

In the article, on the analysis of the images of the Last Supper in the German book miniature of the XI–XIII centuries, the article reveals the stereotypical features of the image of Judas. It is concluded that by the end of the 13th century, the iconographic canon of the image of Judas Iscariot was being formed, determined by the semantic content of the Gospel of John.

Иконографический образ Иуды Искариота начинает формироваться в XI в. [1, с. 318], что прежде всего нашло свое подтверждение в книжной миниатюре, так как большая часть иконографии Высокого Средневековья сохранилась в виде иллюстраций к текстам рукописей.

Появление визуального образа Иуды связано с распространением иллюстраций евангельских сюжетов, поэтому изображая Иуду, миниатюристы опирались на текст Евангелий, хотя Евангелисты дали лишь фрагментарное описание жизни Иуды, никак не характеризуюя его внешний облик. Одним из самых изображаемых евангельских сюжетов XI–XIII вв. является Тайная вечеря [2], что подтверждается имеющимся в открытом доступе большим количеством оцифрованных иллюминированных рукописей.

Первая, дошедшая до нас иллюстрация Тайной вечери, находится в Молитвеннике императора Генриха II [3]. Здесь Иуда еще не отличается внешним обликом от остальных апостолов, его выдает лишь расположение на противоположной от Иисуса стороне стола, смещенное к левому краю (с этого момента у «зла» есть место – слева). Скорее всего, автор использовал Евангелие от Матфея, так как Иуда тянется к блюду Иисуса рукой. Так в Евангелии от Матфея сказано: «Истинно говорю вам, что один из вас предаст Меня» и «опустивший со Мною руку в блюдо, этот предаст Меня» (Мф. 26:21).

На изображении Тайной вечери из Регенсбергского бенедикционала [4] Иуда также находится на противоположной стороне стола, но отличается отсутствием нимба и своим расположением в профиль. Он уже одет в рыжий хитон и имеет большой лоб с крючковидным носом, что придает ему уродливость, которой нет у других, сидящих за столом, апостолов. Здесь впервые появляется изображение черной птицы, о которой написано в Евангелии от Иоанна, когда после вкушения Иудой овладевает сатана. Только в Евангелии от Иоанна приводится важный момент, который авторы средневековых книжных миниатюр практически всегда будут использовать в своих работах: «И после сего куска вошел в него сатана» (Ин. 13:27).

В лекционарии Евангелия (Швабия, возможно, Хирсау) сохраняется характерное для прошлых миниатюр расположение Иуды [5]. Очевидно, что автор использовал Евангелие от Иоанна, так как Христос самостоятельно подает кусок хлеба Иуде и ему в рот влетает черная птица. Лицо Иуды уродливее лиц апостолов и единственное изображается в профиль.

Нестандартной композицией отличается Тайная вечеря из рукописи шпейерского евангелиста Брухзала [6]. На этой миниатюре Иуда отделен от других апостолов, но не сидит за столом, а располагается на самом столе. Он представлен в уменьшенном размере и уже со светло-рыжим оттенком волос. Лицо Иуды не безобразно, но особым способом передано выражение эмоций: опущенный взгляд во время того, как Иисус кладет ему хлеб в рот, показывает, что он виновен. И как на предыдущих миниатюрах, в него влетает демон в образе черной птицы как символа черной души.

Еще один из вариантов авторского подхода к композиции представлен в Тайной вечери в Псалтыре XIII в. [7]. Иуда помещен в центре миниатюры, а не на противоположной стороне стола. К этому времени Иуда становится «рыжим» на всех изображениях и сохраняется его уродливость. Иисус подает кусок хлеба Иуде, а отсутствие черной птицы, скорее всего, связано с авторским замыслом интерпретации Евангелия.

Таким образом, к концу XIII в. в немецкой книжной миниатюре складывается стереотипный образ Иуды, ориентированный прежде всего на Евангелие от Иоанна. Характерными чертами Иуды на изображениях Тайной вечери в XI–XIII вв. являются рыжий или желтый цвет волос и одежды, большой лоб и маленький рост, изображение в профиль, отделение от остальных апостолов за столом, тянущаяся к Иисусу или еде рука, черная, влетающая ему в рот птица, которая появляется в XI в. и исчезает к XIII в. Имеющиеся отклонения от сложившегося стереотипа в изображении не влияют на само представление об образе Иуды, а являются авторским представлением (цветовым или композиционным). Интерпретация Евангелия от Иоанна миниатюристами XI–XIII вв. свидетельствует как о буквальном восприятии евангельских сюжетов, так и о глубоком символическом значении образа, через который миниатюристы стремятся передать дьявольскую предательскую сущность Иуды. Рассмотренный образ Иуды в немецкой иконографии XI–XIII вв. соотносится с образом Иуды

в английской [8] и французской [9] книжной миниатюре, что позволяет предположить появление общеевропейского инварианта иконографического образа Иуды в период Высокого Средневековья.

Список источников и литературы

1. Пастуро М. Символическая история европейского Средневековья. СПб.: Александрия, 2004. 466 с.
2. Самойловский А.Л. Образ Иуды Искарота по каноническим и апокрифическим источникам // Наука. Общество. Оборона. 2020. № 3 (24). URL: <https://www.no-journal.ru/nauka-obshestvo-oborona/2020-3-24/article-0249/> (дата обращения: 01.02.2024).
3. Тайная вечеря. Молитвенник императора Генриха II (Райхенау), 1012. Баварская государственная библиотека, Clm 4452, fol. 105 v, Мюнхен // Пастуро М. Символическая история европейского средневековья. СПб.: Александрия, 2004. С. 369.
4. The Last Supper. Benediction. Regensburg. Los Angeles. The J. Paul Getty Museum. Ms. Ludwig VII 1. Fol. 38, 1030–1040 [Electronic resource]. URL: <http://www.getty.edu/art/collection/object/103S5J> (access date: 01.02.2024).
5. The Last Supper at the beginning of the reading of Great Thursday. Lectionary of the Gospel [Electronic resource]. URL: <https://imagesonline.bl.uk/search/?searchQuery=Judas> (access date: 01.02.2024).
6. Proprium de tempore et de sanctis. Speyer Evangelistar – Bruchsal. Speyer, about 1220. Badische Landesbibliothek [Electronic resource]. URL: <https://digital.blb-karlsruhe.de/blbhs/Handschriften/content/pageview/1217374> (access date: 01.02.2024).
7. Psalter Germany [Thuringia or Saxony]; beginning of 13th [Electronic resource]. URL: <https://imagesonline.bl.uk/search/?searchQuery=Judas> (access date: 01.02.2024).
8. Unknown, illuminator, *The Last Supper*, English, about 1190–1200; text added about 1480–1490, Tempera colors and gold leaf, Leaf: 11.9 × 17 cm (4 11/16 × 6 11/16 in.), Ms. 101 (2008.3), fol. 63 [Electronic resource]. URL: <https://www.getty.edu/art/collection/object/109CYJ> (access date: 01.02.2024).
9. Vita Christi (Life of Christ), France, perhaps Corbie, ca. 1175. MS M.44 fol. 6v [Electronic resource]. URL: <http://ica.themorgan.org/manuscript/page/11/77488> (access date: 01.02.2024).

КУЛЬТУРНАЯ ПОВСЕДНЕВНОСТЬ СЕЛЬСКОГО НАСЕЛЕНИЯ КРАСНОЯРСКОГО КРАЯ В 1990–2000-е гг.

CULTURAL EVERYDAY LIFE OF THE RURAL POPULATION OF THE KRASNOYARSK TERRITORY IN THE 1990S–2000S

Е. О. Полотнянщикова

E. O. Polotnyanshchikova

Научный руководитель Л. Н. Славина
Scientific adviser L. N. Slavina

Культура, повседневность, быт, аграрные реформы, Красноярский край.

Культурная повседневность – важная часть в понимании общественно-политических, экономических процессов общества. Особенно в годы кризиса. Уровню состояния культуры сельского населения зачастую уделяется мало внимания, хотя сельские жители понесли большой урон в кризисные 1990-е и в 2000-е гг. В статье анализируется состояние культурной повседневности сельского населения Красноярского края в 1990–2000-х гг.

Culture, everyday life, agrarian reforms, Krasnoyarsk Territory.

Cultural everyday life is an important part in understanding the socio-political and economic processes of society. This is especially important during the years of crisis. Little attention is often paid to the level of culture of the rural population, although it was the villagers who suffered great damage in the crisis of the 1990s and 2000s. In the article, the author analyzes the state of cultural everyday life of the rural population of the Krasnoyarsk Territory in the 1990s–2000s.

Сегодня изучение истории повседневности, в том числе ее культурных аспектов, является актуальным направлением исследования. Особый интерес представляют культурные изменения, происходившие в кризисные годы. Общее состояние культурной повседневности в России 1990-х и 2000-х гг. изучается, но в отношении села исследований мало, хотя сельские жители в большой степени ощутили удар радикальных реформ. Цель данной статьи – анализ состояния культурно-досуговой деятельности в учреждениях культуры. Статья написана на основе анализа документов комитета по делам культуры и искусства администрации Красноярского края (с 2000 г. управление культуры). Информация о проблемах культурного обслуживания взята из комплексных программ сохранения и развития культуры и искусства Красноярского края. Данные о динамике численности и составе населения получены из итогов Всероссийской переписи 2002 г. Используются также интервью жителей сел Березовское и Холмогорское Шарыповского района Красноярского края.

Либеральные реформы 1990-х гг. крайне негативно отразились на развитии сельского хозяйства и деревни в целом. О резком спаде производства, разрушении

хозяйственных связей, распаде большинства сельхозпредприятий известно всем. Но мало кто помнит о печальном положении культурной сферы в тот период. Становление рыночной экономики сопровождалось резким снижением расходов государства на сферу культурного обслуживания. Только инициативы сельчан держали «на плаву» культуру, которой в условиях кризиса государство было не в состоянии оказывать поддержку [1, с. 60]. В эти годы осуществлялась законодательная проработка социально-экономического развития села. В начале 1990-х гг. был принят пакет правительственных постановлений, в том числе «О жилищном и культурно-бытовом строительстве на селе в 1991–1995 годах». Но в действительности это постановление не получило поддержку и развитие. За 1992–1997 гг. бюджетные поступления на культуру, искусство и СМИ уменьшились на 40 % [2, с. 46]. В 1992 г. были приняты «Основы законодательства о культуре», в которых было положение о том, что на эту сферу должно выделяться не менее 2 % средств федерального бюджета и не менее 6 % из местного. Однако государство не смогло обеспечить финансирование. Доля затрат на культуру в федеральном бюджете в 1992–1993 гг. составляла 1,5–1,0 %, в 1996–1997 гг. – 0,6 %. В Красноярском крае в течение 1990-х гг. на культурную сферу тоже не выделялись средства в размере 6 % от бюджета [3, с. 123].

В результате за 1990-е гг. число клубов и библиотек в селах снизилось на 17,7 % и 5 % [4, с. 184]. Значительно ухудшилось состояние материально-технической базы культурного комплекса в деревне. Из-за недостатка средств сократились затраты на ремонт и содержание зданий, свелось к минимуму комплектование музейных и библиотечных фондов. Однако клубы и библиотеки, будучи единственными многопрофильными центрами культуры, оставались главными очагами сельской культурной жизни, несмотря на дефицит свободного времени у сельчан, тенденции «одомашнивания» и индивидуализации досуга [3, с. 124].

Многие мероприятия, предлагавшиеся учреждениями культуры, не выдерживали конкуренции с телевизионными шоу. Но у сельских жителей концерты, народные гуляния, конкурсы вызывали больший отклик, чем у горожан [5, с. 17].

Численность населения также отразилась на культурной повседневности. Она уменьшилась с 882,6 тыс. чел. в 1989 г. до 720, 3 тыс. в 2002 г. (на 12,4 %). Сельчане постарели. В 2002 г. в пенсионном возрасте находился каждый пятый (20,1 %). Доля 16–29-летней молодежи составила 18,5 % и стала ниже, чем в селах России в целом (19,2 %) [6]. Сельская молодежь посещала клубы, невзирая на то, что мероприятия не организовывались, а помещения требовали ремонта. Она приходила потанцевать и пообщаться. Зачастую единственным развлечением были дискотеки. Жительница села Холмогорское Шарыповского района с населением около двух тысяч человек жаловалась, что по выходным в полуразрушенном клубе проводились дискотеки, а в остальные дни он был закрыт. Эта тенденция была свойственна и другим селам края [7].

Пожилые люди продолжали творческую деятельность. По воспоминаниям работника клуба, еще в 1980–1990-х гг. при поддержке совхоза «Авангард» был создан хор, который пережил кризисные годы и действует до сих пор [8].

За 1991–2001 гг. в библиотеках края число читателей уменьшилось на 12,1 %, выдача книг – на 12,3 % [2, с. 125]. Отток посетителей связан с несоответствиями литературы запросам населения. Книжные фонды мало обновлялись, к началу 2000-х гг. 60 % литературы устарело [5, с. 17]. Однако в начале 2000-х гг. было постепенное возрождение культуры. Стали ремонтировать клубы, расширяться библиотечный фонд. Показательным является учреждение фестиваля «Каратаг». Это мероприятие проходит у Большого Озера, где представляют свои площадки творческие объединения, коллективы сельских клубов и школ [7].

Таким образом, в 1990-х гг. произошли значительные изменения в культурной повседневности сельского населения. Досуг с течением времени перестал зависеть от культурных заведений. Он определялся динамикой социально-экономического развития села, эволюцией ценностей. Многие социально благоприятные явления исчезли из культурной жизни. В начале 2000-х гг. происходило медленное, но возрождение уровня культуры, хоть и в иных формах.

Список источников и литературы

1. *Великий П. П.* Повседневность российского села в начале XXI века / под ред. *Ю. С. Воронова*. Саратов: Саратовский источник, 2020. 307 с.
2. Культурная политика России: история и современность. Два взгляда на одну проблему / отв. ред. *И. А. Бутенко, К. Э. Разлогов*. М.: Либерия, 1998. 296 с.
3. *Григорьева Е. А.* Культурные потребности и интересы населения в 1990-х – начале 2000-х годов (на материалах Красноярского края) // Проблемы социально-экономического развития Сибири. 2018. № 4. С. 121–126.
4. Экономика Красноярского края в 1999 году: стат. ежегодник. Красноярск: Краевой комитет по статистике, 2000. 189 с.
5. Информ. бюл. учреждений культуры администрации Красноярского края. Вып. 1. Красноярск, 2003. 69 с.
6. Всероссийская перепись населения 2002 г. по Красноярскому краю. Итоги [Электронный ресурс]. URL: <https://24.rosstat.gov.ru/folder/3910> (дата обращения: 05.04.2024).
7. Интервью с работниками сельских клубов и библиотек Шарыповского района. 25 марта 2024 г.

И СМЕХ, И ГРЕХ: МЕМ КАК ЯВЛЕНИЕ РОССИЙСКОГО МЕДИЕВАЛИЗМА

BOTH LAUGHTER AND SIN: MEME AS A PHENOMENON OF RUSSIAN MEDIEVALISM

В. В. Рагель

V. V. Ragel

Научный руководитель Г. А. Синельникова
Scientific adviser G. A. Sinelnikova

Медиевализм, мем, паблик в ВКонтакте «Страдающее Средневековье», маргиналии, иконография Средневековья.

В статье на основе анализа материалов из паблика в ВКонтакте «Страдающее Средневековье» рассматривается мем как одна из форм медиевализма в России. Автор приходит к выводу, что рецепция Средневековья, представленная в мемах, не приводит к аутентичному пониманию семиотики эпохи, но способствует знакомству с иконографией Средневековья и формированию насмотренности у зрителя.

Mediaevalism, meme, Vkontakte public «Suffering Middle Ages», marginalia, iconography of the Middle Ages.

Based on the analysis of materials from the Vkontakte public site «The Suffering Middle Ages», the article considers the meme as one of the forms of mediaevalism in Russia. The author comes to the conclusion that the reception of the Middle Ages, presented in memes, does not lead to an authentic understanding of the semiotics of the era, but contributes to familiarity with the iconography of the Middle Ages and the formation of a viewer's view.

У. Эко во второй половине XX в. писал, что именно масс-медиа возобновили интерес к Средним векам и интегрировали его в сферу массовой культуры [1, с. 267]. Результаты этой интеграции оказались столь значительны, что в современной литературе появилось специальное понятие для обозначения этого явления – медиевализм. Этот термин трактуется и как восприятие и заимствование средневековой культуры в постсредневековый период [2, с. 54], и как «мода на Средние века» с последующим расширением практики реконструкции и репрезентации образов Средневековья [3, с. 15–16].

Очевидно, что одной из форм рецепции Средневековья в современном российском медиапространстве являются мемы, основанные на иконографии Средневековья. «Бум» отечественных мемов начался с паблика в ВКонтакте «Страдающее Средневековье», который появился в 2013 г. Визитной карточкой сообщества стало обыгрывание страдания, что отражается в формулировке статуса: «Боль, страдания и унижения в Средневековом мире и современной России» [4]. На данный момент количество подписчиков в сообществе достигает более 490 000 человек, что говорит о востребованности контента, а частый репост, в том числе непрофессиональными историками, свидетельствует об интеграции в историю широкого круга зрителей.

Создатели паблика в качестве визуального ряда в первую очередь предлагают использовать маргиналии, помещенные на поля средневековых рукописей. Пожалуй, самой популярной тематикой для создания мемов стали зайцы или кролики, так называемые «визуальные маргиналы» (от лат. «край») [5, с. 31], не имеющие прямой связи с текстом. Эти животные были очень распространенными героями множества мини-сюжетов: они резали людей, охотились на собак, играли на волынках и дудках. Для современного читателя обилие изображений с кроликами, которые устраивают на страницах рукописей настоящую феерию, кажется забавным. Маргиналии, где изображены музицирующие кролики, были подписаны читателями следующим образом: «Средневековым зайцам лапки не мешали играть, а ты продолжай оправдываться». На изображение, где кролик сидит на углу узорной рамки, украшающей поля рукописи, помещаются надписи, имитирующие его мысли и повседневные заботы: «Все плохо; Повсюду гнусные карикатуры на зайцев; Внучке сюзерена нужна шуба; Крольчихи требуют равноправия; В лесу душно, в поле смрадно, в городе чума; Я – ушастый убийца?». Изображение, на котором кролик гордо едет на собаке, дополняется пользователями надписью: «Я – лучший косплей “Богатырей” Васнецова!».

В контексте семиотики Средневековья кролики символизировали сладострастие, ввиду своей плодовитости, а казнь человека кроликом означала расплату за грехи. Также, согласно средневековым бестиариям, эти животные могли менять свой пол, а потому символизировали переменчивых людей, которые не могут быть тверды «во всех путях своих» [5, с. 31]. А кролики, служащие мессу на полях рукописи, были сатирой на священников. Таким образом, средневековые миниатюристы высмеивали пороки людей, обличая их греховность, а авторы рукописей, помещавшие на поля подобные маргиналии, преследовали определенную цель – уберечь человека от совершения греха через демонстрацию сатиры на грешников, которые легко могут поддаться искушениям и свернуть с праведного пути. Широкая же аудитория воспринимает такое «соседство» странным, а потому смешным, ввиду чего истинный смысл использования подобной сатиры зрителю, конечно, не понятен.

Один из самых востребованных сюжетов для мемов «Страдающего Средневековья» – фрагмент иллюстрации к 18-й главе Апокалипсиса, где описывается гибель Вавилона – града погибели: «Затем могучий ангел взял большой камень размером в мельничный жернов и бросил его в море, говоря: «Так будет брошена и великая столица Вавилон, и никто уже ее не найдет» [6]. На фрагменте изображены два ангела, на головах у них нимбы, с напоминающим мак узором, а в руках у правого ангела на самом деле мельничный жернов, по форме и цвету похожий на бублик или баранку. Один из авторов мема демонстрирует полное нежелание вникать в религиозный бэкграунд сюжета: «Возьми баранку». – «Но я люблю с маком». – «С маком у меня на голове». – «Печаль».

На фоне растущего интереса к Средневековью развиваются и формы проявления этого интереса. Варианты медиевализма, будь то кинематограф, мода

или литература, по-разному отражают суть эпохи, какие-то глубже, а какие-то – поверхностно. Говоря о последних, конечно, имеется в виду мем, смысл которого состоит в помещении на него как можно более смешной подписи, а вовсе не в проникновении в смысл происходящего. Как отмечал Ж. Делюмо в своем исследовании «Грех и страх: Формирование чувства вины в цивилизации Запада (XIII–XVIII вв.)», грех – главная проблема как богословской мысли, так и рядового мирянина, вокруг которой выстраивается жизнь, мораль и этика, а сущность проповеди – обличение грехов [7, с. 702]. В этом смысле упомянутые маргиналии, по сути, представляли собой вспомогательный ориентир для молящегося, помощь ему в борьбе с грехом. Однако сегодня эта их роль не понятна массовому зрителю, а аутентичные смыслы маргиналии не доступны вовсе, поэтому маргиналия в глазах современного читателя – забавное, в силу абсурдности происходящего, изображение, которое можно дополнить подписью, отражающей уже современное восприятие. Авторы паблика в ВКонтакте «Страдающее Средневековье» указывают, что основная функция создаваемого контента – развлекательная. Несмотря на это, такую форму интереса к Средневековью безусловно можно считать вариантом рецепции этой эпохи, которая помогает приблизиться к пониманию ее предметного образа, а также можно говорить о формирующейся насмотренности у читателя, который может определить, связано ли изображение, увиденное в ленте, с иконографией Средневековья.

Список источников и литературы

1. Эко У. Средние века уже начались // Иностранная литература. 1994. № 4. С. 257–268.
2. Утц Р. Медиевализм: откуда и куда? // VOX MEDIÆ Aevi. 2019. № 2 (5). С. 52–55.
3. Русанов А. В. Medievalism studies: как изучается «современное Средневековье»? // VOX MEDIÆ Aevi. 2019. № 2. С. 12–42.
4. Страдающее Средневековье [Электронный ресурс]. URL: <https://vk.com/souffrantmittelalter> (дата обращения: 15.03.2024).
5. Харман Д. Д., Зотов С. О., Майзульс М. Р. Страдающее Средневековье. Парадоксы христианской иконографии. М.: АСТ, 2018. 416 с.
6. Ms. 931: New Testament. Revelation (Elizabeth Day McCormick Apocalypse) [Electronic resource]. URL: <https://goodspeed.lib.uchicago.edu/view/index.php?doc=0931&obj=001#?c=&m=&s=&cv=298&xywh=-5270%2C-1%2C15981%2C8134> (access date: 12.03.2024).
7. Делюмо Ж. Грех и страх: Формирование чувства вины в цивилизации Запада (XIII–XVIII вв.). Екатеринбург: Изд-во Урал. ун-та, 2003. 752 с.

ОТРАЖЕНИЕ ИСТОРИИ ХАКАССКОГО НАРОДА В РАБОТАХ СОВЕТСКИХ УЧЕНЫХ ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XX ВЕКА

REFLECTION OF THE HISTORY OF THE KHAKASS PEOPLE IN THE WORKS OF SOVIET SCIENTISTS OF THE SECOND HALF OF THE 20TH CENTURY

А. Е. Соколова

A. E. Sokolova

Научный руководитель А. А. Ипеева
Scientific adviser A. A. Ipeeva

Хакасский народ, советская историография, этногенез хакасов, происхождение хакасов, хакасская культура.

Статья посвящена отечественной историографии хакасского народа второй половины XX в. Проанализировав различные работы советских ученых, посвященные хакасскому этногенезу, культуре и быту, автор приходит к выводу о том, что марксистско-ленинская научная концепция и курс советской науки в целом повлияли не только на выбор проблематики исследований, но и на формирование основных научных концепций происхождения хакасов.

Khakass people, Soviet historiography, ethnogenesis of the Khakass, origin of the Khakass, Khakass culture.

The article is devoted to the domestic historiography of the Khakass people of the second half of the 20th century. Having analyzed various works of Soviet scientists devoted to Khakass ethnogenesis, culture and life, the author comes to the conclusion that the Marxist-Leninist scientific concept and the course of Soviet science as a whole influenced not only the choice of research topics, but also the formation of basic scientific concepts of the origin of the Khakass.

Середина 1960-х гг. в исторической науке ознаменовала собой начало споров о происхождении хакасского этноса. Один из известных археологов Леонид Романович Кызласов в статье «К вопросу об этногенезе хакасов» в 1959 г. представил свои соображения по этому вопросу. По его мнению, этногенез хакасов завершился в XVII–XIX вв., но тюркоязычная группа сформировалась уже в VI–X вв. Сами же кыргызы не были этносом, а лишь выходцами из аристократии [1, с. 92]. Термин «хакас» относился ко всему населению Кыргызского каганата. Позднее Л. Р. Кызласова поддержал другой советский ученый К. Г. Копкоев. Он, как и Леонид Романович, утверждал, что кыргызы являются не отдельной этнической группой, а представляют собой сеок, часть хакасского народа [2, с. 147].

Профессор В. Я. Бутанаев значительно расширяет научные работы в области этнографии и тюркологии Южной Сибири и Центральной Азии, используя материал из российских архивов, а также полевые этнографические материалы

из собственных экспедиций. Более конкретно он рассматривает тему этногенеза хакасов совместно с И. Б. Молдобаевым в статье «Киргизско-хакасские этнокультурные связи». В ней ученые делают вывод о наличии тесных этногенетических контактов кыргызов и хакасов. Также авторы статьи предлагают теорию об общности этногенеза народов хакасов и современных киргизов: они происходят от енисейских кыргызов [3, с. 34].

Помимо этого, В. Я. Бутанаев рассматривает и родоплеменной состав хакасов, социально-классовую принадлежность групп и происхождение, а также последующее разложение хакасского сеока. Автор исследует историю хакасского этноса не только в контексте этнографии и истории, но и лингвистики, изучая лингвогеографические параллели названий сеоков, происхождение хакасских фамилий [4, с. 55]. Он отмечает этническую связь между народом кыргызов и хакасов.

Рассматривая проблему угона енисейских кыргызов в Джунгарию, Виктор Яковлевич говорит о том, что часть кыргызской аристократии, которая сумела избежать угона, вливается в состав хакасского этноса [4, с. 35]. Необходимо отметить, что исследователь использует марксистско-ленинскую теорию в качестве методологической основы для изучения истории хакасского этноса. Сеок он выделяет как форму патриархально-феодального уклада, одну из формаций хакасского общества [4, с. 133]. В этом исследовании представлены сведения о делении хакасского общества на основе материальных благ, владения земель, рассматриваются земельные отношения и лишь небольшой раздел посвящен традиционной культуре. В основном работы Виктора Яковлевича затрагивают социально-экономические отношения или родоплеменной строй хакасов, что обуславливается преобладанием марксистско-ленинского учения как методологической основы советской науки, но при этом он принимает во внимание и этнические особенности возникновения хакасского народа.

В работе «Происхождение и формирование хакасской народности» Л. П. Потапова также рассматривается этногенез хакасского народа. Автор использует источники из московского ЦГАДА (совр. – РГАДА), а конкретно документы Сибирского приказа, исходя из которых определяется национальный состав расселения народов Южной Сибири. После изучения различных административно-территориальных групп, населяющих Южную Сибирь, а также их развития на протяжении нескольких веков, Леонид Павлович приходит к выводу, что «хакасская народность формировалась не из кровнородственных племен путем постепенного слияния их в единое целое» [5, с. 277]. Этногенез хакасской народности, по его мнению, как раз и составляют некоторые административно-территориальные группы, населявшие Юг Сибири после выселения енисейских кыргызов. Маленькие разнородные группы ясачного населения консолидируются в одну большую народность абаканских татар, которую в начале XX в. называют хакасами. Это утверждение отсылает нас к дискуссии по поводу происхождения названия народа, о которой упоминалось выше. В своем исследовании он выделяет основные этапы возникновения хакасского этноса. Первый этап начинается в XVII в. и завершается к 1703 г. Второй охватывает промежуток времени

между выселением енисейских кыргызов с территории Хакасии и началом реформ М. М. Сперанского. Наконец, третий этап начинает отсчет с того момента, когда население переселяется в Сибирь по итогам реформ и образуется Енисейская губерния, и заканчивается Октябрьской революцией. Необходимо отметить, что в работах Леонида Павловича Потапова главную роль в формировании этноса играют именно производственные силы и отношения, борьба классов, а не этнические особенности и процессы. Такой подход был типичен для советской историографии в целом.

Таким образом, мы можем прийти к следующим выводам. Основной проблематикой данного периода историографии стал этногенез хакасского народа, при этом единой концепции среди научного сообщества выделено не было, но была составлена периодизация. Возникновение хакасского народа рассматривалось через призму производственных сил и отношений, этнические особенности формирования культуры практически не учитывались. Помимо исследований в области происхождения хакасов, частой темой также являлись социально-экономические и родоплеменные отношения. Формы общественных отношений изучались с точки зрения классового подхода. Круг источников значительно расширился: в него стали входить и материалы многочисленных полевых экспедиций. Стоит отметить и появление междисциплинарных исследований.

Список источников и литературы

1. *Кызласов Л. Р.* К вопросу об этногенезе хакасов // Ученые записки ХакНИИЯЛИ. 1959. № 7. С. 70–92.
2. *Копкоев К. Г.* Некоторые данные к вопросу о происхождении хакасов // Ученые записки ХакНИИЯЛИ. 1960. № 8. С. 146–158.
3. *Бутанаев В. Я., Молдобаев И. Б.* Киргизско-хакасские этнокультурные связи // Историко-культурные связи народов Южной Сибири. Абакан: ХакНИИЯЛИ, 1988. С. 22–35.
4. *Бутанаев В. Я.* Этническая история хакасов XVII–XIX вв. М.: Тип. Моск. речного пароходства, 1990. 273 с.
5. *Потапов Л. П.* Происхождение и формирование хакасской народности. Абакан: Хакасское книжное издательство, 1957. 307 с.

РЕПРЕЗЕНТАЦИЯ КОРОЛЕВЫ ФРАНЦИИ МАРИИ-АНТУАНЕТТЫ В ПОРТРЕТНОМ ИСКУССТВЕ Э. ВИЖЕ-ЛЕБРЕН

REPRESENTATION OF THE QUEEN OF FRANCE MARIE-ANTOINETTE IN THE PORTRAIT ART OF É. VIGÉE-LE BRUN

С. Д. Сокур

S. D. Sokur

Научный руководитель И. В. Цыганова
Scientific adviser I. V. Tsyganova

Мария-Антуанетта, Э. Виге-Лебрен, женский портрет, французская история, художественный анализ.

Статья посвящена рассмотрению образа Марии-Антуанетты в работах французской художницы-портретистки XVIII в. Э. Виге-Лебрен. Автор приходит к выводу, что в портретной репрезентации королевы Франции присутствует излишняя идеализация, которая проявляется в следующих специфических особенностях: с одной стороны, это элегантная женщина, являвшая собой икону стиля, с другой – добрая, любящая и заботливая мать, хранящая семейные ценности.

Marie-Antoinette, É. Vigée-Le Brun, portrait of a woman, French history, artistic analysis.

The article is devoted to the consideration of the image of Marie-Antoinette in the works of the French portrait artist of the 18th century É. Vigée-Le Brun. The author comes to the conclusion that in the portrait representation of the Queen of France there is excessive idealization, which is manifested in the following specific features: on the one hand, she is an elegant woman who was a style icon, on the other hand, she is a kind, loving and caring mother who preserves family values.

История соединила судьбы этих двух женщин. Мария-Антуанетта являлась австрийской эрцгерцогиней, которая впоследствии стала французской королевой и была казнена в годы революции XVIII в. Э. Виге-Лебрен была современницей Марии-Антуанетты и любимой придворной художницей королевы. Ее известность и признание успеха в преимущественно мужской сфере искусства бросали вызов традициям, сформировавшимся на рубеже XVIII–XIX вв.

Тема репрезентации Марии-Антуанетты в искусстве Э. Виге-Лебрен получила отражение в работах Ю. Золотова [1], Х. Макфола [2], А. Фрэзера [3]. Цель данного исследования – выявление особенностей и значимости репрезентации королевы Франции Марии-Антуанетты в портретном искусстве художницы Э. Виге-Лебрен. Источниками для подготовки статьи стали портреты Марии-Антуанетты, созданные Э. Виге-Лебрен и представляющие собой серию живописных произведений: «Мария-Антуанетта, королева Франции» (1778 г.) [4],

«Королева Мария-Антуанетта» (1788 г.) [5], «Портрет Марии-Антуанетты в сорочке» (1783 г.) [6], «Портрет Марии-Антуанетты с розой» (1783 г.) [7] и «Портрет королевы Марии-Антуанетты с детьми» (1787 г.) [8].

Два парадных портрета «Мария-Антуанетта, королева Франции» [4] и «Королева Мария-Антуанетта» [5] написаны в традиционной манере, которая соответствует статусу королевы Франции, демонстрируя ее положение в разные периоды жизни. На обоих портретах Мария-Антуанетта представлена в пышных нарядах с ювелирными украшениями, чью элегантность заметно подчеркивают сдержанные цвета портрета и простота композиции, специально выбранные Э. Виже-Лебрен, чтобы передать красоту, грацию, а также власть и положение в обществе французской королевы.

Первый вариант работы «Портрет Марии-Антуанетты в сорочке» [6] был написан в 1783 г., но посетители Салона, увидевшие королеву в сорочке, сшитой парижской модисткой Розой Бертен, были шокированы и возмущены таким образом монаршей особы. Следствием чего стало создание Э. Виже-Лебрен в этом же году нового портрета «Портрет Марии-Антуанетты с розой» [7], который художница написала, сохранив не только постановку фигуры, выражение лица, но и позу руки, сжимающей цветок. На нем королева изображена в классическом серо-голубом шелковом платье с большим полосатым бантом из лент и богатыми жемчужными украшениями. Э. Виже-Лебрен сознательно изобразила королеву в классическом серо-голубом шелковом платье, чтобы продемонстрировать поддержку Марией-Антуанеттой ткачей Лиона, занимавшихся производством шелковых тканей.

«Портрет королевы Марии-Антуанетты с детьми» [8] имеет интересную предысторию своего создания, ведь данная картина была написана не просто, как еще один портрет королевы, в нем была заложена иная цель – склонить сердца французов в пользу Марии-Антуанетты. Тем самым картина выступала в роли определенного рода манипуляции, ставившей перед собой следующую задачу: показать народу королеву как добропорядочную мать. С одной стороны, мы видим парадный портрет в классическом стиле, который включает в себя все традиционные атрибуты: роскошные одежды, драматичные драпировки, классические колонны на фоне и тщательно проработанные детали интерьера, отражающие изысканный вкус художницы. Несмотря на то, что картина относится к жанру парадного портрета, не включающего в себя изображения детей, Э. Виже-Лебрен изображает королеву в окружении троих. Старшая девочка, Мария-Тересия-Шарлотта, прижимается к матери с обожанием в глазах, младшая дочь София-Беатрис сидит на коленях у своей мамы, а возле ее колыбели стоит дофин Людовик-Жозеф. Однако картина не производит впечатление идеалистической семейной сцены, даже с учетом изображения на ней детей. Таким образом, можно сделать вывод, что это связано с резкими контрастами в цветовой гамме: темные драпировки и тревожно-красное бархатное платье. Другим же фактом является отсутствие улыбок на лице всех четырех персонажей, где даже

дети изображены слишком серьезными. Представление именно такой картины и образа королевы было обусловлено тем, что тема материнства играла большую роль не только в общественной и культурной жизни Франции, но и в личной судьбе Э. Виж-Лебрен, вдохновляющейся композициями «Святых Семейств» итальянского Возрождения.

Таким образом, Э. Виж-Лебрен создала портреты Марии-Антуанетты, которые сыграли важную роль в формировании имиджа королевы и ее восприятия французской общественностью. Представляется возможным обозначить следующие особенности ее репрезентации: воплощение женственности, изысканности и безупречного вкуса королевы, а также изображение Марии-Антуанетты не только как королевы, но и любящей матери и жены, хранящей семейные ценности. Благодаря портретам Э. Виж-Лебрен Мария-Антуанетта воспринималась французской общественностью как элегантная женщина, добрая и отзывчивая мать, а само восприятие королевы художницей выражалось в том, что она предпочитала говорить о ней как о женщине с щедрым сердцем, как о королеве, которая любила и заботилась о своем народе, как о символе надежды и перемен в обществе, находившемся на грани революции.

Список источников и литературы

1. *Золотов Ю. К.* Французский портрет XVIII века. М.: Искусство, 1968. 275 с.
2. *Макфол Х.* Виж-Лебрен: Биограф. очерк. М.: Ю. И. Лепковский, 1909. 80 с.
3. *Фрэзер А.* Мария-Антуанетта. Жизненный путь. М.: АСТ, 2008. 638 с.
4. Элизабет Луиза Виж-Лебрен. «Мария Антуанетта, королева Франции», 1778. Холст, масло. Художественно-исторический музей, Вена.
5. Элизабет-Луиза Виж-Лебрен. «Королева Мария-Антуанетта», 1788. Холст, масло. Версальский дворец, Париж.
6. Элизабет Виж-Лебрен. «Портрет Марии-Антуанетты в сорочке», 1783. Холст, масло. Дворец Шлосс-Волфсгартен, Гессен.
7. Элизабет Виж-Лебрен. «Портрет Марии-Антуанетты с розой», 1783. Холст, масло. Версальский дворец, Версаль.
8. Элизабет Виж-Лебрен. «Портрет Марии-Антуанетты с детьми», 1787. Холст, масло. Версальский дворец, Версаль.

ПЛАКАТЫ В ВИДЕОИГРАХ

POSTERS IN VIDEO GAMES

А. М. Стеблинский

A. M. Steblinskiy

Научный руководитель А. В. Толмачева
Scientific adviser A. V. Tolmacheva

Плакаты, видеоигры, ретрофутуризм, стимпанк, атомпанк.

В статье показано, какие функции выполняют плакаты в видеоиграх, каковы источники их создания, как они соотносятся с жанрами индустрии.

Posters, video games, retrofuturism, steampunk, atompunk.

The article shows what functions posters perform in video games, what are the sources of their creation, how they relate to industry genres.

В XXI в. все большую роль в восприятии в среде молодежи различных явлений, личностей и целых сфер жизни социума играют такие сферы культуры, как комиксы и видеоигры, для которых в первую очередь характерен визуальный язык повествования [1].

Сразу отметим, что, как и живопись, плакаты в видеоиграх в первую очередь являются инструментом визуального дизайна и более глубокой детализации мира, в котором происходит действие сюжета той или иной игры. Участие же плакатов в внутриигровых активностях минимально. Одним из немногих подобных примеров является «Far Cry 4», где уничтожение агитационных плакатов диктаторского режима в вымышленной азиатской стране Кират, является обязательным условием для получения уникального оружия и дополнительных квестов [2; 3, с. 95].

Сами плакаты в видеоиграх представлены как реально существовавшие, так и созданные разработчиками, но основанные дизайном и стилистикой на реально существующих. Первый подход характерен в основном для игр, посвященных реальным историческим событиям, в первую очередь Второй мировой войне. Чаще всего это плакаты нацистской Германии, гораздо реже игрок может встретить советские плакаты. Подбор разработчиками плакатов не всегда может быть исторически достоверным. Так, в одной из игровых миссий «Call of Duty 2», события которой происходят в Сталинграде 2 декабря 1942 г., в занимаемом советскими войсками доме присутствует плакат «Военный заем» 1916 г., что сразу бросается в глаза из-за наличия твердого знака в конце слова «заем», что в русском языке характерно только для дореформенной орфографии [3, с. 95; 4].

Использование реально существующих плакатов характерно и для игр с альтернативным развитием исторических событий и научно-технического прогресса. Например, в «You are Empty», чьи события происходят в начале 50-х гг. XX в., представлены реально существующие плакаты эпохи сталинизма [3, с. 96; 5].

Если мы говорим о придуманных разработчиками плакатах, то чаще мы их можем встретить в играх в жанре ретрофутуризма, в первую очередь в таких его подвидах, как стимпанк и атомпанк.

Стимпанк с его эстетикой конца XIX – начала XX вв. и технологиями эпохи промышленной революции мы встречаем в «Dishonored», но здесь присутствуют исключительно рекламные плакаты [6]. Зато в «Bioshock Infinite» плакаты наряду с живописью являются одним из инструментов визуализации идеологии теократической расистской социал-дарвинистской антиутопии, в которой оказывается игрок. Впоследствии игрок сталкивается со сменой плакатов на красные с революционными лозунгами, которая визуальнo репрезентует случившуюся по ходу сюжета социалистическую революцию [7].

Наиболее ярким представителем атомпанка является серия постапокалиптических игр «Fallout». Причем в данном случае плакаты, визуальнo стилизованные под 50-е гг. XX в., выступают не только как наследие уничтоженных в ходе ядерной войны Соединенных Штатов, но и репрезентуют идеологию довоенного общества, причем не только США, но и коммунистического Китая. Более того, в подобной стилистике оформляет свои плакаты возникшее спустя 150 лет после ядерной войны государственное образование – Новая Калифорнийская республика, тем самым визуальнo подчеркивая свою преемственность с довоенными США [8]. В отечественной игровой индустрии атомпанк представлен «Atomic Heart», где события происходят в Советском Союзе альтернативных 50-х гг. и присутствуют плакаты как с пропагандой достижений научно-технического прогресса, так и с критикой капитализма [9].

Явление отсылок в современной массовой культуре не обошло и плакаты в видеоиграх. Особенность данного явления в видеоиграх применительно к плакатам заключается в том, что в играх отсылаются на реально существующие плакаты или их стилистику, но не без цели визуальной репрезентации игрового мира и сюжета. Например, в «Call of Juarez» через сбор плакатов о розыске преступников игроку в юмористическом ключе представляют разработчиков игры [10]. В серии игр «Ведьмак», несмотря на квазисредневековый фэнтезийный сеттинг, плакаты рыцарских орденов и гномов-шахтеров своими лозунгами и внешним видом отсылают к плакатам социалистических стран [11].

Таким образом, на основании вышесказанного мы можем сделать следующие выводы. Как и живопись, плакаты в видеоиграх в первую очередь являются инструментом визуального дизайна и более глубокой детализации мира, в котором происходит действие сюжета той или иной игры. Участие же плакатов в внутриигровых активностях минимально. Сами плакаты в видеоиграх представлены как реально существовавшие, так и созданные разработчиками, но основанные дизайном и стилистикой на реально существующих. Первый подход характерен в основном для игр, посвященных реальным историческим событиям, в первую очередь Второй мировой войне. Если мы говорим о придуманных разработчиками плакатах, то чаще мы их можем встретить в играх в жанре ретрофутуризма, в первую очередь в таких его подвидах, как стимпанк и атомпанк. Явление отсылок в современной массовой культуре не обошло и плакаты в видеоиграх.

Список источников и литературы

1. *Белянцев А. Е., Герштейн И. З.* Образ страны через компьютерную игру: историко-политический аспект // Вестник Нижегородского университета им. Н. И. Лобачевского. 2010. № 6. С. 279–283.
2. «Far Cry 4» (Ubisoft, 2014).
3. *Стеблинский А. М.* Советские плакаты в видеоиграх // Актуальные вопросы истории России: проблемы и перспективы развития: материалы VIII Всероссийской научно-практической конференции. 25 апреля 2023 г. [Электронный ресурс] / отв. ред. *И. Н. Ценюга*; Краснояр. гос. пед. ун-т им. В. П. Астафьева. Красноярск, 2023. С. 95–97. URL: <https://elib.kspu.ru/document/70562> (дата обращения: 15.03.2024).
4. «Call of Duty 2» (Infinity Ward, 2006).
5. «You are Empty» (Mandel ArtPlains, 2006).
6. «Dishonored» (Arkane Studios, 2012).
7. «BioShock Infinite» (Irrational Games, 2013).
8. «Fallout: New Vegas» (Obsidian Entertainment, 2010).
9. «Atomic Heart» (Mundfish, 2023).
10. «Call of Juarez» (Techland, 2006).
11. «Ведьмак 2: Убийцы королей» (CD Projekt RED, 2011).

ЭКСКУРСИОННЫЙ МЕТОД КАК СПОСОБ РЕАЛИЗАЦИИ РЕГИОНАЛЬНОГО КОМПОНЕНТА В ПРЕПОДАВАНИИ ИСТОРИИ

THE EXCURSION METHOD AS A WAY TO IMPLEMENT THE REGIONAL COMPONENT IN THE TEACHING OF HISTORY

В. В. Тересунько

V. V. Teresunko

Научный руководитель Н. В. Ворошилова
Scientific adviser N. V. Voroshilova

Образовательная экскурсия, региональный компонент, история Красноярского края, архитектура, «от показа к рассказу».

В статье рассматривается метод экскурсии и форма образовательной экскурсии как способ реализации регионального компонента в ходе реализации федеральной образовательной программы.

Educational tour, regional component, history of the Krasnoyarsk Territory, architecture, «from showing to telling».

The article considers the method of the excursion and the form of the educational excursion as a way to implement the regional component during the implementation of the federal educational program.

Для изучения курса «История России» актуальным сегодня является интеграция в образовательный процесс метода экскурсии, поскольку он может поднять эффективность усвоения материала и стать универсальным методом для решения ряда задач в рамках реализации ФГОС и регионального компонента.

Базовой работой по экскурсионной методике является пособие Б. В. Емельянова, в котором в полном объеме раскрывается экскурсионное дело [1]. Учебному занятию в форме образовательной экскурсии посвящена статья Ю. А. Рыжиковой «Технология организации образовательной экскурсии», в которой приводится анализ основных подходов к определению понятия «образовательная экскурсия» как современного способа организации воспитательного процесса [2].

Источники, которые мы использовали для исследования, разделили на две категории: 1. НПА, регулирующие преподавание истории в школе. 2. Источники, использованные для проектирования экскурсии. Это фотоматериалы, материалы интервью, воспоминания.

Цель статьи – выявление потенциала метода экскурсии в реализации регионального компонента в образовательном процессе.

Образовательная экскурсия – это процесс познания обучающимся окружающей действительности, которая построена на заранее подобранных объектах в естественных условиях, либо расположенных на предприятиях, заводах, научно-исследовательских институтах, лабораториях и т.д. [2, с. 84].

Нами предлагается следующая пошаговая инструкция по организации экскурсии с методическими рекомендациями:

1. Выбор темы и определение задач экскурсии в рамках реализации федеральной образовательной программы по истории России и ее регионального компонента, интеграция внеучебных задач.

2. Подбор материала и рассказ. Мы рекомендуем использовать больше визуальных источников, воспоминания современников или личностей. Одна из универсальных схем рассказа: логический переход – объект – характерная черта – воспоминание – логический переход – демонстрация изображений.

3. Продумывание объектов и приемов. Чтобы раскрыть объект, есть два базовых приема – показ и рассказ. На вопрос о соотношении показа и рассказа методика дает однозначный ответ: «от показа к рассказу» [3]. Фокус внимания обучающихся нужно держать на объекте и вокруг него строить рассказ.

4. Особенное внимание нужно уделять логической составляющей экскурсии, так как маршрут должен соответствовать не только теме, но и критериям безопасности, мобильности.

5. Необходимо прочесть детям пятиминутную технику безопасности поведения.

6. Для усиления вовлеченности и мониторинга эффективности можно включить в организацию экскурсии дополнительные задания для обучающихся: коллаж из фотографий, рабочие листы, эссе, презентации по увиденному материалу и т.д.

Для демонстрации разработанной нами инструкции мы предлагаем маршрут экскурсии по теме «Красноярский модернизм на Стрелке». Объектный ряд города Красноярска позволяет раскрыть тему экскурсии, поскольку в период 1960–1980-х гг. в Красноярске наблюдался культурный подъем, которому способствовала реализация программы «Превратим Сибирь в край высокой культуры!» [4]. В это время в крае наблюдалось масштабное культурное строительство, которое выражалось в создании архитектурных объектов в стиле модернизма. Центром сосредоточения характерных объектов модернизма является архитектурный ансамбль Стрелки. Он состоит из следующих объектов: здания Филармонии [5], здания музея им. В. И. Ленина [6], недостроенного здания КАТЭК НИИ Уголь [7], вантового моста. Именно эти объекты обладают характерными чертами и интересной историей появления, которые позволят выполнить поставленные образовательные задачи. Приводим пример фрагмента рассказа как элемента экскурсии, составленный по предлагаемой нами схеме: «И одним из самых впечатляющих зданий на панораме Енисея (логический переход) является здание Филармонии (объект). Обратите внимание, здание похоже на рояль с открытой крышкой. Так придумал Арэг Саркисович Демирханов – архитектор,

который построил это здание. Он строил его для двух коллективов. МКЗ (малый концертный зал) строился для симфонического оркестра И. В. Шпиллера, а БКЗ (большой концертный зал) строился для известного на весь мир сегодня ансамбля «Танцы Сибири» имени М. С. Годенко. По задумке здесь играют музыку и танцуют, поэтому Демирханов строит здание в виде музыкального инструмента – рояля (характерная черта). Для М. С. Годенко Демирханов строит сцену в два раза шире, вот его воспоминание: «Я сделал этот зал, чтобы портал сцены открывался не по нормативам, в десять метров, как горлышко от бутылки, для акустики – а в двадцать метров! Чтобы был виден весь ансамбль Михаила Семеновича!» [8] (воспоминание)».

Данную экскурсию мы предлагаем сделать в пешеходном формате, поскольку Площадь Мира обладает удобным и безопасным логистическим расположением.

В заключение хотелось бы отметить, что в современной образовательной ситуации, следуя принципам расшколаивания и потребности в реализации регионального компонента, мы видим экскурсионный метод как очень актуальный, универсальный и пригодный к практическому применению в образовательном процессе.

Список источников и литературы

1. *Емельянов Б. В.* Экскурсоведение: учебник. 3-е изд. М.: Советский спорт, 2002. 216 с.
2. *Рыжикова Ю. А.* Технология организации образовательной экскурсии // Вестник Челябинского государственного педагогического университета. 2017. № 2. С. 82–85.
3. *Ишекова Т. В.* Экскурсионное дело: учебное пособие. Саратов: Научная книга, 2006. 40 с.
4. *Кухта С. В.* Превратим Сибирь в край высокой культуры (реализация и результаты патриотического почина в Красноярском крае) // Архивы Красноярского края. URL: <http://красноярские-архивы.рф/gosudarstvennyi-arkh/deyatelnost/vystavki/515/> (дата обращения: 15.03.2024).
5. Красноярская краевая филармония, 1982–1984. Красноярск, Россия.
6. Музей имени Ленина (Музейный центр «Площадь Мира»), 1987. Красноярск, Россия.
7. КАТЭК НИИ Уголь, 1983–1989. Красноярск, Россия.
8. *Митрухин С.* Красноярск не провинция! Арэг Демирханов построил «лицо» Красноярска // Аиф на Енисее. 2019. № 50. URL: https://krsk.aif.ru/culture/krasnoyarsk_ne_provinciya_areg_demirhanov_postroil_lico_krasnoyarska (дата обращения: 15.03.2024).

ИСКУССТВО В ПОВСЕДНЕВНОЙ ЖИЗНИ: АВАНГАРДНОЕ НАСЛЕДИЕ В ФУНКЦИОНАЛЬНЫХ ПРЕДМЕТАХ

ART IN EVERYDAY LIFE:
AVANT-GARDE HERITAGE IN FUNCTIONAL SUBJECTS

К. Р. Филиппова

K. R. Filippova

Научный руководитель Н. В. Ворошилова
Scientific adviser N. V. Voroshilova

Авангард, искусство, наследие, дизайн, конструктивизм.

Искусство и дизайн всегда переплетались с повседневной жизнью людей, и одной из самых интересных составляющих этого взаимодействия является адаптация авангардного наследия в функциональных предметах. В статье рассматривается вклад авангардистов в преобразование повседневной жизни.

Avant-garde, art, heritage, design, constructivism.

Art and design have always been intertwined with people's daily lives, and one of the most interesting components of this interaction is the adaptation of avant-garde heritage into functional objects. The article examines the contribution of avant-gardists to the subjects of everyday life.

Интеграция авангардного наследия с повседневной жизнью открывает удивительные возможности для создания уникального и стильного окружающего пространства. Эксперименты с формами и материалами, игра с цветом и текстурой позволяют привносить в нашу жизнь элементы творчества и инноваций. В данной статье исследуется влияние авангардного искусства на дизайн функциональных объектов и их продолжение в повседневной жизни. Источниковой базой нашей работы послужили экспонаты музеев и выставок, а также чертежи авторов.

Одним из самых ярких примеров использования авангардного наследия в функциональном дизайне является мебель и предметы интерьера, созданные в период расцвета ар-деко и конструктивизма. Такие известные и узнаваемые предметы, как Ленинградский фарфоровый сервиз Малевича [1], стол и два стула Суетина [2], эти идеи остаются актуальными и востребованными до сих пор благодаря своей функциональности, четким формам и минималистичному дизайну.

Также известно произведение советского художника и скульптора А. М. Родченко под названием «Рабочий клуб», которое было представлено на Международной выставке в Париже в 1925 г. Оно наполнено идеями коммунизма и нового образа жизни. «Рабочий клуб» отражает стремление создать лучшие условия для производства и жизни рабочего класса. Экспозиция представляет собой уникальный взгляд на историю и культуру, пронизанный смелостью и современным

взглядом авангардного мастера. «Рабочий клуб» стал визитной карточкой выставки, символизируя стремление к гармонии между производством и спортом, между работой и отдыхом [3]. Проект А. М. Родченко оказал неизмеримое влияние на современный дизайн. Этот проект вдохновил многих дизайнеров и архитекторов по всему миру своей инновационностью и прогрессивным подходом к созданию общественных пространств. Его работы кажутся современными и актуальными и сегодня, в новом контексте и новой культурной среде [4].

Привлекает внимание и консольный стул Татлина. Это уникальное изделие мебельного искусства, созданное в начале XX в. под руководством Владимира Татлина. Стул характеризуется строгостью линий, функциональностью и новаторским подходом к форме и стал символом конструктивизма и современной эстетики [5]. Кухня-гардеробная Татлина – это необычное сочетание кухонного пространства и гардеробной в одном помещении. Она предполагает наличие хорошо продуманных систем хранения для посуды, продуктов и одежды. Такое помещение обычно оснащается встроенными шкафами, выдвижными ящиками, вешалками и другими элементами, обеспечивающими комфортное, функциональное и оптимальное использование пространства. Именно поэтому консольный стул Татлина и кухня-гардеробная являются примерами удачного сочетания современного дизайна и практичности. Их создание требует тщательной проработки, внимательного подхода к деталям и поиска гармонии между формой и функцией. Многие современные дизайнеры используют данные идеи для максимизации пространства [6].

Но не только мебель и предметы интерьера могут быть вдохновлены авангардным искусством. Одежда, аксессуары, посуда, освещение – все эти элементы повседневности могут оживиться под воздействием принципов авангарда. Например, Джакомо Балла был не в восторге от буржуазной моды XIX в., поэтому создал антинейтральный костюм для мужчин, который не имел нот скучности и одинаковости. Костюмы, которые обычно носили мужчины, по мнению Баллы, выражали «робость, меланхолию и рабство». Фортунато Деперо вслед за Дж. Балла начал создавать футуристические жилеты. Они отличались броским цветом, мотивами животного принта: змей, рыб и пр. Известна также Варвара Степанова, которая создала проект мужского спортивного костюма. Она не только поняла, что спортивная одежда должна быть удобной и легкой, но и кричащей для того, чтобы удержать внимание зрителей на матче. Спустя несколько десятилетий идеи В. Степановой стали очень востребованы. Особенно известна стала нормаль-одежда В. Татлина, которую он разработал, опираясь на петербургский климат. Его костюм и пальто являлись неким конструктором, так как по мере износа части можно было заменять, не меняя модель целиком [7].

Использование авангардного наследия помогает не только окружать себя красотой и оригинальностью, но также интегрировать в нашу жизнь ценности мировой культуры и искусства. Это позволяет расширять свой кругозор, понимать и ценить разнообразие, которое сопровождало развитие искусства на протяжении

всей его истории. Следует отметить, что каждый такой предмет становится своего рода мостом между прошлым и настоящим, а его использование придает окружающему пространству особый характер и настроение.

Список источников и литературы

1. *Малевич К. С.* Пятипредметный чайный комплект Малевича, 1923. Твердый фарфор. Императорский фарфоровый завод, Санкт-Петербург [Электронный ресурс]. URL: https://www.ipm.ru/product/pyatipredmetnyu_chaynuu_komplekt_malevicha_belyu_art_81_15759_00_1/ (дата обращения: 05.04.2024).
2. *Суетин Н. М.* Супрематический столик и два стула. По чертежам Николая Суетина, 1927. Всероссийский музей декоративного искусства, Москва [Электронный ресурс]. URL: https://vk.com/wall-73663447_2795?z=photo-73663447_405877656%2Falbum-73663447_209222735%2Frev (дата обращения: 05.04.2024).
3. *Родченко А. М.* «Рабочий клуб», 1925. Кафедра «Дизайн мебели» РГХПУ им. С. Г. Строганова, Москва [Электронный ресурс]. URL: https://vk.com/wall-187809308_616 (дата обращения: 02.04.2024).
4. *Маркина Т.* «Рабочий клуб» Александра Родченко реконструирован со всеми острыми углами // THE ART NEWSPAPER RUSSIA. 2021. 1 декабря. URL: <https://www.theartnewspaper.ru/posts/20211201-ayew/> (дата обращения: 02.04.2024).
5. *Татлин В. Е.* Модель консольного стула, 1927. Российский Национальный Музей Музыки, Москва [Электронный ресурс]. URL: <https://www.ztijl.com/mid-century-design/furniture/chairs-and-stoolsfurniture/tatlin-chair-by-vladimir-tatlin-for-nikol-international-1950s/> (дата обращения: 05.04.2024).
6. *Байдина П.* Владимир Татлин: «Завоевание будущего – единственное оправдание жизни художника» // LOSKO. 2022. 31 января. URL: <https://losko.ru/vladimir-tatlin/> (дата обращения: 02.04.2024).
7. *Кулиничева Е.* Одевая утопию // BLUEPRINT. 2020. 26 июня. URL: <https://theblueprint.ru/fashion/history/odevaya-utopiyu> (дата обращения: 02.04.2024).

СЛЕД КУЛЬТУРНОЙ РЕВОЛЮЦИИ В ИСКУССТВЕ КИТАЯ: ПЕРЕОСМЫСЛЕНИЕ, ТЕРАПИЯ, АВТОТЕОРИЯ В «ЖИВОПИСИ ШРАМОВ»

THE TRACE OF THE CULTURAL REVOLUTION
IN THE ART OF CHINA: RETHINKING,
THERAPY, AUTOTHEORY IN «PAINTING OF SCARS»

А. А. Чертовских

A. A. Chertovskikh

Научный руководитель А. В. Буденкова
Scientific adviser A. V. Budenkova

Культура, Китай, культурная революция, авангард, «живопись шрамов», современное искусство.

Статья посвящена изучению проблемы влияния культурной революции на современную китайскую живопись на примере эволюции «живописи шрамов». Автор делает вывод о том, что последняя стала основой для дальнейшего развития современного китайского искусства.

Culture, China, Cultural Revolution, avant-garde, «scar painting», modern art.

This article is devoted to studying the problem of the influence of the Cultural Revolution on modern Chinese painting using the example of the evolution of «scar painting». The author concludes that the latter became the basis for the further development of modern Chinese art.

Современная китайская живопись уже вышла на мировую арену и прочно закрепилась на ней. В качестве рубежного этапа в ее становлении обычно выделяют 1976 г. – год смерти Мао Цзэдуна. В конце 1970-х гг. политический и социальный климат Китая позволил людям осознать и проанализировать последние годы руководства «Великого кормчего». В изобразительном искусстве появилось направление, которое, используя реалистические приемы, критиковало политику бывшего руководителя страны – «живопись шрамов».

Научная литература предлагает нам небольшой выбор работ исследователей, которые изучают в основном два аспекта данного феномена. Ю. А. Игошина [1] уделяет внимание анализу интерпретации событий культурной революции в «живописи шрамов». Другой исследователь Е. А. Олейникова [2] изучает социальные и политические процессы, сопровождавшие появление данного направления китайской живописи. Однако процесс эволюции «живописи шрамов» и ее влияние на становление современного китайского искусства остается малоизученным. Поэтому цель данной работы – выяснение влияния культурной революции на современную китайскую живопись на примере эволюции «живописи шрамов».

Исследование опирается на ряд изобразительных источников: Лю Юйлян, Чэнь Имин, Ли Бинь «Дерево фэн» (1978 г.) [3], Ло Чжунли «Отец» (1979 г.) [4], Чэн Даньцин «Тибетский поход» (1977 г.) [5], У Гуаньчжун «Ласточки-близнецы» (1981 г.) [6] и «Бегущий поток» (1988 г.) [7]. При их изучении применялись хронологический метод и контент-анализ.

Летом 1979 г. в журнале «Иллюстрации» была опубликована серия картин под названием «Дерево Фэн» [3], которая на данный момент признана классикой «живописи шрамов». Картины повествуют о трагической любви – молодые люди любят друг друга, но придерживаются разных политических убеждений и в конце концов уничтожат друг друга. Данная серия отображает появление у авторов уважения к собственным наблюдениям за действительностью. Одной из главных характеристик является большое внимание художников к переживаниям простых людей и отражению их чувств. Хотя формально «живопись шрамов» придерживалась старых принципов реализма, можно сказать, что началось зарождение современной китайской живописи. Это выразилось в новизне сюжета, переосмыслении политического прошлого страны, обращенности к чувствам китайского народа. Помимо этого, главными героями произведений стали не выдающиеся партийные деятели, а обычные люди. «Живопись шрамов» – первый шаг на пути преобразования художественных форм и выразитель новых тенденций в изобразительном искусстве – отходе от искусства, детерминированного идеологией.

На волне «живописи шрамов» часть художников обратила свое внимание на другую не менее важную часть жизни китайского народа – деревню, где люди жили вне политической борьбы и революций. Так появилось новое направление в живописи – «деревенский реализм». Он продолжал тенденции, заложенные «живописью шрамов»: акцент смещается на обычного человека, его чувства и эмоции. Художники ушли от драматических сюжетов, изображая повседневность крестьянских семей. Наиболее знаменитыми работами в стиле «деревенского реализма» являются «Отец» Ло Чжунли (1979 г.) [4], «Тибетский поход» Чэн Даньцина (1977 г.) [5]. Таким образом, «деревенский реализм» продолжает развивать тенденции, заложенные «живописью шрамов», и окончательно освобождается от догматов культурной революции. «Деревенский реализм» полностью аполитичен в отличие от «живописи шрамов», которая активно использовала политические сюжеты. Однако оба направления продолжают опираться на художественные традиции предшествующих поколений.

По мере ослабления идеологического контроля перед художниками открылись новые возможности самовыражения и встал объективный вопрос: «Что именно изображать?». С этого момента начинается пересмотр способов изображения и значения художественной формы. Большинство художников, уставших от создания «правильных» сюжетов, стали обращаться к красоте формы как таковой. Перед живописцами открылась долгожданная возможность приступить к экспериментам с композицией, сюжетом и цветовой гаммой, так как именно эти элементы создают истинную красоту изображения. К концу 1980-х гг. крайней формой идеи «чистого» искусства становится увлечение ряда художников

абстрактным искусством. Здесь особую роль играет У Гуаньчжун, который является автором таких полотен, как «Ласточки-близнецы» (1981 г.) [6] и «Бегущий поток» (1988 г.) [7]. Стоит сказать, что, столкнувшись с западными тенденциями развития искусства, китайские живописцы не перешли к обычному копированию работ западных авторов. Так они пришли к переосмыслению традиционной китайской живописи. Китайская традиция стала основой для дальнейшего развития авангардистских идей, проникнувших в Китай с началом глобализации.

Таким образом, «живопись шрамов» стала своеобразной рефлексией на тему культурной революции, приведшей к ее отрицанию. Однако именно она стала первым выражением переживаний китайского народа и двигателем искусства к новым сюжетам и формам выражения. На основе «живописи шрамов» сложились новые направления в китайском искусстве – от «деревенского реализма» до авангардизма. Несмотря на активное влияние западной культуры, художники не отказались от китайских традиций. Авторы «живописи шрамов» непроизвольно показывали в своих работах все промахи режима Мао Цзэдуна, а также выражали свое отношение к предыдущему руководству страны. Поэтому, опираясь на идеи набирающей популярность автотеории, можно сказать, что данные работы могут быть использованы в качестве исторического источника.

Список источников и литературы

1. *Игошина Ю. А.* Китайская живопись после культурной революции // Научный лидер. 2022. № 30 (75). URL: <https://scilead.ru/article/2790-kitajskaya-zhivopis-posle-kulturnoj-revoljuts> (дата обращения: 01.04.2024).
2. *Олейникова Е. А.* «Шрамы»: искусство Китая на пути преодоления травм Культурной революции // Новосибирский государственный художественный музей. 2023. № 1 (51). URL: <https://www.nsartmuseum.ru/journal/id/351> (дата обращения: 05.04.2024).
3. Лю Юйлян, Чэнь Имин, Ли Бинь. «Дерево фэн», 1978. Холст, масло. Национальный художественный музей Китая, Пекин.
4. Ло Чжунли. «Отец», 1979. Холст, масло. Национальный музей изобразительных искусств Китая, Пекин.
5. Чэн Даньцин. «Тибетский поход», 1977. Холст, масло. Центр современного искусства, Пекин.
6. У Гуаньчжун. «Ласточки-близнецы», 1981. Бумага, тушь. Частная коллекция.
7. У Гуаньчжун. «Бегущий поток», 1988. Бумага, тушь. Частная коллекция.

ФУТУРИЗМ И ИДЕОЛОГИЧЕСКИЕ КОРНИ ФАШИЗМА

FUTURISM AND THE IDEOLOGICAL ROOTS OF FASCISM

Я. С. Якунина

Y. S. Yakunina

Научный руководитель Н. В. Ворошилова
Scientific adviser N. V. Voroshilova

Футуризм, Ф. Т. Маринетти, итальянская живопись, политическая деятельность, фашизм.

В статье анализируется влияние футуризма как одного из главных художественных направлений начала XX в. на возникновение идеологии итальянского фашизма.

Futurism, F.T. Marinetti, Italian painting, political activity, fascism.

The article analyzes the influence of futurism, as one of the main artistic trends of the early twentieth century, on the emergence of the ideology of Italian fascism.

Италия в начале XX в. стала родиной двух радикальных течений: в художественной культуре – футуризма, в политике – фашизма. И то и другое впоследствии получило распространение и в других странах, однако нигде более литературно-художественное направление не оказало столь заметного воздействия на формирование идеологии политического движения, как в Италии, что в свою очередь радикально сказалось на всей истории страны и даже мира.

Цель исследования – выявить направления и масштабы влияния идей и практики футуризма на формирование идеологии фашизма. К исследованию привлекались две группы научной литературы: труды по истории футуризма (например, В. А. Авдеева, С. В. Лавровой [1]) и публикации, раскрывающие истоки и сущность итальянского фашизма (в частности З. П. Яхимович [2]). Источниковую базу работы составили манифесты Ф. Т. Маринетти («Манифест футуризма» (1909 г.) [3] и «Наши общие враги» (1910 г.) [4]), а также произведения художников-футуристов («Похороны анархиста Галли» (1909 г.) Карло Карра [5], «Город встает» (1910 г.) Умберто Боччони [6]).

Впервые футуризм зародился в Италии в 1909 г. как ответ на кризис либерализма. Ярким и главным идеологом футуристов был Филиппо Томмазо Маринетти. Его идеи стали основой не только футуризма, но и в значительной степени фашизма.

Идеи футуристов помогли им сблизиться с анархистами и даже создать совместное объединение. «Мы хотим восславить разрушительный жест анархистов», – заявил Маринетти вскоре после выхода в свет «Манифеста футуризма» [3, с. 7–8]. В 1910 г. в миланском анархистском журнале «Уничтожение» появился еще один манифест Маринетти «Наши общие враги», в котором поэт обратился к анархо-синдикалистам с призывом объединиться с футуристами

в борьбе против всего культурно и политически отжившего [4, с. 5–6]. Как и анархисты, футуристы отрицали спокойную жизнь. Они предпочитали риск. Однако впоследствии взгляды футуристов и анархистов стали расходиться. Отражение проблем взаимоотношений между футуристами и анархистами можно увидеть в картине Карло Карра «Похороны анархиста Галли» (1909 г.) [5].

Первым художником, создававшим свои произведения в стиле футуризма, стал Умберто Боччони. На его картине «Город встает» (1910 г.) рабочие и улицы символизируют движение. Табуны лошадей, бригады рабочих, строительство здания – все отображено в закрученном вихре коротких ярких штрихов, которые в целом образуют композицию, наполненную силой и энергией [6]. Эмоции художников обострились вместе со стремительными темпами научно-технического прогресса и накаляющейся обстановкой в международных отношениях. Поэтому отличительные признаки футуристских работ этого периода – динамизм, склонность к абстракциям, экспрессия. Маринетти провозглашал культ будущего и полный отказ от ценностей прошлого. Однако постепенно эти идеи стали трансформироваться в милитаристские. Главной идеей футуризма было создание новой расы – сверхлюдей. Сверхчеловек – пример отваги и мужества, бунта и скорости. Сверхлюди могли проявить себя на войне. Война, как и в идеях фашизма, – «единственная гигиена мира». Война была не только средой храбрости и героизма, но и способом освобождения мира от ненужных ценностей. Она была для фашистов средством решения межгосударственных проблем [7, с. 27]. Футуристы мечтали построить агрессивное и милитаристское будущее, где основой будут народ и государство. Как и фашисты, футуристы предполагали доминирование государства над народом. При фашизме провозглашалась не только исключительность одной нации или расы над другими, но и вводился так называемый культ вождя. В культе вождя Муссолини видел орудие власти. Насилие и террор применяются в качестве защиты против инакомыслия и для борьбы с политическими противниками [7, с. 30].

Футуризм также оправдывал политическое насилие и считал его необходимым элементом политики, выступал за тоталитаризм и авторитаризм, демократию категорически не принимал. Впоследствии сам фашизм «покушался» на демократические права и свободы в государстве. Он полностью милитаризовал государственный аппарат, общественную жизнь, при этом проводя политику развязывания войны [8, с. 75].

Сначала футуристы формулировали идеи в образах культуры, затем стали проявлять себя как политическая партия в годы Первой мировой войны. Футуристы поддерживают вступление Италии в Первую мировую войну и уходят добровольцами на фронт. Было много раненых и погибших, однако они не отказываются от своих взглядов и продолжают участвовать в войне. Позднее Маринетти и его соратники создают «Ассоциацию итальянских ардити» [9, с. 210].

Футуристы уже в 1919 г. принимают участие в выступлениях фашистов и вступают в фашистскую партию, т.е. от идейной близости они перешли к политической поддержке нарождающегося фашизма. Британский и советский

историк И. Н. Голомшток справедливо полагает, что, «если движение Муссолини было главным источником итальянского фашизма, то одним из источников самого этого движения был итальянский футуризм» [9, с. 25]. Муссолини имел весьма смутные представления об идеологии движения, которое он создавал. Фашизм для него не был какой-то догмой или философией, а принципом революционного действия – методом достижения власти, на вооружение были взяты и многие идеи эксцентричного футуриста Маринетти. Таким образом, футуризм под воздействием Первой мировой войны и нарастающего общенационального кризиса в Италии из художественного течения трансформировался в политическое движение, ставшее, безусловно, не единственным, но важным источником формирования идеологии фашизма.

Список источников и литературы

1. *Авдеев В. А., Лаврова С. В.* Образ машины в итальянском футуризме: манифесты, музыка, живопись // PHILHARMONICA. International Music Journal. 2021. № 3. С. 47–68.
2. *Яхимович З. П.* Происхождение итальянского фашизма и его путь к власти // Сова. 2014. № 4 (23). С. 110–118.
3. Манифесты итальянского футуризма: Собрание манифестов Маринетти, Биччони, Карра, Руссоло, Балла, Северини; Прателла, Сен-Пуан. М.: тип. Рус-т-ва, 1914. 77 с.
4. *Лазарева Е.* Итальянский футуризм. Манифесты и программы. 1909–1941. Том 2. М.: Гилея, 2020. 784 с.
5. Карло Карра. «Похороны анархиста Галли», 1909. Холст, масло. Музей современного искусства, Нью-Йорк.
6. Умберто Боччони. «Город встает», 1910. Холст, масло. Музей современного искусства, Нью-Йорк.
7. *Устрялов Н. В.* Итальянский фашизм. Харбин: Типо-литограф. Л. Абрамовича, 1928. 172 с.
8. *Косых Е. С., Ларионова В. Ю.* Особенности итальянского фашизма // Теория и практика современной науки. 2017. № 7 (25). С. 76–78.
9. *Голомшток И. Н.* Тоталитарное искусство. М.: Галарт, 1994. 295 с.

РЕПРЕЗЕНТАЦИЯ ИСТОРИИ И ПОЛИТИКИ В КИНЕМАТОГРАФЕ

«ПРОПАЩИЕ», ИЛИ ЖЕНЩИНЫ, КОТОРЫХ НЕ СУЩЕСТВУЕТ: РЕПРЕЗЕНТАЦИЯ ОБРАЗА ЖЕНСКОЙ ДЕВИАЦИИ В СОВЕТСКОМ НЕМОМ КИНО СЕРЕДИНЫ 1920-х гг.

«THE MISSING» OR WOMEN WHO DO NOT EXIST: REPRESENTATION OF THE IMAGE OF FEMALE DEVIATION IN SOVIET SILENT CINEMA OF THE MID-1920S

А. П. Бурлакова

A. P. Burlakova

Научный руководитель Е. И. Семькин
Scientific adviser E. I. Semykin

Проституция, женский образ, сексуальные девиации, немое игровое кино, советские киноленты 1920-х гг.

В данной работе рассмотрены визуальные образы главных героинь советского игрового немого фильма «Проститутка». Выявлены характерные черты внешнего облика «пропащих» по сравнению с их прежней жизнью.

Prostitution, female image, sexual deviations, silent feature films, soviet films of the 1920s.

This paper examines the visual images of the main female characters of the Soviet feature silent film «Prostitute». The characteristic features of the external appearance of «the missing» are revealed in comparison with their previous life.

Проституция – одна из древнейших и существующих по сей день форм социальной девиации. Образ женщины, продающей свое тело, встречается в нарративах различных эпох, обществ и культур самого разного генезиса. В Античности, в Средневековье, в Библии, русской классической литературе, в творчестве модернистов и постмодернистов – проститутка, по объективным причинам, неотъемлемая часть цивилизации. Теоретики коммунизма считали, что проституция – это производное от капиталистического уклада явление, которое исчезнет естественным образом с утверждением коммунистического общества. Однако проституция в разных масштабах и степени открытости существовала всю советскую историю. Существует она и по сей день, трансформируясь в иные внешние формы, оставаясь серьезной точкой социального и этического напряжения в обществе. В последние десятилетия мы можем заметить,

что проституция как явление постепенно нормализуется в культуре как в России, так и за рубежом. От американского фильма «Красотка» с Джулией Робертс до отечественного сериала «Чики» образ женщины, занятой продажей своего тела, становится все более комплементарным. Изучение социального явления проституции в прошлом никогда не было столь актуальным, как сейчас.

Цель данного исследования – выявление типичных атрибутов образа «пропащей» женщины Советской России 1920-х гг. в немом игровом фильме «Проститутка» [1]. В киноленте представлены два персонажа первого плана, интересные для нашей темы. Это молодая незамужняя девушка Люба, недавно ставшая «пропащей», и бывалая проститутка Манька.

Облик Любы до начала ее злоключений демонстрирует образ скромной добропорядочной девушки. Она практически не обнажает из-под одежды своего тела, не умеет ходить на каблуках, создает впечатление крайне молодой по возрасту, вероятно, несовершеннолетней, что соответствует портрету занятых проституцией в начале века [2, с. 20]. Она ходит с длинными до бедра заплетенными в косу волосами, одетая в мешковатое платье до пола с длинными рукавами, с неприметным темным однотонным платком на голове (непокрытыми одеждой оставались лишь кисти рук и лицо). На ногах в помещении на ней плоская легкая обувь наподобие балеток, на улице – простые валенки, из верхней одежды – пальто и тот же однотонный платок. Какой-либо макияж отсутствовал. Она не курила и не употребляла алкоголь (это понятно в сцене, где первый мужчина, кому она была продана, подлил ей в чай глоток алкоголя, от которого она тут же уснула). Начало ее проституированности связано с фактической продажей мужчине, с которым заключила сделку ее приемная мать, а затем попаданием на улицу. Беспризорность часто упоминается в научной литературе как одна из причин проституированности [3, с. 61]. После начала занятия проституцией подруга Надя стала называть Любу «пропащей» в общении со своими детьми.

Со временем образ главной героини кардинально меняется. Она стала распускать волосы, находясь дома, или собирать волосы в пучок с бантом, строго убранный под шляпку, красить губы помадой и глаза тенями, носить платья с открытыми плечами (либо частично открытыми), обувь на каблучке, шляпку вместо платка и перчатки. Низ ее наряда также стал короче до или чуть ниже колена. Что касается обуви, то впервые выйдя на улицу для «работы», она впервые в жизни надевает каблучки, что отчетливо заметно, так как она плохо ходит и стоит.

В отличие от Любы, Манька «гуляла» уже давно. Изначально работала прислугой, скорее всего надевала определенную форму, а именно строгий белый верх и черный низ. Став проституткой, она начала носить легкие платья с открытой шеей и плечами, каблучки, стала завивать волосы в кудри и украшать свой головной убор различными лентами и повязками. На улице ходит в пальто, в перчатках, в шляпке с перышками, в сапогах на высоком каблучке. Начав «гуляние», стала курить, а в знакомящей с героиней сцене она пьет алкоголь (по всей видимости, водку). Так как «гуляла» она уже давно, то не обошлось без венерических

заболеваний. Манька попала в больницу с гниющими руками. Через это проходили все девушки, которые вовремя не заканчивали с проституцией, что подтверждается статистикой того периода [4, с. 83].

Подводя итоги, можно отметить следующее. Обязательными визуальными атрибутами проституток советского времени 1920-х гг., как показывает проанализированный фильм, являлись туфли или сапоги на высоком (относительно окружающих) каблуке, яркий макияж, одежда, открывающая ноги ниже колена и плечи, практически полностью руки и ключицы, кроме того, неотъемлемым головным убором являлись шляпки, обильно украшенные перьями, бантами и прочим декором, перчатки. Также неизменным спутником проституток являлся алкоголь, табак и запущенные венерические заболевания, проявляющиеся на коже. Все это является полной противоположностью образу замужних или одиноких девушек. Они так не одевались, предпочитая закрытую неброскую одежду, устойчивую обувь, минимальный или отсутствующий макияж. Однако нельзя сказать, что проститутки одевались нарочито сексуализировано. За исключением макияжа, их одежда скорее имеет эффект броскости, вычурности и эпатажа. Их невозможно не заметить в толпе женщин, они выделяются, но при этом не за счет сексуализации внешнего вида. Нельзя сказать, что они были одеты слишком откровенно (за исключением территории борделей). Они не носили корсетов, подчеркивающих талию и грудь, не оголяли ноги, животы, грудь (вырез платьев не опускался ниже ключиц), их одежда была достаточно свободной. Таким образом, можно сказать, что их образ нацелен на выделение из толпы, заметность, а не демонстрацию сексуальной раскрепощенности.

Список источников и литературы

1. «Проститутка» (реж. Олег Фрелих, 1926).
2. *Болтаевский А. А.* «Они работают как хороший варшавский лифт: с утра до глубокой ночи»: детская и подростковая проституция в Российской империи и СССР в конце XIX – первой трети XX вв. // *ИВ: Исторические исследования.* 2014. № 4. С. 14–21.
3. *Мирошниченко М. И.* «Злостные лица» женского пола: борьба с проституцией в свете представлений революционного самосознания в 1920–1922 гг. (по материалам Урала) // *Женщина в российском обществе.* 2011. № 1. С. 55–66.
4. *Панин С. Е.* «Продажная любовь» в советской России (1920-е годы) // *Вестник Евразии.* 2005. № 1. С. 78–108.

ИНТЕРНИРОВАНИЕ ЛИЦ ЯПОНСКОЙ НАЦИОНАЛЬНОСТИ В США В ГОДЫ ВТОРОЙ МИРОВОЙ ВОЙНЫ: РЕПРЕЗЕНТАЦИЯ В АМЕРИКАНСКОМ КИНЕМАТОГРАФЕ

INTERNMENT OF JAPANESE IN THE UNITED STATES DURING WORLD WAR II: REPRESENTATION IN AMERICAN CINEMA

В. В. Замахаев

V. V. Zamakhaev

Научный руководитель Е. Л. Зберовская
Scientific adviser E. L. Zberovskaya

Интернирование, японцы, США, Вторая мировая война, американский кинематограф, фильм, репрезентация.

В статье рассматриваются картины американского кинематографа, посвященные событиям Второй мировой войны: интернированию лиц японской национальности, проживавших на территориях, прилегающих к западному побережью США. Автор приходит к выводу, что большинство интернированных представлены в работах как лояльные граждане, не представляющие никакой угрозы для национальной безопасности, а ненависть по отношению к ним была вызвана расовыми предрассудками и начавшейся войной с Японией.

Internment, Japanese, USA, World War II, American cinema, film, representation.

The article examines pictures of American cinema devoted to the events of the World War II: the internment of persons of Japanese nationality living in the territories adjacent to the western coast of the United States. The author concludes that the majority of the internees are presented in the works as loyal citizens, posing no threat to national security, and the hatred towards them was caused by racial prejudice and the war with Japan.

Интернирование японцев, проживавших в США в период Второй мировой войны, является одним из самых спорных шагов американского правительства. Среди историков возникла полемика относительно необходимости и правомерности данной политики. Обострение этого дискурса происходило в 1960-е и 1980-е гг. [1, с. 61–62], что вызвало появление новых исследований в данной области. В современной американской историографии наблюдается отход от морально-правовой оценки интернирования. В работах исследователей проблема чаще рассматривается на локальном уровне. Большой упор в США делается на разработку методики преподавания вопроса [2, р. 211–224].

В отечественной историографии этот вопрос является малоизученным и рассматривается, как правило, в контексте Второй мировой войны для США в целом. Репрезентации данного периода в художественно-документальном дискурсе посвящена статья Е. С. Хованской [3, с. 264–273]. В ней анализируется роман Джулии Оцуки «Когда император был богом». Отражение интернирования японцев в США в американском кинематографе до настоящего времени не изучалось.

Цель данной статьи – выявление образа интернированных японцев и репрезентации их взаимоотношений с населением США в американском кинематографе конца XX – первой четверти XXI вв. Данные хронологические рамки исследования выделены по следующим причинам: в конце 1980-х в США формируется официальная правительственная оценка интернирования; внимание американского истеблишмента к проблеме спровоцировало рост популярности данной темы, что привело к комплексному изучению и повышению уровня объективности репрезентации. Становление мультикультурализма как основной политической линии в отношении национальных меньшинств также вызвало активизацию дискурса в американском обществе относительно данной проблемы.

Источниками являются три работы американских режиссеров, вышедшие в свет в 1990, 2007 и 2019 гг.

Первой картиной, в центре сюжета которой находится интернирование американцев японского происхождения, стал фильм Алана Паркера «Приди узреть рай» 1990 г. [4]. Повествовательная линия завязана вокруг истории любви американца и японки. В картине подробно описываются расистские предрассудки по отношению к проживающему в США японскому населению, которые значительно усилились после нападения на Перл-Харбор. Большинство японцев предстают перед зрителями как абсолютно ассимилированные жители страны, перенявшие американские ценности в результате воздействия «плавильного котла» преобладающей культуры. Появление националистических настроений среди достаточно небольшой части интернированных описывается А. Паркером исключительно как реакция на несправедливое отношение к ним со стороны остального населения США.

Следующей попыткой репрезентации образа интернированных стал фильм американо-японского режиссера Десмонда Накано «American Pastime» 2007 г. [5]. В спортивной драме рассказывается о взаимоотношениях между интернированными и жителями близлежащего города. Именно среди местного населения происходит трансформация взглядов в отношении «соседей по принуждению». Если изначально демонстрируется однозначно негативное отношение, в первую очередь из-за расовых предрассудков и озлобленности на японцев по причине гибели американцев на тихоокеанском ТВД, то в конце фильма большинство жителей города пропитывается уважением к интернированным. Сами же японцы демонстрируются в фильме как абсолютно лояльные и культурно идентичные большинству американского населения.

Последней работой, отражающей проблему интернирования японцев в США, является сериал от Netflix «Террор: Бесчестие» 2019 г. [6]. Повествование строится вокруг части японской диаспоры, перемещенной в один из центров. С самого начала картины зрителям демонстрируется несправедливое отношение к японским жителям накануне войны. После 7 декабря 1941 г. подозрительность общества и правительства порождает открыто антияпонские настроения. Интернированные представлены в сериале как, в большинстве своем, лояльные американцы, исповедующие те же ценности, что и все граждане США.

Возникший национализм среди перемещенных японцев представляется как реакция на антидемократические действия правительства.

Таким образом, современный американский кинематограф представляет подвергшихся интернированию в годы Второй мировой войны японцев не как врагов, а как граждан, усвоивших американские ценности, не представляющих угрозы для США и ее населения.

Список источников и литературы

1. *Суржик Д. В.* «Японский вопрос» в США в годы Второй мировой войны // Новые исторические перспективы. 2016. № 2. С. 61–71.
2. *Miksch K. L. and Ghery D.* Teaching Japanese-American Incarceration// The History Teacher. 2004. № 2. P. 211–224.
3. *Хованская Е. С.* Трагедия интернирования в годы Второй мировой войны в современном художественно-документальном японско-американском дискурсе // Ученые записки Казанского университета. Серия: Гуманитарные науки. 2017. № 1. С. 264–273.
4. «Приди узреть рай» («Come See the Paradise», реж. Алан Паркер, 1990).
5. «American Pastime» (реж. Десмонд Накано, 2007).
6. «Террор: Бесчестие» («Terror: Infamy», реж. Джозеф Владыка, Майк Леманн, Лили Марийе, Эверардо Гоут, Мира Менон, Тоа Фрейзер, Фредерик Туа, 2019).

ПРЕДСТАВЛЕНИЕ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ МОРИСА ДЕ ТАЛЕЙРАНА ВО ФРАНЦУЗСКОМ КИНЕМАТОГРАФЕ (НА ПРИМЕРЕ ФИЛЬМА САШИ ГИТРИ «ХРОМОЙ ДЬЯВОЛ»)

THE PRESENTATION OF MAURICE DE TALLEYRAND'S ACTIVITIES IN FRENCH CINEMA (BASED ON THE EXAMPLE OF THE FILM «THE LAME DEVIL» DIRECTED BY SASHA GUITRY)

Д. А. Заремская

D. A. Zaremskaya

*Научный руководитель А. С. Кузьменко
Scientific adviser A. S. Kuzmenko*

Талейран, образ, герой, фильм, Франция.

Исследование дает характеристику фильму «Хромой дьявол», в ходе которого автор делает вывод, что Талейран в фильме предстает перед зрителем национальным героем, настоящим патриотом и великим дипломатом. Такой образ использован для формирования у зрителя положительной исторической памяти о данном деятеле.

Talleyrand, image, character, film, France.

The study characterizes the film «The Lame Devil», during which the author concludes that Talleyrand in the film appears to the viewer as a national hero, a true patriot and a great diplomat. This image is used to form a positive historical memory of this figure in the viewer.

Кинематограф является важной частью современной культуры. Он может транслировать исторические события и процессы, а также участвующих в них личностей, с разных точек зрения, что дает возможность осмыслить множественность исторических интерпретаций и влияние культурных и политических факторов на процесс создания фильмов. Это особенно важно в контексте социальных функций кинематографа. Он представляется зрителю не только как развлечение, но и как нечто воспитательное, формирующее представление человека о том или ином явлении, событии или процессе.

Одной из работ, подвергшейся влиянию этих функций, является кинокартина Саши Гитри «Хромой дьявол». Это первый озвученный черно-белый фильм, посвященный Морису де Талейрану. Он интересен тем, что позиционируется автором как историко-биографическое произведение, сосредоточенное на важных моментах карьеры исторического деятеля и его влиянии на историю Франции, ее политические институты, судьбу французского народа и всей Европы в целом. Также важно отметить интерпретацию деятельности Талейрана в фильме, что способствует формированию особой исторической памяти об этом деятеле. Изучение того, как представлена деятельность Талейрана в искусстве, актуально,

поскольку он представляет собой уникальную личность, а ее образ в фильме оказывает влияние на формирование исторической памяти о деятеле и способствует возникновению размышлений о его значимости в историческом процессе.

Стоит отметить, что тема, связанная с изображением деятельности Мориса де Талейрана в искусстве, является новой. Среди исследований по данному вопросу можно выделить лишь работу В. В. Гартмана «Образ Талейрана на Венском конгрессе в европейских карикатурах XIX в.» [1]. Автор статьи анализирует карикатуры и раскрывает представления карикатуриста о дипломатической позиции Талейрана на конгрессе через символы, стереотипы и аллегории. Таким образом, библиография, посвященная теме исследования образа деятельности Мориса де Талейрана в искусстве, является крайне ограниченной. Поэтому цель данной статьи заключается в проведении анализа представления деятельности Мориса де Талейрана во французском кинематографе на примере фильма «Хромой дьявол» (1948 г.) режиссера Саши Гитри.

С самого начала фильма строится образ Талейрана как национального героя и патриота, готового пожертвовать жизнью ради своей страны. Так, в одной из первых сцен режиссер задает направление внимания зрителей на тайные встречи Талейрана и Наполеона, в ходе которых они оживленно спорят о стратегии построения «великого» будущего Франции. Главный герой выступает решительно против мировых конфликтов, тем самым идя против решений Бонапарта. Например, в 1808 г., чтобы предотвратить начало нового военного конфликта, он спасает принца Фердинанда Астурийского от плена. Тогда Морис де Талейран осознает, что та же участь постигнет и всю Европу в случае его невмешательства в дела Наполеона. Он решается на государственную измену: организует тайную встречу с Александром I и передает ему секретную информацию, тем самым герой спасает Францию от страшной сокрушительной ошибки. Наполеон узнает о тайной связи своего дипломата и устраивает ему допрос. После обвинения в измене Талейран, не боясь наказания, пытается открыть глаза императору: «Никогда не было более опасного заговорщика против вас, чем вы сами...» [2]. Тогда Бонапарт отпускает своего великого камергера, а сам вскоре оказывается вынужденным бежать на остров Эльба.

После падения Наполеона режиссер переносит фокус внимания зрителя на дипломатические способности Талейрана, проявляющиеся в его усилиях обеспечить Францию и весь французский народ гарантиями выхода из многолетних политических и экономических кризисов. Для выполнения этой цели герой прибегает к методичному использованию политических ходов, направленных на влияние на будущего Людовика XVIII с целью убедить его занять трон, для создания стабильной основы для будущего развития страны. Дальнейшей целью дипломата стал внешнеполитический курс, а именно установление связей с европейскими странами, в особенности с Великобританией. В сценах Венского конгресса и Лондонской конференции, в которых Талейран стремится вывести Францию из мировой изоляции, режиссер представляет героя как искусного стратега, который

использует свой интеллект для достижения поставленных целей без использования силы. Зритель видит героя как великого дипломата, способного найти компромиссные решения, сохраняя при этом достоинство и интересы своей страны.

В заключительной сцене фильма главный герой умирает, окруженный своими приверженцами, которые в знак уважения опустили на колени у его постели. Режиссер специально включил этот эпизод в хронометраж для того, чтобы подчеркнуть значимость Мориса де Талейрана, вечную память и уважение народа к его вкладу в развитие Франции.

Таким образом, в фильме Морис де Талейран воплощает идеал выдающегося дипломата, чья деятельность приносит значительную пользу Франции. Несомненно, в этом большую роль играют взгляды режиссера. Он открыто проявляет симпатии к своему герою. Это отчетливо видно во всем фильме, даже в способе визуального представления сцен. Каждая сцена снята с тщательным освещением, создавая яркую и четкую картину. Исключение составляют ночные сцены, где освещение используется таким образом, чтобы подчеркнуть необходимую атмосферу и состояние главного героя. Такой подход к освещению имеет свою цель – преподнести зрителю образ героя как нечто чистое и правильное. Яркое освещение подчеркивает его положительные качества, придает ему ауру благородства и величия.

Список источников и литературы

1. *Гартман В. В.* Образ Талейрана на Венском конгрессе в европейских карикатурах XIX в. // История и политика в искусстве: материалы III Международной научно-практической конференции для школьников, студентов и аспирантов. Красноярск, 25 апреля 2019 г. [Электронный ресурс] / отв. ред. *Е. С. Меер*; Краснояр. гос. пед. ун-т им. В.П. Астафьева. Красноярск, 2019. С. 37–39. URL: <https://elibrary.ru/item.asp?id=39379245&pff=1> (дата обращения: 20.03.2024).
2. «Хромой дьявол» («Le Diable Boiteux», реж. Саша Гитри, 1948).

ОТОБРАЖЕНИЕ В АМЕРИКАНСКОМ КИНЕМАТОГРАФЕ ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ 1980-х гг. ПРЕДСТАВЛЕНИЙ ОБ СССР

USSR'S IMAGES IN THE AMERICANS FILMINDUSTRY IN THE SECOND PART OF THE 1980S

П. А. Кузнецов

P. A. Kuznetsov

Научный руководитель Е. Л. Зберовская
Scientific adviser E. L. Zberovskaya

Образ, СССР, США, «холодная война», кинематограф.

«Холодная война» очень ярко была отображена на телеэкранах, в продуктах массовой культуры. Обращаясь к некоторым фильмам зарубежного кинематографа, мы можем судить о международной обстановке и отношениях между США и СССР, проследить изменение образа врага, создаваемого в разных фильмах.

An image, the USSR, the USA, the Cold war, a cinema.

The Cold war was imaged in the TV and products of mass-culture so brightly. So, we can judge about international situation and relations between the USSR and the USA. We might monitor enemy's image, created in different movies.

Цель статьи – на основе анализа ряда американских фильмов 1985–1988 гг. выявить изменение репрезентации образа СССР в кинематографе США в последний период «холодной войны».

Идеологическое противостояние в годы «холодной войны» очень ярко было отображено на телеэкранах, в продуктах массовой культуры. Влияние кино на общественное сознание и формирование образа врага исследовалось отечественными и зарубежными учеными. Хотелось бы отметить американского ученого Фредерика Баргхорна, который начал заниматься этой темой еще в первой половине XX в. В своем труде «Советская пропаганда за рубежом» он рассматривал методы и инструменты, которые применялись в СССР [1]. Нельзя оставить без внимания и отечественных авторов. Г. Филимонов в 2012 г. издал книгу «Культурно-информационные механизмы внешней политики США», где рассматривает роль «мягкой силы» во внешней политике и ее применение различными странами, в том числе Hollywood как фактор мягкой силы [2]. Среди отечественных работ особый интерес вызывает статья А. В. Слободы, П. Злобиной [3]. Мнения о фильмах Голливуда с советской тематикой отразились в рецензиях на страницах периодических изданий [4]. Актуальность темы обусловлена условиями современного информационного противостояния.

Обратившись к четырем известным кинокартинам, вышедшим в США в 1985–1988 гг., мы можем проследить изменение образа СССР в них. Это «Рокки 4»

С. Сталлоне (1985 г.), «Рэмбо 3» П. Макдональда (1988 г.), «Красный скорпион» Дж. Зито (1988 г.) и «Красная жара» У. Хилла (1988 г.).

Фильм «Рокки 4» – это продолжение культовой серии фильмов про американского боксера, который на сей раз столкнулся с олимпийским чемпионом из СССР Иваном Драго [5]. Советский атлет показан главным антагонистом картины, Драго – убийца на ринге. Показательным является образ советского руководства: политбюро показано в тени, как само воплощение зла [3, с. 74–75]. В подготовке спортсменов тоже наблюдается различие: Драго тренируется в современном зале, при этом ему дают какие-то препараты, а Рокки занимается в примитивнейших условиях и в итоге побеждает русского, отомстив за своего друга.

Кинокартины 1988 г. отображают больше геополитическое противостояние, существовавшее в мире в это время. В «Рэмбо 3» представлена война в Афганистане в 1979–1988 гг. [6]. Показан ужас, который осуществляет советская армия против мирного афганского населения, этот акт агрессии, безусловно, осуждается в фильме. В менее известной киноленте «Красный скорпион» сохраняется негативный образ СССР [7]. Действие происходит в африканской Анголе, где на тот момент времени происходит гражданская война. Советский спецназовец Николай Раченко прибывает с целью убить лидера местных повстанцев. Но он проваливает задание и вскоре переходит на сторону восставших. В финале африканцы громят советскую базу, уничтожив «оплот зла». В обеих кинокартинах СССР показан агрессором, стремящимся не только к расширению сферы влияния. В «Красном скорпионе» Раченко изменился, что говорит об изменении в направленности фильма. Авторы стремятся показать, что не все русские плохие. Стоит отметить, что в той же картине кроме русских в Анголе показаны представители других стран социалистического лагеря – Чехословакии и Кубы, чьи военные тоже были там.

Фильм «Красная жара» повествует о советском милиционере Иване Данко – борце с преступностью, растянувшей свои сети не только на его родине, но и за океаном, в США [8]. Работал Данко совместно с американским коллегой. В фильме показано изменение взаимоотношений между американским сержантом Ридзиком и Данко, от подозрительного к дружбе, в конце фильма они обменялись наручными часами. Однако главный антагонист тоже русский – Виктор Руставелли. В то же время раскрывается тяжелая судьба и жизнь Ивана Данко, которого воспитывал один отец. В «Красной жаре» можно проследить, что советских граждан перестали изображать исключительно с плохой стороны. С одной стороны – есть положительный герой, а есть и главный отрицательный – главарь мафии, причем оба родились в СССР, но выбрали разный путь, как это часто бывает.

Таким образом, мы можем проследить изменение образа СССР и советских людей в американском кино. В конце 1980-х гг. в фильмах появляются разные русские: те, с кем можно вести диалог, и те, кто все еще олицетворяет «зло». В целом СССР в голливудских фильмах стали представлять возможным партнером, что было новым для американского зрителя и расширяло его представление

о Советском Союзе. Рождавшееся на экранах представление о враге эволюционировало, это можно проследить на примере некоторых американских боевиков конца 1980-х гг.

Список источников и литературы

1. *Баргхорн Ф.* Советская пропаганда за рубежом. М.: Прогресс, 1964. 277 с.
2. *Филимонов Г. Ю.* Культурно-информационные механизмы внешней политики США. Истоки и новая реальность. М.: РУДН, 2012. 408 с.
3. *Слобода А. В., Злобина П.* Искажение образа России и русского быта в западных фильмах // StudArctic Forum. 2021. № 1. С. 71–89.
4. *Шер М.* Красная угроза. История антироссийской пропаганды // Аргументы и Факты. 2014. 1 ноября. URL: <https://aif.ru/culture/movie/1373526> (дата обращения: 23.03.2024).
5. «Рокки 4» («Rocky 4», реж. Сильвестр Сталлоне, 1985).
6. «Рэмбо 3» («Rambo 3», реж. Питер Макдональд, 1988).
7. «Красный скорпион» («Red Scorpion», реж. Джозеф Зито, 1988).
8. «Красная жара» («Red Heat», реж. Уолтер Хилл, 1988).

РЕПРЕЗЕНТАЦИЯ ОБРАЗА НАПОЛЕОНА В КИНЕМАТОГРАФЕ XX ВЕКА

REPRESENTATION OF THE IMAGE OF NAPOLEÓN IN THE CINEMA OF THE XX CENTURY

Д. Д. Моргунов, Д. Д. Рыжова

D. D. Morgynov, D. D. Ryzhova

Научный руководитель И. В. Цыганова
Scientific adviser I. V. Tsyganova

Наполеон Бонапарт, французский кинематограф, американский кинематограф, советское кино, полководец, романтический герой.

В статье выявляются основные тенденции репрезентации в кинематографе образа Наполеона Бонапарта. Исследование базируется на кинолентах различных жанров, снятых в период с 1937 по 1970 г.

Napoléon Bonaparte, French cinema, American cinema, Soviet cinema, commander, romantic hero.
The article identifies the main trends in the representation of the image of Napoléon Bonaparte in cinema. The study is based on films of various genres filmed between 1937 and 1970.

Кинематограф активно влияет на массовое сознание и формирует в нем образы, в том числе и исторических деятелей, в связи с чем исследование транслируемых через кинематограф образов вызывает особый интерес. В отечественной научной литературе репрезентация образа Наполеона в кинематографе XX в. изучена недостаточно. Мы можем найти только несколько примеров в работе А. А. Постниковой [1] на эту тему. Цель данной статьи – выявить репрезентацию образа Наполеона в кинематографе XX в. В качестве источников взяты следующие фильмы: историко-драматический фильм «Покорение» (1937 г.) К. Брауна, снятый по роману В. Гонсиоровского «Пани Валевска», «Наполеон. Путь к вершине» (1955 г.) С. Гитри (жанр – драма, военный, биография) и «Ватерлоо» (1970 г.) С. Бондарчука (жанр – боевик, военный, биография, история).

На основе проведенного анализа нам представляется возможным выделить два направления для рассмотрения образа Наполеона: «Наполеон как военачальник» и «Наполеон как романтический герой».

Самым распространенным образом Наполеона как военного является полководец, обладающий яркой харизмой, уверенностью в себе и своих действиях, любимый публикой и армией, а также обладающий несомненными тактическими и стратегическими навыками. Эти черты без труда можно обнаружить в образе императора в фильмах «Ватерлоо» [2] и «Наполеон: путь к вершине» [3]. В последнем Наполеон демонстрирует свои качества при осаде Тулона. На военном совете он предлагает план, а также выдвигает требования артиллерии, единства управления и решительности действий. В битве на Аркольском мосту персонаж,

схватив знамя, ведет войска на штурм. Гениальность Наполеона демонстрируется перечислением побед, а также кадрами битвы при Аустерлице, где генерал уверенно выигрывает. Наполеон показан как любимец солдат: когда тот валится с ног от усталости, его укрывают и защищают от ветра.

В картине «Ватерлоо» лучше всего о Наполеоне говорят слова его противников. Герой совершает стремительный бросок на бельгийские территории с целью разделить и разбить армии Блюхера и Веллингтона, который, узнав об этом, реагирует следующим образом: «Одним ночным переходом он разделил нас и одержал победу за здорово живешь», «Клянусь богом, этот человек делает честь войне», а при эффективном управлении Наполеоном артиллерией: «Он управляет сотней пушек как одним пистолетом». Показана также и личная храбрость Наполеона в момент его побега с острова Эльбы и выступления перед солдатами маршала Нея. О Наполеоне как о полководце можно судить и по кадрам фильма «Покорение» [4]. Русские войска покидают территорию Польши в панике и спешке, что говорит о стремительности и решительности армии Наполеона. Однако не все черты, демонстрируемые в фильмах, положительны. Так, в картине «Ватерлоо» показано, как по мере битвы Наполеон все больше терял контроль над войском и над собой, вследствие чего он срывался на подчиненных.

Другим примечательным образом в кинолентах является решительный и неотступный «завоеватель Европы», однако покорял Наполеон не только страны, но и женщин. Наполеон не только романтик, испытывающий нежные чувства к избраннице, но и в то же время он хитрый человек, манипулятор, пользующийся любовью, но выбирающий не ее, а политику. В фильме «Покорение» [4] французские войска стремительно вторгаются на территорию Польши после удачной кампании 1807 г., и также стремительно покоренный польской графиней М. Валевской французский император предпринимает решительные попытки завоевать ее любовь, которые, однако, не приносят результата. Но Наполеон не желает отступить, он не терпел длительных осад и предпочитал прямое действие. Несмотря на многочисленные отказы, Бонапарт отправляет любовные письма, подарки. Сам Наполеон описывал любовь к Марии так: «Я подписал много мирных договоров, но именно сейчас в душе моей царит мир», но в то же время его любовь представляется нам как манипуляция, возникающая из целей государственной политики. Наполеон часто признается в любви графине, однако действует из политических целей. Важно отметить, что на острове Святой Елены он также приступает к манипуляциям. Навестившую его М. Валевскую он использует в своих целях – просит о помощи в передаче записки графу де Монтелону, не принимая во внимание планы совместной жизни с ней. Другие аспекты романтического героя-завоевателя представлены в киноленте «Наполеон: путь к вершине» [3]. Образ раскрывается в отношениях с Ж. Богарне и М. Валевской. Любовный триумф в отношениях как с Жозефиной, так и с Марией, характеризуются стремительной решимостью завладеть объектом желания, «лихим кавалерийским налетом» Наполеон Бонапарт раскрывает

свои намерения и добивается расположения каждой. Но при этом оба фильма демонстрируют непостоянность, свойственную императору, он искренне привязывается к своим женщинам, но хранить верность им он не готов. Показателен и пример отношения Наполеона к своей второй жене Марии-Луизе в фильме «Ватерлоо»: герой сожалеет лишь об утерянном сыне, про жену он вспоминает скорее со злостью, чем с какими-либо симпатиями.

Таким образом, в зависимости от жанра фильма акцентируют внимание на демонстрации тех или иных черт Наполеона Бонапарта, однако все они стремятся передать примерно один и тот же, имеющий под собой историческую основу, неоднозначный образ уверенного в себе человека, обладающего экстраординарной харизмой и навыками, но неспособного принимать поражение, человека, страстно любящего, но прагматичного.

Список источников и литературы

1. *Постникова А. А.* Наполеоновская эпоха в искусстве и мультимедийном пространстве Франции // Политическая лингвистика. 2015. № 2 (52). С. 221–227.
2. «Ватерлоо» («Waterloo», реж. Сергей Бондарчук, 1970).
3. «Наполеон. Путь к вершине» («Napoléon», реж. Саша Гитри, 1955).
4. «Покорение» («Conquest», реж. Кларенс Браун, 1937).

«О СПОРТ – ТЫ МИР!»: ПОЛИТИЗАЦИЯ РОССИЙСКОГО СПОРТИВНОГО КИНЕМАТОГРАФА В КОНТЕКСТЕ ДОПИНГОВЫХ СКАНДАЛОВ 2010–2020-х гг.

«OH SPORT, YOU ARE THE WORLD!»: THE POLITICIZATION OF RUSSIAN SPORTS CINEMA IN THE CONTEXT OF THE DOPING SCANDALS OF THE 2010–2020

В. С. Рихтер

V. S. Richter

Научный руководитель А. В. Вячистая
Scientific adviser A. V. Vyachistaya

Спорт, российский кинематограф, олимпийские чемпионы, политизация киноиндустрии, «Чемпионы. Быстрее. Выше. Сильнее», «Движение вверх».

В статье анализируются образы советских и российских спортсменов в современном отечественном кинематографе на примере фильмов «Чемпионы. Быстрее. Выше. Сильнее» и «Движение вверх», выявляются клише и основные мотивы государства при их создании. Автор приходит к выводу, что в основе современных отечественных спортивных лент заложено стремление властей к усилению патриотических настроений в обществе.

Sport, Russian cinema, Olympic champions, politicization of the film industry, «Champions. Faster. Higher. Stronger», «Moving Up».

The article analyzes the images of Soviet and Russian athletes in modern domestic cinema using the example of the films «Champions. Faster. Higher. Stronger» and «Moving Up», cliches and the main motives of the state in its creation are revealed. The author comes to the conclusion that the basis of modern domestic sports films is the desire of the authorities to strengthen patriotic sentiments in society.

В июле–августе 2024 г. пройдут XXXIII Олимпийские игры в Париже. Среди российских спортсменов есть те, кто мог бы вписать свое имя в олимпийскую историю как призер или победитель. Однако команда Российской Федерации не допущена на эти соревнования. Международный олимпийский комитет с середины 2010-х гг. под различными предлогами дисквалифицирует российскую команду. В частности, в 2016 г. из-за допингового скандала команда РФ не поехала на Олимпиаду в Рио-де-Жанейро, а в 2018 г. и в последующие годы наши спортсмены выступали под нейтральным флагом.

Симптоматично, что подобные внешние вызовы современности нашли отражение не только в стратегиях национального развития страны, но и в искусстве. Соответственно, *целью* работы является выявление форм репрезентации советских и российских спортсменов в современном отечественном кинематографе.

Основой источниковой базы исследования являются такие отечественные ленты, как «Чемпионы. Быстрее. Выше. Сильнее» и «Движение вверх». Методологическая база исследования основана на подходах Cinema Studies, включающих рассмотрение фильма в контексте изменений социальных условий, и критическом дискурс-анализе Т. А. Ван Дейка [1], позволяющем отразить методы воздействия государственных структур на формирование общественного дискурса. Прежде всего, стоит обратиться к фильму «Чемпионы. Быстрее. Выше. Сильнее» 2016 г. [2]. Лента рассказывает историю трех спортсменов, которые смогли добиться значимых высот на международных соревнованиях: пловца А. Попова, гимнастки С. Хоркиной и борца А. Карелина. По задумке создателей картины каждый из действующих лиц преодолевает собственные слабости, общественное неодобрение. Однако герои находят в себе силы неоднократно справляться с внешними вызовами, что демонстрирует их волю, силу характера, а также патриотизм – готовность выступать за страну, несмотря на проблемы со здоровьем. Так, на протяжении всей ленты подчеркивается, что именно занятия спортом «закалили характер» молодых людей, что стало основой их дальнейшего успеха.

Бюджет ленты составил 90 млн руб., в то время как сборы на территории РФ и СНГ достигли 173 млн руб., что демонстрирует повышенный интерес у зрителя к истории спортивного движения в современной России. Также показательны отзывы зрителей и критиков [3; 4]. На крупнейшей русскоязычной киноплатформе «Кинопоиск» рейтинг фильма составил 78,3%, что демонстрирует высокую зрительскую оценку представленной ленты. Например, неоднократно в отзывах указывалось, что просмотр ленты не только мотивирует к дальнейшему занятию спортом, но и выступает катализатором для повышения патриотических настроений в обществе.

В похожем ключе выстроен другой отечественный спортивный фильм, посвященный истории победы советской сборной по баскетболу над США на Олимпиаде 1972 г. [5]. Первая часть ленты посвящена знакомству с основными персонажами картины. Среди них тренер, который жертвует деньги, предназначенные для лечения своего сына, на операцию и восстановление одного из членов команды С. Белова, отдающего себя тренировкам без остатка. Вторую часть занимает экранизация баскетбольного матча. Следует отметить, что в картине он показан куда более динамичным и захватывающим, нежели был на самом деле [6]. Это сделано с целью повышения мотивации зрителей на просмотр соревнований, проходящих в настоящее время. Данная лента направлена не только на повышение зрительского интереса к баскетболу в частности и спорту в целом, но и на укрепление патриотических чувств после просмотра этой картины [7; 8].

Таким образом, ленты «Чемпионы. Быстрее. Выше. Сильнее» и «Движение вверх» направлены не только на пропаганду спорта среди населения, но и на усиление патриотизма в обществе. Подобный эффект достигается посредством формирования эмоциональной связи между зрительской аудиторией и героями фильма [9]. Следует отметить, что экранизация таких клише, как «герой, который побеждает соперников, несмотря на все внутренние и внешние вызовы»,

«соревнования, отображающие честь страны», «представители властных структур, препятствующие главному герою», – демонстрирует, что государство прибегает к использованию одних и тех же приемов для репрезентации разных исторических периодов и личностей. Сможем пронаблюдать это уже в текущем году: в 2024 г. ожидается выход 5 спортивных лент («В потоке трех стихий», «Панчер, «Роднина», «Триумф», «Финал») [10].

На краткосрочной дистанции такие приемы имеют положительную динамику, что выражается в высоких оценках от зрителей и больших кассовых сборах спортивных лент. Однако в долгосрочной перспективе использование одинаковых методов и приемов в экранизации различных исторических периодов и героев приводит к их общей типологизации и уменьшению зрительского интереса к таким фильмам.

Список источников и литературы

1. *Ван Дейк Т. А.* Дискурс и власть: Репрезентация доминирования в языке и коммуникации. М.: ЛИБРОКОМ, 2013. 389 с.
2. «Чемпионы. Быстрее. Выше. Сильнее» (реж. Артем Аксененко, 2016).
3. Отзывы зрителей «Чемпионы. Быстрее. Выше. Сильнее» [Электронный ресурс]. URL: <https://www.kinopoisk.ru/film/840818/reviews/> (дата обращения: 29.03.2024).
4. Отзывы кинокритиков «Чемпионы. Быстрее. Выше. Сильнее» [Электронный ресурс]. URL: <https://www.kinopoisk.ru/film/840818/press/> (дата обращения: 29.03.2024).
5. «Движение вверх» (реж. Антон Мегердичев, 2017).
6. *Кочарова А.* Режиссер «Движения вверх»: «Эмоция важнее, чем документальная точность» [Электронный ресурс]. URL: <https://ria.ru/20180120/1512956364.html> (дата обращения: 29.03.2024).
7. Отзывы зрителей «Движение вверх» [Электронный ресурс]. URL: <https://www.kinopoisk.ru/film/840817/reviews/> (дата обращения: 29.03.2024).
8. Отзывы критиков «Движение вверх» [Электронный ресурс]. URL: <https://www.kinopoisk.ru/film/840817/press/> (дата обращения: 29.03.2024).
9. *Иванов А. Г.* «Чемпион мира» и «Одиннадцать молчаливых мужчин»: нормативный порядок современного российского кинематографа и ностальгия по советским спортивным победам // *Logos et Praxis*. 2022. № 4. С. 29–36.
10. Российские фильмы и сериалы 2024 г. [Электронный ресурс]. URL: <https://www.kino-teatr.ru/kino/movie/ros/y2024/g35/russia/> (дата обращения: 29.03.2024).

ОБРАЗ НЕМЕЦКИХ КОММУНИСТОВ В ИГРОВОМ КИНО ГЕРМАНИИ СЕРЕДИНЫ 1930-х гг.

THE IMAGE OF GERMAN COMMUNISTS IN GERMAN FEATURE FILMS IN THE MID-1930S

М. Е. Ромащенко

M. E. Romashenko

Научный руководитель Е. И. Семькин
Scientific adviser E. I. Semykin

Национал-социализм, Гитлерюгенд, образ коммунистов, Квекс, нацистская пропаганда.
В статье представлен анализ пропагандистского фильма, снятого в Германии 1930-х гг. Автор разбирает на составляющие образ сторонников коммунизма, выделяет ключевые пропагандистские паттерны, на основании которых делается вывод о возможных причинах успеха пропагандистских лент Германии периода власти нацистов.

National Socialism, Hitler Youth, image of communists, Quex, Nazi propaganda.
The article presents an analysis of a propaganda film shot in Germany in the 1930s. The author analyzes the image of supporters of communism into its components, identifies key propaganda patterns, on the basis of which a conclusion is drawn about the possible reasons for the success of propaganda tapes of Germany during the period of power of the Nazis.

Противостояние крайне правых (фашистов) с носителями левой идеи в рамках одного общества нигде не было столь драматичным, как в Германии начала 1930-х гг. Исход этого противостояния определил судьбу мира, обернувшись ужасными и разрушительными событиями. При всей очевидности деструктивного характера идеологии национал-социализма, на момент она оказалась более привлекательной для общественных масс, чем левая идея. Далекое не в последнюю, если не в первую очередь, этому способствовала нацистская пропаганда. Одна пятая всех нацистских фильмов имела явный политический оттенок [1, с. 100]. Транслируемые обществу в том числе визуальные образы во многом предопределили исход идеологического противостояния. Сегодня представляется важным обрести понимание, какие приемы и как влияли на сознание людей, дискредитируя прямых политических оппонентов, создавая мнимый антиобраз, в конечном итоге, делая ужасные вещи привлекательными.

Целью нашей работы является выявление характерных отрицательных черт образа (антиобраза) коммунистов в нацистской пропаганде начала 1930-х гг. Объект данного исследования – нацистская антикоммунистическая пропаганда. Предмет изучения – собирательный образ коммунистов в нацистском игровом кино.

Источником данного исследования является кинолента «Юный гитлеровец Квекс» режиссера Ханса Штайнхофа, вышедшая на экраны в 1933 г. Фильм получил безоговорочное одобрение руководства страны и был снабжен предикатом «особо ценный в художественном отношении» [2].

Действие в нем происходит незадолго до прихода Гитлера к власти, когда бедственное экономическое положение в стране доводит людей до отчаяния, фильм начинается с того, что голодная толпа громит магазин. Коммунистически настроенные молодые люди и девушки курят, пьют алкогольные напитки, в их среде царят свободные и в какой-то степени беспорядочные сексуальные отношения. В то же время сам мальчик будто бы не понимает, чего от него хочет проявляющая к нему сексуальный интерес девушка. Несмотря на то, что Хайни (главный герой фильма) – сверстник большинства ребят, он полностью асексуален и не испытывает интерес к противоположному полу, он как бы чист. В то же время девушка-сверстница полиаморна, коммунисты используют ее в качестве соблазнителя для слабых духом членов Гитлерюгенда. Данная часть повествования весьма любопытна. С одной стороны, она вполне соотносится с мифом об «осквернении расы», культивируемом Юлиусом Штрейхером, составной частью которого является концепция разращения еврейскими арийских девушек, что делает их непригодными для своей дальнейшей природной функции [3, с. 68]. Лидеры Коминтерна (очевидно, евреи, хоть это прямо не говорится) сами не пользуются молодой девушкой, разращая ее и немецких мальчиков. Оговоримся, что девушка выглядит как будто сошедшая с пропагандистского плаката «чистокровная арийка», явно не еврейка. При этом сексуальные связи членов Гитлерюгенда с ней не выходят за рамки «осквернения нации» и не должны караться. Однако они однозначно демонстрируются как слабость, брешь в броне, которой может воспользоваться враг, тогда как асексуальность Хайни презентуется как его безусловное преимущество.

Между нацистами и коммунистами в фильме проведена практически зеркальная параллель. В целом подростки из Коминтерна представлены как беспризорники, а взрослые, ими руководящие, напоминают преступников, жестоких и безжалостных, совершенно не брезгующих прибегать к разбою, грабежу и даже убийствам для достижения своих целей. Фильм не демонстрирует какую-либо коммунистическую агитацию и агитационную деятельность членов Коминтерна и не противопоставляет ее агитации Гитлерюгенда, вместо этого фильм демонстрирует деструктивные действия коммунистов и их преступления, например, как в начальной сцене фильма, а также затеваемое вооруженное нападение на участников Гитлерюгенда. Коммунисты изображены как серьезный и, по всей видимости, главный противник нацистов внутри Германии, что соотносится с реальностью [4, с. 7].

Коммунисты представлены в фильме не просто как антагонисты, в чем-то уступающие нацистам, не менее подкованные, не менее собранные – они буквально средоточие всего плохого, что только может быть в человеке. Они пьют, курят, ругаются, бьют женщин, преступают закон, не чураются избиений, убийств детей, терактов, сексуального разращения несовершеннолетних, коммунисты не несут в себе буквально ни одной положительной или нейтральной черты, они грубы, недисциплинированы, ведут себя крайне невоспитанно и нецивилизованно. Относится это в основном к верхушке, руководителям Коминтерна.

В то время как нацисты показаны практически идеальными представителями общества. Им не чужды человеческие пороки (такие как влечение к девушкам), но в конечном итоге они могут их побороть, выбрав долг и честь. По сути, фильм прост и примитивен, если зло, то абсолютное, без какой-либо мотивации, сеющее хаос, чтобы сеять хаос, если добро, то всеобъемлющее, идеальное просто потому, что оно добро. Однако эта примитивная конструкция работала безотказно.

Список источников и литературы

1. *Филенко К. В., Полиновская Е. А.* Феномен кинематографа Третьего рейха в фокусе современных европейских исторических исследований // Вестник Омского университета. Серия: Исторические науки. 2020. Т. 7, № 1 (25). С. 98–102.
2. «Hitlerjunge Quex» (реж. Ханс Штайнхоф, 1940).
3. *Ермаков А. М.* Нацистский антисемитизм и растление молодежи: миф об «осквернении расы» в пропаганде Юлиуса Штрейхера // Вестник Рязанского государственного университета имени С. А. Есенина. 2016. № 3 (52). С. 65–71.
4. *Пуховская Н. Е.* Нелегальная деятельность КПГ в борьбе с нацистским режимом (на основе рассекреченных документов германских спецслужб из фонда РГАСПИ) // Движение Сопротивления: вклад антифашистских формирований в общую Победу: сборник статей / под ред. *А. А. Курганского*. Калининград: Изд-во БФУ им. И. Канта, 2021. С. 7–19.

«LA BELGIQUE MARTYRE»: БОЛЬШАЯ КАТАСТРОФА МАЛЕНЬКОЙ БЕЛЬГИИ, ИЛИ ОБРАЗ ВЕЛИКОЙ ВОЙНЫ В БЕЛЬГИЙСКОМ ИГРОВОМ КИНО КОНЦА 1910-х гг.

«LA BELGIQUE MARTYRE»: THE GREAT CATASTROPHE OF LITTLE BELGIUM, OR THE IMAGE OF THE GREAT WAR IN THE BELGIAN FEATURE FILMS OF THE LATE 1910S

Е. И. Семькин

E. I. Semykin

Научный руководитель Н. В. Гонина
Scientific adviser N. V. Gonina

Великая война, послевоенная пропаганда, образ Первой мировой войны, визуальная история, Бельгия после Первой мировой войны.

В статье описан анализ образа Первой мировой войны и роли Бельгии в ней, представленных в фильме «La Belgique martyre». Использование упомянутого кинодокумента, созданного в 1919 г. сразу после окончания военного конфликта, по мнению автора, может предоставить важные сведения для формирования представления о репрезентации образа Великой войны в поствоенном бельгийском обществе, содержании формирующегося собственного бельгийского исторического мифа.

The Great War, post-war propaganda, the image of the First World War, visual history, Belgium after the First World War.

The article is an analysis of the image of the First World War and the role of Belgium in it, presented in the film «La Belgique martyre». The use of the mentioned documentary film, created in 1919 immediately after the end of the military conflict, according to the author, can provide important information for forming an idea of the representation of the image of the Great War in post-war Belgian society, the content of the emerging Belgian historical myth.

Первая мировая война изменила все. Военный конфликт, открывший продолжающуюся по сей день эпоху войн современности, не может не вызывать интерес у исследователей в различных областях гуманитарного знания. Образ Великой войны – неотъемлемая часть исторического сознания большинства народов Западной и Центральной Европы. Память о ней, активно формировавшаяся и проектируемая сразу после войны, во многом предопределила XX век, а может, и день сегодняшний.

Цель данной работы – выявление и определение понятий, символов и паттернов, формирующих образ Великой войны в послевоенной Бельгии на материале фильма «La Belgique martyre» [1]. Объект исследования – образ Первой мировой войны в послевоенном бельгийском кино. Предмет – символы, нарративы, паттерны и другие отдельные структурные элементы образа Первой мировой войны в послевоенном бельгийском кино.

Основным методологическим подходом, используемом нами в процессе работы, стало рассмотрение кинофильма как исторического источника через оптику нарратива, и, если конкретно, как фикционального текста, под определение или рамку которого данное произведение искусства вполне подходит [2, с. 27].

Содержание и общий тон нарратива показывают, что в данном произведении мы не имеем дело с конкретным автором, подразумевая режиссера фильма. Первый слайд с текстом сообщает нам о том, что лента создана при поддержке армии (непреренно с большой буквы по середине предложения), а также Короны (о чем косвенно можно судить по содержанию первого и следующего слайдов и вотер-марки бельгийской короны на всех слайдах фильма).

Не менее важен и абстрактный читатель (в нашем случае зритель). Примерное представление о том, к кому обращен данный фильм. На первый взгляд, постановка вопроса может показаться странной, очевидно же, что фильм обращен к бельгийцам. Однако подлинный ответ нас встречает практически с первых слайдов с семантической составляющей нарратива. Площадь слайда поделена на две равные части. В левой его половине нарратив передается посредством французского языка, в правой – с помощью фламандского (диалекта голландского) языка, при этом обе части изображены поверх фона в виде герба Бельгии. Насколько можно судить, такое визуальное решение призвано продемонстрировать существование двух этнических (культурных) идентичностей, объединенных бельгийской Короной.

Что еще более любопытно, семантическая наполняемость двух вариантов текста различается в зависимости от языка. В рамках одного художественного произведения здесь одновременно автором предполагается существование двух разных читателей, которым к тому же целенаправленно транслируется разный нарратив. Это довольно уникальная ситуация.

Так, например, кадры, изображающие пьянку немецких солдат, сопровождаются слайдом, передающим на французском семантику «*beuverie Teutonne*», то есть буквально пьянство тевтонцев, тогда как на голландском семантика совсем иная, взятая в кавычки фраза «*Duitsche Kulture*» – немецкая культура, передаваемая благодаря кавычкам с нескрываемым сарказмом.

Часть смысловой нагрузки фильма направлена на демонстрацию преступлений немецкой армии в отношении бельгийского населения (расстрелы некомбатантов, изнасилования, интернирование некомбатантов и др.). После войны на этом была сосредоточена не только художественная культура, но и наука, в частности история [3, р. 1].

В пропаганде союзников [4, с. 77] Бельгии отводилась роль жертвы, сформировавшийся тогда миф «*Rape of Belgium*» («Изнасилование Бельгии») фактически исчерпывал наполнение дискурса о месте страны.

Однако, как показывает данное полотно, Бельгия (как минимум армия и Корона) не была согласна с отведенной ей ролью жертвы. Но паттерн изнасилования предполагает всеобъемлющую власть субъекта над объектом, лишение жертвы субъектности – полную потерю воли. Но само название фильма, которое

можно перевести как «Бельгийское мученичество», говорит об обратном с самого начала, а затем демонстрирует на протяжении всего повествования: Бельгия подвергается насилию, несправедливому и варварскому, но Бельгия сражается, Бельгия сопротивляется, Бельгия не отдала себя во власть «насильника». Собственно, паттерн мученичества (добровольное страдание за истину в широком смысле) принципиально отличается от паттерна изнасилования, при том, что наполненность событий практически идентичная.

Подводя итоги, можно сказать, что Бельгийское королевство на официальном уровне было не согласно с дискурсом «*Rape of Belgium*», отстаивая свое видение собственной роли мученицы в трагедии Великой войны.

Список источников и литературы

1. «La Belgique martyre» (реж. Charles Tutelier, 1919).
2. Шмид В. Нарратология. М.: Языки славянской культуры, 2003. 312 с.
3. Wouters N. Historiography 1918-Today (Belgium) // 1914–1918-online. International Encyclopedia of the First World War. Ed. by U. Daniel, P. Gatrell, O. Janz, H. Jones, J. Keene, A. Kramer, and B. Nasson. Berlin: Freie Universität Berlin, 2015. P. 1–11. URL: https://core.ac.uk/download/pdf/195334_044.pdf (access date: 20.03.2024).
4. Ульянов П. В. Образ Бельгии как «жертвы» в британской пропаганде периода Первой мировой войны // Известия Алтайского государственного университета. 2019. № 2 (106). С. 75–79.

КОНТЕНТ-АНАЛИЗ АМЕРИКАНСКОГО ИСТОРИЧЕСКОГО КИНО 2020–2023 гг.

CONTENT ANALYSIS OF AMERICAN HISTORICAL CINEMA 2020–2023

М. В. Стецко

M. V. Stetsko

Научный руководитель А. В. Буденкова
Scientific adviser A. V. Budenkova

Историческое кино США 2020–2023 гг., кино как исторический источник, контент-анализ, общественные движения, культура и наука, Вторая мировая война.

В статье проанализировано современное историческое кино США и определены наиболее частые темы, которые в нем поднимаются: общественные движения, культура и наука, Вторая мировая война. Автор приходит к выводу, что частота обращений к этим темам обусловлена объективными социально-политическими факторами.

Historical cinema of the USA 2020–2023, cinema as a historical source, content analysis, social movements, culture and science, World War II.

The article analyzes the modern historical cinema of the USA and identifies the most frequent topics that are raised in it: social movements, culture and science, World War II. The author concludes that the frequency of references to these topics is due to objective socio-political factors.

Рассуждая и дискутируя о том, справедливо ли включать художественные фильмы в ряд исторических источников, историки неизменно приходят к выводу, что если кино и допустимо считать источником, то едва ли не самым субъективным, непременно подлежащим глубокому анализу. Теоретические основы для этого вопроса заложил Марк Ферро в своей статье «Кино и история» [1, с. 55], где определил позитивистский и идеологический подходы к изучению кино. В настоящее время рассмотрение фильмов в качестве исторического источника – популярная тема современных исследований. Так, к примеру, в 2022 г. ей был посвящен целый выпуск журнала «Исторический курьер» СО РАН под названием «“История в кино, кино в истории”»: современные практики анализа кинотекста» [2].

Несомненно, служить базовым, самостоятельным источником для изучения тех или иных исторических периодов художественный фильм не способен, однако нельзя отрицать, что кино, используя художественные образы, с невероятной силой воздействует на широкие зрительские массы, формируя их историческое сознание. Чем чаще та или иная тема поднимается в художественных фильмах, тем интенсивнее это влияние. Так, за последние несколько лет в ряду номинантов на кинопремию «Оскар» стали событиями несколько ярких картин, снятых по мотивам событий прошлого США: «Суд над Чикагской семеркой» (2020 г.),

«Иуда и Черный мессия» (2022 г.), «Убийцы цветочной луны» (2023 г.). Авторы современного американского кино часто обращаются к собственной истории, черпая из нее драматические, неоднозначные сюжеты. Но что влияет на их выбор исторических событий для репрезентации? Чтобы ответить на этот вопрос, мы решили проанализировать исторические кинофильмы США, вышедшие на экраны в последние годы. Цель настоящего исследования – изучение количественного содержания американского кинематографа 2020–2023 гг. на предмет тематического содержания художественных исторических фильмов.

«Исторический фильм – фильм, в котором [...] изначально, в момент создания, авторами предпринималась попытка сознательной, целенаправленной реконструкции реальных событий и процессов прошлого» [3, с. 57]. Художественные фильмы часто включают в себя отсылки к разным эпохам и повествуют о вымышленных персонажах, которые помещаются в декорации событий прошедших лет. Чтобы добиться попадания в выборку наиболее достоверных по историческому содержанию лент, мы решили ограничиться теми фильмами, в которых прототипами для ключевых героев стали реально существовавшие исторические личности, а центром сюжета стали реальные события из истории США. В своем исследовании мы использовали метод контент-анализа, а в качестве ресурсной базы – киноведческие сайты Letterboxd и IMDb [4; 5].

В результате анализа нами были получены следующие данные. Наиболее популярной для исторического кино США за последние годы является тема общественных движений: движения за гражданские права американцев африканского происхождения (16 фильмов), женского движения (4), антивоенного (2). Ленты, центральной темой которых является война и ее последствия, чаще всего обращаются к событиям Второй мировой войны (12 фильмов), а наиболее редко – к Иракской (1 фильм) или Корейской (0 фильмов). Регулярно в центре сюжетов современного американского кинематографа оказываются реальные личности и исторические события, имеющие отношения к науке и культуре США, – всего 17 фильмов за последние четыре года (рис.).

Категория	2020	2021	2022	2023	Всего
Война за независимость	3	1	2	1	7
Гражданская война	2	2	1	0	5
Вторая мировая война	2	2	3	5	12
Общественные движения	7	4	5	6	22
Культура и наука	3	5	5	4	17
Другое	6	3	1	6	16

Рис. Историческое кино США 2020–2023 гг. по тематикам (составлено автором)

Несомненно, на выбор исторических событий, которые лягут в основу сценария очередного фильма, может влиять личный интерес авторов, оригинальность темы или возможность раскрыть необыкновенные, полные подлинной

силы образы. Однако, на наш взгляд, можно легко проследить определенные социально-политические тенденции, которые накладывают свой отпечаток на современный американский кинематограф. Так, тема общественных движений всегда находила отклик у американцев, для которых идеалы демократии и равенства возможностей являются основными цивилизационными факторами [6, с. 8]. Появившееся в 2013 г. и активно действующее по сегодняшний день движение «Black Lives Matter» и повышенное внимание к вопросам толерантности в США, скорее всего, способствуют популярности темы борьбы за гражданские права афроамериканцев в современном кино. Избирательность в исторической тематике военного кино неслучайна: помимо того, что Вторая мировая война до сих пор считается крупнейшей катастрофой, потрясшей нашу планету, именно после ее окончания США определили себе роль «мирового полицейского» [7, с. 190] и сделали одним из постоянных направлений своей внешней политики вмешательство в военные конфликты на других континентах.

Таким образом, можно считать, что на выбор тем для репрезентации в американском кинематографе последних лет событий прошлого прямо или косвенно влияют исторические и современные социально-политические условия.

Список источников и литературы

1. *Ферро М.* Кино и история // Вопросы истории. 1993. № 2. С. 47–57.
2. «История в кино, кино в истории»: современные практики анализа кинотекста [Электронный ресурс]. URL: <http://istkurier.ru/index.php/2018-06-21-11-23-48/2022/vypusk-2022-5> (дата обращения: 20.03.2024).
3. *Бычков С. П.* Особенности исторического фильма: взгляд с точки зрения исторической науки // Вестник Омского университета. 2003. № 4. С. 55–58.
4. Letterboxd [Electronic resource]. URL: <https://letterboxd.com/> (access date: 01.04.2024).
5. Internet Movie Database [Electronic resource]. URL: <https://www.imdb.com> (access date: 01.04.2024).
6. *Согрин В. В.* История США. М.: Международные отношения, 2021. 600 с.
7. *Богданов А. Н.* Эволюция гегемонии: власть США в современном мире // ПОЛИТЭКС. 2013. № 1. С. 190–197.

ЗАПАДНЫЙ ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ КИНЕМАТОГРАФ КАК СРЕДСТВО ПОГРУЖЕНИЯ В ЭПОХУ ПЕРВОЙ МИРОВОЙ ВОЙНЫ НА УРОКАХ ПО ВСЕОБЩЕЙ ИСТОРИИ В 10 КЛАССЕ

WESTERN FEATURE FILMS
AS A MEANS OF IMMERSION
IN THE FIRST WORLD WAR ERA
IN 10TH GRADE WORLD HISTORY LESSONS

А. П. Сурков

A. P. Surkov

Научный руководитель Е. С. Меер
Scientific adviser E. S. Meer

Первая мировая война, западный художественный кинематограф, уроки по всеобщей истории, метод погружения, кинопедагогика.

Статья посвящена выявлению потенциала использования западного художественного кинематографа о Первой мировой войне на уроках всеобщей истории в 10 классе. Предлагается способ реализации метода погружения посредством кинолент «Тропы славы», «Война под землей», «На западном фронте без перемен».

World War I, Western art cinema, general history lessons, immersion method, film pedagogy.

The article is devoted to the analysis of the potential of using Western art cinema about the First World War in the lessons of general history in the 10th grade. The way of realizing the immersion method through the films «Paths of Glory», «The war below», «All quiet on the Western Front» is proposed.

В век визуального восприятия информации учителям истории все труднее сделать усвоение прошлого эмоционально-окрашенным для учеников. Это особенно актуально для темы «Первая мировая война». Ограниченное время на изучение и значительный объем материала не позволяют сформировать у школьников личностное отношение к этому конфликту. Одним из решений этой проблемы может стать метод погружения в синтезе с западным художественным кино о Первой мировой войне.

В рамках кинопедагогике И. С. Огоновская отмечает, что художественное историческое кино помогает обучающимся расширить исторический кругозор, получить знания о событиях и ключевых личностях эпохи [1, с. 143]. По мнению К. С. Молотова, киноленты могут выступать как источник знаний о повседневности исторического периода, формируя визуальный образ [2, с. 113]. Актуальность применения метода погружения на уроках истории изучалась Ю. В. Брылеевой. Среди его достоинств была отмечена возможность активизации

познавательного интереса учащихся в купе с формированием целостной картины эпохи [3, с. 3]. Репрезентация Первой мировой войны в западном кинематографе изучалась в работе А. А. Постниковой [4, с. 233–234, 238]. В контексте французской и общеевропейской репрезентации войны выделяется преобладание личных сюжетов, где акцент сделан на трагедии отдельного человека в рамках масштабного военного конфликта.

Цель же нашего исследования – выявление потенциала применения западного художественного кинематографа как средства погружения на уроках по всеобщей истории по теме «Первая мировая война» в 10 классе. Отбор художественных фильмов для работы на уроке базируется на историко-сравнительном, историко-генетическом и нарративном анализе. Также учитывалось содержание § 2 учебника по всеобщей истории 10 класса под редакцией А. О. Чубарьяна [5, с. 29–42]. На изучение темы «Первая мировая война» отводится один параграф. В разделе «Дополнительные материалы» к 1 главе [5, с. 46] указаны фильмы. Но в нем только одна художественная кинокартина о Первой мировой войне для ознакомления – «Тропы славы» [6]. Мы считаем, что список возможно расширить и дополнить рекомендациями по применению фильмов на уроке.

В качестве источников нами предлагаются художественные фильмы западного производства: «Тропы славы» (С. Кубрик, США, 1957) [6], «Война под землей» (Дж. П. Уоттс, Великобритания, 2020) [7], «На западном фронте без перемен» (Э. Бергер, Германия, 2022) [8]. На наш взгляд, в этих картинах лучше всего отражены основные аспекты Первой мировой войны: позиционная война, применение достижений технического прогресса, влияние войны на моральное состояние солдат. Отметим, что выбор западного кинематографа позволяет не только визуализировать события прошлого, но и ознакомиться с репрезентацией событий Великой войны в культуре ключевых стран-участниц.

Фильм «На западном фронте без перемен» основан на одноименном романе Эриха Марии Ремарка, впервые изданном в 1929 г. в Германии. Повествует о жизни немецких солдат на западном фронте. Фокусируется внимание на психологическом состоянии солдат, специфике позиционной войны, дегуманизации личности на войне. Кинолента «Тропы славы» обращает внимание на положение солдат, которые становятся заложниками некомпетентности командования в условиях нового типа войны. Картина «Война под землей» повествует о «подземной войне» в ходе Мессинской операции в июне 1917 г. Группа британских шахтеров должна проложить под землей туннель, в который будут заложены бомбы под немецкими позициями. Фильм иллюстрирует, как командование пыталось преодолеть кризис позиционной войны неординарными методами.

В рамках работы на уроке по всеобщей истории мы предлагаем применять данные киноленты в контексте метода погружения. Художественный кинематограф о Первой мировой войне выступает в роли эффективного средства погружения в эпоху ввиду возможности визуальной реконструкции событий и формирования личного, эмоционально-окрашенного восприятия их.

Применение западного художественного кинематографа аутентично при рассмотрении позиционного характера боевых действий, позволит сформировать целостный образ ведения войны. Кадры провального штурма немецких укреплений из фильма «Тропы славы» (28:55–35:30) могут послужить демонстрацией невозможности прорыва линии фронта противника лишь броском пехотных сил, к тому же иллюстрируется процесс деморализации солдат на фоне характера боевых действий на Западном фронте. Попытки выхода командования из кризиса позиционной войны наглядно показаны в фильме «Война под землей». Картина иллюстрирует изменения в планировании операций, обусловленные попытками преодолеть тупик позиционной войны. Фильм позволяет обучающимся увидеть, как командование воюющих стран использовало подземные туннели для ведения войны (9:44–11:57), включая саперные работы (52:15–54:30), подземный подрыв вражеских позиций (1:20:47–1:25:20). Сцена атаки французских сил при поддержке танков на немецкие позиции из фильма «На западном фронте без перемен» (1:12:00–1:16:15) позволяет наглядно показать нововведения в военно-техническом деле и психологический эффект применения подобного оружия. Фокус на панических настроениях немецких солдат в сражении с танками формирует у зрителя эмоционально-окрашенное восприятие этого аспекта Великой войны.

Таким образом, можно сделать вывод, что привлечение предложенных кинокартин на уроках по всеобщей истории в 10 классе способствует погружению обучающихся в контекст эпохи Первой мировой войны. Подбор подходящих по теме кадров из предложенных фильмов позволяет наглядно продемонстрировать изучаемый аспект Первой мировой войны, сформировать эмоциональное восприятие данного аспекта, активизировать познавательный интерес обучающихся. Но предварительно педагог должен изучить эти картины, проанализировать их содержание и провести отбор кадров, которые бы соответствовали содержанию образовательной программы и возрастным особенностям обучающихся.

Список источников и литературы

1. *Огоновская И. С.* Художественное историческое кино на уроке истории и во внеурочной деятельности: воспитательный потенциал и интеллектуальный ресурс // Актуальные ресурсы кинопедагогики: воспитание и образование: материалы Всероссийского круглого стола (с международным участием) (Екатеринбург, март 2022 г.) [Электронный ресурс] / Уральский государственный педагогический университет; под науч. ред. *Н. А. Симбирцевой, А. К. Бернатоните*. Екатеринбург: [б. и.], 2022. С. 141–152. URL: <https://www.elibrary.ru/item.asp?id=49220416> (дата обращения: 15.03.2024).
2. *Молотов К. С.* Методика использования кинофильмов в 9-м классе // Наука и школа. 2014. № 1. С. 111–115.
3. *Брылеева Ю. В.* Активные и интерактивные формы организации деятельности на уроках истории // Обучение и воспитание: методики и практика. 2015. № 20. С. 22–25.

4. *Постникова А. А.* Патриотизм «по-французски»: европейский проект и образовательная система // Современный учитель – взгляд в будущее. Сборник научных статей Международного научно-образовательного форума. В 3 ч. Екатеринбург: [б. и.], 2022. Ч. 3. С.231–240.
5. *Мединский В. Р., Чубарьян А. О.* История. Всеобщая история. 1914–1945 годы. 10 класс: учебник для общеобразовательных учреждений. М.: Просвещение, 2023. 240 с.
6. Тропы славы» («Paths of Glory», реж. Стэнли Кубрик, 1957).
7. «Война под землей» («The War Below», реж. Дж. П. Уоттс, 2020).
8. «На западном фронте без перемен» («Im Westen nichts Neues», реж. Эдвард Бергер, 2022).

ДЕЛО ДРЕЙФУСА: РЕПРЕЗЕНТАЦИЯ В ФИЛЬМЕ «Я ОБВИНЯЮ» РОМАНА ПОЛАНСКИ

THE DREYFUS AFFAIR: REPRESENTATION IN ROMAN POLANSKI'S FILM «I ACCUSE»

К. Р. Филиппова

K. R. Filippova

Научный руководитель Е. С. Меер
Scientific adviser E. S. Meer

Французское кино, Роман Полански, Дело Дрейфуса, армия, суд.

В статье представлен анализ французского фильма «Я обвиняю» с точки зрения рефлексии Дела Дрейфуса. Исследование показало, что в то время, как работа Романа Полански предлагает подробное и драматическое изображение, она также вводит нюансы, которые отличаются от обычной исторической литературы, тем самым обогащая дискурс вокруг этого сюжета, подчеркивая сложности истины и репрезентации в исторических повествованиях.

French cinema, Roman Polanski, Dreyfus Affair, army, court.

The article presents an analysis of the French film «I Accuse» from the point of view of reflection on the Dreyfus Affair. The study found that while Roman Polanski's work offers detailed and dramatic portrayal, it also introduces nuances that differ from conventional historical fiction, thereby enriching the discourse around the subject by highlighting the complexities of truth and representation in historical narratives.

Дело Дрейфуса – это история еврея, работавшего в генеральном штабе французской армии, которого несправедливо осудили и отправили на Чертов остров в 1894 г., откуда он не должен был вернуться. Оно было пересмотрено, имело огромное значение с точки зрения борьбы за права человека, так как именно благодаря ему во Франции появляется правозащитное движение. Не только для историков, но и для кинематографистов Дело Дрейфуса представляет интерес, так как проявления антисемитизма, несправедливости и борьба за правду остаются важными социальными и политическими вопросами. В 2019 г. вышел фильм «Я обвиняю» Романа Полански, который репрезентует данную проблему.

Фильм пока не стал предметом для изучения историков. Для нашего исследования будет полезно обратиться к отечественной и зарубежной литературе, которая переведена на русский язык. Среди советских авторов наиболее весомый вклад внесла В. И. Антюхина-Московченко [1, с. 221–251], у современных российских ученых интересны статьи Д. Е. Крайновой, Е. Б. Трейвуса, А.А. Вершинина [2; 3; 4]. Их работы посвящены социальным движениям и антисемитизму во Франции в конце XIX – начале XX вв. Дело Дрейфуса рассматривается кратко в ходе описания политического кризиса. Иногда не сказано, что А. Дрейфус был реабилитирован в 1906 г. При изучении статьи зарубежного исследователя Ф. Кэна мы выявили огромный ряд противоречий и расхождений в деталях этого

сюжета, которые касаются должностных званий, болезней, возраста участников Дела Дрейфуса и других моментов, которые могут ввести в заблуждение читателей [5; 6]. Особое место занимает книга израильского историка Л. Г. Прайсмана «Дело Дрейфуса» [7]. Эта работа показательна тем, что понятно и очень подробно описывает все обстоятельства дела и его судебные перипетии, затрагивает историю формирования антисемитизма, а также дает понимание того, что боролись не за еврея, а против консервативных институтов, за свободы граждан, за то, чтобы суд был справедливым.

В данной статье мы попытаемся выявить особенности репрезентации Дела Дрейфуса во французском фильме «Я обвиняю» [8]. Он снят кинокомпанией «Gaumont». Режиссер фильма Роман Полански имеет еврейское происхождение. В его послужном списке не одна кинолента, посвященная евреям. Альфреда Дрейфуса и эксперта-графолога месье Бертийона играют актеры еврейского происхождения – Луи Гаррель и Матье Амальрик. Существует два официальных названия фильма. Во французском варианте делается упор на письмо Эмиля Золя «Я обвиняю». Это своеобразный вызов, который бросает интеллигенция консервативной системе. Это сердцевина, которая запустила радикальный этап обсуждения этого дела. В Италии же и России фильм известен как «Офицер и шпион» (так называется роман Роберта Харриса, по которому он снят) [9]. В качестве дополнительного исторического письменного источника мы используем письмо Эмиля Золя «J'Accuse...!» [10], которое обличает французское правительство и военных в покрытии истинных виновников.

Отечественная литература мало описывает фигуру Дрейфуса, и фильм Романа Полански тоже этому соответствует, так как речь идет больше о самом деле, нежели о Дрейфусе, он показан больше движущей силой, нежели главным лицом. Несмотря на то, что данную экранизацию снимает режиссер еврейского происхождения, на протяжении всего фильма мы видим, что акцент делается на Пикаре, который борется за справедливость.

В научной литературе за редким исключением [11] нет сведений о том, что Пикар и Дрейфус изначально были знакомы, хотя на экране нам показано, что первый являлся преподавателем Высшей военной школы, где среди учеников был последний. Фильм показывает Дрейфуса как стажера генерального штаба французской армии, большинство литературы сообщает о том же, но исключение составляет информация о том, что Дрейфус являлся капитаном 14 артиллерийского полка. Ф. Кэн же относит Дрейфуса к 39-му пехотному полку [5, с. 36]. Также в литературе не говорится, что Пикар возглавил именно управление статистики, второе бюро контрразведки. Уже после завершения Дела Дрейфуса он получает повышение в звании до генерала и становится членом правительства французской республики. Данная информация не освещена в литературе.

В фильме очень качественно разбирается уликовая база, которая в литературе, к сожалению, представлена иначе [1, с. 221–251]. Важным источником являются материалы германской военной разведки, в особенности порванные записки германского военного атташе в Париже полковника Шварцкоппена, которые нашла уборщица Мари Бастиан в корзине для бумаг. В фильме режиссер очень

ярко использует письмо писателя Эмиля Золя «Я обвиняю», опубликованное 13 января 1898 г.: он цитирует каждое обвинение и дополняет его визуальными эффектами с реакцией всех виновных при прочтении газеты «L'Aurore», где оно было опубликовано [10]. Главной загадкой фильма является образ Эстерхази, настоящего шпиона, который передавал секретную информацию Германии. В литературе кратко упоминается о суде над ним и оправдании [1, с. 224], но в фильме этот момент упущен. Он так и остается нераскрытой фигурой этого дела.

Подводя итоги статьи, отметим, что благодаря фильму «Я обвиняю» иногда мы можем узнать больше, чем описано в литературе по Делу Дрейфуса. Роман Полански не просто рассказывает о событиях, его составлявших, он погружает зрителя в атмосферу того времени, показывая все сложности и противоречия общественного и политического климата Франции конца XIX в. Картина поднимает вопросы ущемления личности, манипуляции общественным мнением, а также подчеркивает актуальность борьбы за истину и справедливость в любое время. Мы обратили внимание на начало и конец фильма. Они идентичны. Дрейфус при личном разговоре с Пикаром говорит, что его притесняют. В финале он просит у Пикара заслуженное повышение в должности до подполковника, но получает отказ. Француз Пикар, который не промолчал и рискнул бороться за права человека, это герой, который сделал себе карьеру. Еврей А. Дрейфус, который оказался невинной жертвой, ничего не получил и остался выглядеть в этой истории жалко.

Список источников и литературы

1. *Антюхина-Московченко В. И.* Третья республика во Франции. 1870–1918. М.: Мысль, 1986. 488 с.
2. *Крайнова Д. Е.* «Дело Дрейфуса» // Новая и новейшая история. 2007. № 1. С. 225–228.
3. *Трейвус Е. Б.* Еще раз о Деле Дрейфуса // Новая и новейшая история. 2008. № 4. С. 198–200.
4. *Вершинин А. А.* Жорж Клемансо: штрихи к политическому портрету // Новая и новейшая история. 2015. № 1. С. 197–218.
5. *Кэн Ф.* Дело Дрейфуса // Ведомости уголовно-исполнительной системы. 2014. № 3 (142). С. 36–41.
6. *Кэн Ф.* Дело Дрейфуса (окончание статьи) // Ведомости уголовно-исполнительной системы. 2014. № 4 (143). С. 40–44.
7. *Прайсман Л. Г.* Дело Дрейфуса. СПб.: Нестор-История, 2020. 176 с.
8. «Офицер и шпион» («J'accuse», реж. Роман Полански, 2019).
9. *Забалуев Я.* «Я обвиняю»: зачем смотреть новый фильм Романа Полански [Электронный ресурс]. URL: <https://style.rbc.ru/impressions/5e3d390e9a79473d15380b25> (дата обращения: 03.04.2024).
10. *Золя Э.* Я обвиняю. Письмо господину Феликсу Фору, Президенту Республики (фрагменты) // История. 2009. № 20. URL: https://his.1sept.ru/view_article.php?id=200902006 (дата обращения: 03.04.2024).
11. *Берштейн А.* Невольник чести // История. 2009. № 20. URL: <https://his.1sept.ru/article.php?ID=200902005> (дата обращения: 03.04.2024).

СОВЕТСКАЯ ПРЕДВОЕННАЯ ПРОПАГАНДА О МЕСТЕ ЖЕНЩИНЫ НА ВОЙНЕ В ФИЛЬМЕ «ФРОНТОВЫЕ ПОДРУГИ»

SOVIET PRE-WAR PROPAGANDA ABOUT THE PLACE OF WOMAN IN THE WAR IN THE FILM «FRONTLINE GIRLFRIENDS»

Е. И. Чемерис

E. I. Chemeris

Научный руководитель Е. И. Семькин
Scientific adviser E. I. Semykin

Образ советской женщины, пропаганда в советском кинематографе, женщина на войне, Зимняя война, гендерная история.

В данной работе представлен анализ образа женщин, показанных в фильме «Фронтовые подружки» 1940 г., их характеров, мотивации. На основании этого мы сформулируем вывод о некоторых возможных чертах советской ролевой модели женщины на войне.

The image of a Soviet woman, propaganda in Soviet cinema, a woman at war, The Winter War, gender history.

This work will present an analysis of the image of the women shown in the 1940 film «Frontline Girlfriends», their characters, and motivation. Based on this, we will formulate a conclusion about some possible features of the Soviet role model of women in the war.

Практически всегда в общественном и даже научном дискурсе о времени, когда наша страна оказалась втянута во множество крупных и малых военных конфликтов первой половины XX в., главным действующим лицом там обычно представлен мужчина. Безусловно, советские мужчины приняли на себя основной удар и принесли жертву за родное Отечество, однако, советская общественная модель предполагала активное участие в боевых действиях и женщин, которые, к сожалению, часто оказываются вне фокуса общественного или научного внимания по данной проблеме.

Цель данной работы – определение характерных черт женского образа в предвоенном игровом кино как элемента предвоенной пропаганды в СССР. Объект исследования – образ женщины на войне в советском игровом кино накануне Великой Отечественной войны (в «оборонных фильмах»). Предмет изучения – мотивация женщины, активно участвующей в боевых действиях, в предвоенной пропаганде СССР.

В статье в качестве источника анализируется фильм «Фронтовые подружки» [1]. Он был снят в 1940 г. режиссером Виктором Эйсымонтом, вышел в мае 1941 г. прямо накануне Великой Отечественной войны. Фильм посвящен событиям

Зимней (советско-финской) войны. При этом противник в самом фильме не упоминается ни по этнической, ни по государственной принадлежности (хотя солдаты противника стреляют из финского оружия и одеты в финскую военную форму). По сюжету Красная армия, очевидно, прорывает линию Маннергейма, но в киноленте название оборонительной линии опускается.

Героини фильма являются волонтерами от советского Красного Креста. С началом войны их оповестили о начале боевых действий, однако не мобилизовывали и не предписывали явиться в пункт сбора, дело это исключительно добровольное. Этот элемент сюжета соответствует тогдашней действительности, что отражено в работах историков по этому вопросу [2, с. 134]. К тому же даже не всех прибывших в пункт собирались привлекать к медицинской службе, Чижика хотели оставить в Ленинграде, однако та настояла на своей отправке с остальными.

По сюжету фильма Наташа Матвеева является командиром женского отряда медсестер. У нее аккуратно убраны волосы, прическа напоминает косы, убранные в пучок. Это свидетельствует о ее строгости и ответственности. У нее всегда серьезные, но в то же время нежные черты лица. Она отличный лидер, принимает обдуманные, взвешенные решения. Она добрая, умная, понимающая, всегда готова помочь. К другим девушкам относится хорошо, но справедливо. Ее образ в целом соответствует аналогичному образу женщины в плакатном искусстве того времени [3, с. 143]. Авторы фильма подробно раскрывают нам мотивацию персонажа Матвеевой, показывая встречу главной героини с лейтенантом Коровиным на вокзале. Очевидно, что у этих людей близкие отношения, поскольку они несколько раз целуются, она называет себя его невестой, он ее тоже. Возможно, она пошла на фронт из-за своего молодого человека. Однако стоит понимать, что она не делала попыток оказаться в расположении его подразделения, а их госпиталь вовсе находится в тылу, на войне они лишь будут обмениваться письмами. Это может объясняться тем, что Наталья не может позволить себе быть в безопасности в Ленинграде, когда ее жених находится на передовой, она желает разделить с ним опасности и тяготы войны, постигшие страну, уравнять риски, которым они себя подвергают. Ее внутренний моральный компас не дает ей права остаться в безопасности. Косвенно это подтверждается сценой, когда Матвеева узнает о гибели своего жениха. В следующей же сцене она требует отправить ее в числе небольшого отряда на передовую. Ей движет ни месть (так как ее функция не в том, чтобы воевать), ни желание спасти/найти любимого (так как сообщение о его гибели однозначное), она лишь хочет повысить градус опасности, которой подвержена, возможно, считая недостаточной ту, где она была, пока ее жених рисковал жизнью на передовой. Она чувствует вину за то, что не поделила с ним равным образом тяготы и опасности войны. Тема верности возлюбленному и сам образ верной женщины будут активно использоваться уже в период Великой Отечественной войны, наряду с уже упомянутыми образами активной гражданки, санитарки-добровольца [4, с. 38].

Подводя итоги, можно сказать следующее. В предвоенном фильме «Фронтвые подруги» чувствуется особая тональность грядущей катастрофы, приближающейся опасности, чего-то большого и страшного. Место женщины в ней легитимно, но не полноправно. Мы не видим до определенного момента, чтобы женщины брали в руки оружие. Стрелять и убивать, на первый взгляд, прерогатива мужчин. Однако женщины должны быть готовы в случае выбывания мужчин встать вместо них, выполнить их работу, рискнуть жизнью, отправиться на передовую, взять в руки оружие и убивать. В будущем этот сюжет будет все чаще появляться в кинопропаганде периода Великой Отечественной войны [5, с. 61]. Для женщины допустима слабость, малодушие, женщине нормально бояться, но в конечном итоге это не должно мешать ей выполнить свою функцию и задачу.

Список источников и литературы

1. «Фронтвые подруги» (реж. Виктор Эйсымонт, 1940).
2. Магомедов Р. Р., Гришакова Л. В. Создание и деятельность санитарных постов и санитарных дружин Красного Креста Южного Урала накануне и в годы Великой Отечественной войны // Вестник Оренбургского государственного педагогического университета. Электронный научный журнал (online). 2023. № 1 (45). С. 131–141. URL: http://vestospu.ru/archive/2023/articles/8_45_2023.pdf (дата обращения: 25.03.2024).
3. Шаманина Т. С. Образ женщины в советском плакатном искусстве межвоенного периода (1918–1939 гг.) // Известия Уральского федерального университета. Серия 1: Проблемы образования, науки и культуры. 2019. Т. 25, № 1 (183). С. 139–144.
4. Галимуллина Н. М. Женские образы в советской пропаганде периода Великой Отечественной войны // Вестник Социально-педагогического института. 2014. № 1 (9). С. 37–40.
5. Колесникова А. Г. У войны – женское лицо: Образ женщины в советском военном кино периода «малюкартинья» // Новый исторический вестник. 2023. № 1 (75). С. 114–123.

МАРГАРЕТ ТЭТЧЕР: САМОПРЕЗЕНТАЦИЯ В АВТОБИОГРАФИИ И РЕПРЕЗЕНТАЦИЯ В ХУДОЖЕСТВЕННОМ КИНО

MARGARET THATCHER: SELF-PRESENTATION IN AUTOBIOGRAPHY AND REPRESENTATION IN FEATURE FILMS

Е. А. Шкарупа

E. A. Shkarupa

Научный руководитель И. В. Цыганова
Scientific adviser I. V. Tsyganova

Маргарет Тэтчер, автобиография, художественный фильм, «биографическая драма», Великобритания.

В статье сравниваются образы М. Тэтчер, представленные в автобиографии и в фильме Ф. Ллойд «Железная леди». Автор приходит к выводу о двухпланной личностной самопрезентации и собирательной репрезентации М. Тэтчер.

Margaret Thatcher, autobiography, feature film, «biographical drama», Great Britain.

The article compares the images of M. Thatcher presented in the autobiography and in the film F. Lloyd «The Iron Lady». The author comes to the conclusion about the two-dimensional personal self-presentation and collective representation of M. Thatcher.

На протяжении нескольких десятилетий интерес к личности Маргарет Тэтчер, женщине, которая занимала пост с самым длительным премьерством в истории Великобритании XX в., только возрастает. Степень изученности проблемы определяется работами таких авторов, как В. А. Космач [1], И. И. Ковяко [2], С. П. Перегудов [3]. Цель данного исследования – провести сравнительный анализ политического образа М. Тэтчер, представленного в фильме британского режиссера Ф. Ллойд «Железная леди» и ее автобиографии. Картина была снята в 2011 г. и заявлена публике как биографический драматический фильм. «Биографическая драма» – жанр кинематографа, который основан на реальных событиях жизни людей, сосредоточен не на событийном ряде, а на переживаниях героев, предложенных сюжетом, содержит элементы повествования о серьезных, печальных событиях, не всегда заканчивается трагическим финалом. Фильм был снят по мотивам биографии Дж. Кэмпбелла «Железная леди: Маргарет Тэтчер, от дочери бакалейщика до премьер-министра» и он получил смешанные отзывы критиков, современников.

Автобиография М. Тэтчер, изданная в Великобритании в 1995 г., сразу обрела большую популярность. Книга была написана автором в преддверии завершения ее политической карьеры. Ф. Лежен дает следующее определение автобиографии – «ретроспективное прозаическое повествование реального человека,

рассказывающего о собственном существовании, делая особый акцент на истории своей личности» [4, с. 54]. В контексте этого будем считать, что образ – это синтетический результат представления.

В фильме предстает жизнь и карьера Маргарет Робертс (Тэтчер), отраженная через призму ее семейных отношений. Раскрываемая сторона тернистого политического пути переплетается с личной жизнью, включая фигуру ее супруга Дениса Тэтчера. В кинофильме воссоздан образ баронессы М. Тэтчер, которая после отставки страдала деменцией. Сходства в отображении образа М. Тэтчер в фильме и в автобиографии обнаруживаются при анализе транслируемых исторических событий, которые происходили в период ее премьерства. Примером репрезентации в фильме является сцена, где М. Тэтчер отстаивает свою точку зрения перед коллегами в парламенте о финансовом регулировании – статей доходов и расходов государства, там делается акцент на решимости и уверенности героини, так подчеркивается не только политическая деятельность М. Тэтчер, но и ее внутренний мир. Сцены из прошлого позволяют зрителю понять, какие жизненные обстоятельства сформировали характер и убеждения главной героини, это помогает создать более глубокий образ М. Тэтчер, чем просто политика.

Транслируя образ М. Тэтчер как женщины-политика, посвятившей себя служению обществу, создатели картины достаточно реалистично представили события неудачно сложившихся для М. Тэтчер парламентских выборов 1950 г. А также выборов 1959 г., в которых она была выдвинута кандидатом от консервативной партии в округе Финчли, одержала убедительную победу и стала членом Палаты общин, затем в 1975 г. заняла пост лидера консерваторов. В фильме показана ее решимость при выстраивании диалога с лидерами профсоюзов – речь, произнесенная в 1980 г. в Брайтоне о новом курсе правительства, когда на фоне высокой безработицы в стране массово закрывались угольные шахты. Кроме того, М. Тэтчер столкнулась с вызовами в виде покушений, терроризмом (взрывами от Ирландской республиканской армии 1981 г.), вела важные переговоры с Аргентиной, участвовала в решении вопроса о Фолклендских островах [5].

Автобиография раскрывает нам другую сторону М. Тэтчер. Она предстает перед читателем человеком сильным, целеустремленным, упорным, словом, обладающим всем набором качеств, которые и помогли ей добиться успеха, признания в мире политики. Автор делится своими мыслями и чувствами, рассказывая о внутренней борьбе на пути к вершинам власти. Еще обращается к своим установкам и ценностям, которых она придерживалась на протяжении жизни, говоря о важности семьи, веры, нравственности. Автобиография М. Тэтчер позволяет нам увидеть ее как человека, который здраво может размышлять о том, что значит быть лидером, какие жертвы приходится приносить ради достижения целей, о своих успехах и неудачах. Например, о роли в политических событиях, начиная с парламентских выборов 1974 г., о сложностях, с которыми она столкнулась в ходе кампании за лидерство в консервативной партии. В 1980-х гг. М. Тэтчер столкнулась с проблемами, которые могли бы заставить

менее решительного политика уйти со сцены. Так возникли три кризиса: борьба с инфляцией, угроза международного унижения со стороны латиноамериканского военного диктатора, а в 1984–1985 гг. крах энергетической отрасли Великобритании. В отношениях с Европейским сообществом в 1984–1990 гг. Тэтчер активно выступала и боролась за интересы страны, сохранение национального суверенитета в рамках ЕС. Она не раз противостояла попыткам централизации власти в Европейском сообществе и отстаивала позицию Великобритании. Еще одним значимым моментом, уже на закате политической карьеры М. Тэтчер, было регулирование вторжения Ирака в Кувейт в 1990 г., решительные действия способствовали успешному завершению операции «Буря в пустыне» и выводу иракских войск из Кувейта [6].

Таким образом, анализируя самопрезентацию М. Тэтчер в автобиографии и репрезентацию в художественном кино через фильм «Железная леди», можно сделать вывод, что образ политика в фильме является собирательным и отражает ключевые позиции, которые были представлены в автобиографии. Создателям фильма удалось передать жесткость, решительность и эмоциональную сдержанность М. Тэтчер. Автобиография, в свою очередь, представляет более интимный и личностный характер политика, раскрывая его мотивации и убеждения.

Список источников и литературы

1. *Космач В. А.* Великобритания Маргарет Тэтчер (1979–1990 гг.) Витебск: Витебский государственный университет им. П. М. Машерова (ВГУ), 2023. 306 с.
2. *Ковяко И. И.* Маргарет Тэтчер и германский вопрос (1979–1990 гг.). М.: ИНФРА-М, 2014. 141 с.
3. *Перегудов С. П.* Тэтчер и тэтчеризм. М.: Наука, 1996. 298 с.
4. *Сапожникова Ю. Л.* Жанр автобиографии: понятие и особенности // Ученые записки Забайкальского государственного университета. 2012. № 2. С. 54–56.
5. «Железная леди» («The Iron Lady», реж. Филлида Ллойд, 2011).
6. *Тэтчер М.* Автобиография [Электронный ресурс]. URL: <https://homeread.net/read/avtobiografiya-margaret-tetcher?page=413>, свободный (дата обращения: 21.03.2024).

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ

Арискина Дарья Евгеньевна – студентка (2 курс), исторический факультет, КГПУ им. В. П. Астафьева, Красноярск.

Асадов Тимур Вахидович – студент (3 курс), факультет истории, философии и права, Омский государственный педагогический университет, Омск.

Бобуркова Екатерина Игоревна – студентка (2 курс), исторический факультет, КГПУ им. В. П. Астафьева, Красноярск.

Буденкова Анна Валентиновна – кандидат исторических наук, доцент кафедры всеобщей истории, КГПУ им. В. П. Астафьева, Красноярск.

Бурлакова Анна Павловна – студентка (1 курс), Красноярский государственный аграрный университет, Красноярск.

Быконя Геннадий Федорович – доктор исторических наук, профессор кафедры отечественной истории, КГПУ им. В. П. Астафьева, Красноярск.

Вещицкий Дмитрий Михайлович – студент (5 курс), исторический факультет, КГПУ им. В. П. Астафьева, Красноярск.

Ворошилова Наталья Владимировна – кандидат исторических наук, доцент кафедры отечественной истории, КГПУ им. В. П. Астафьева, Красноярск.

Вячистая Анастасия Васильевна – ассистент кафедры новой, новейшей истории и международных отношений, Национальный исследовательский Томский государственный университет, Томск.

Галай Карина Назировна – кандидат филологических наук, доцент кафедры русской и зарубежной литературы, Российский университет дружбы народов, Москва.

Гонина Наталья Владимировна – кандидат исторических наук, доцент кафедры истории и политологии, Красноярский государственный аграрный университет, Красноярск.

Горина Вера Валерьевна – студентка (4 курс), исторический факультет, КГПУ им. В. П. Астафьева, Красноярск.

Гыдова Екатерина Александровна – студентка (3 курс), факультет истории, философии и права, Омский государственный педагогический университет, Омск.

Дацышен Владимир Григорьевич – доктор исторических наук, профессор кафедры истории России, мировых и региональных цивилизаций, Сибирский федеральный университета, Красноярск.

Дашков Данила Сергеевич – магистрант (1 курс), исторический факультет, КГПУ им. В. П. Астафьева, Красноярск.

Домбровский Павел Алексеевич – аспирант (2 курс), факультет исторических и политических наук, Национальный исследовательский Томский государственный университет, Томск.

Замахаев Владислав Владимирович – магистрант (1 курс), исторический факультет, КГПУ им. В. П. Астафьева, Красноярск.

Заремская Диана Андреевна – студентка (2 курс), гуманитарный институт, Сибирский федеральный университет, Красноярск.

Зберовская Елена Леонидовна – кандидат исторических наук, доцент, заведующая кафедрой всеобщей истории, КГПУ им. В. П. Астафьева, Красноярск.

Ипеева Анастасия Александровна – старший преподаватель кафедры истории России, мировых и региональных цивилизаций, Сибирский федеральный университет, Красноярск.

Канаев Александр Геннадьевич – кандидат исторических наук, доцент кафедры всеобщей истории, КГПУ им. В. П. Астафьева, Красноярск.

Карпенко Роза Ивановна – ученица (10 класс), МБОУ СОШ № 6, Канск.

Киянская Анастасия Богдановна – студентка (2 курс), исторический факультет, КГПУ им. В. П. Астафьева, Красноярск.

Кныш Полина Валерьевна – магистрант (1 курс), институт Международного развития и партнерства, Университет ИТМО, Санкт-Петербург.

Кононович Екатерина Васильевна – студентка (5 курс), факультет истории, философии и права, Омский государственный педагогический университет, Омск.

Кудрина Мария Павловна – студентка (4 курс), исторический факультет, КГПУ им. В. П. Астафьева, Красноярск.

Кузнецов Петр Андреевич – студент (5 курс), исторический факультет, КГПУ им. В. П. Астафьева, Красноярск.

Кузьменко Александра Сергеевна – кандидат исторических наук, доцент кафедры истории России, мировых и региональных цивилизаций, Сибирский федеральный университет, Красноярск.

Лапина Ксения Сергеевна – студентка (2 курс), исторический факультет, КГПУ им. В. П. Астафьева, Красноярск.

Лукашенко Тимур Олегович – студент (3 курс), исторический факультет, КГПУ им. В. П. Астафьева, Красноярск.

Лю Дилинь – аспирант (1 курс), гуманитарный институт, Сибирский федеральный университет, Красноярск.

Мальцева Мария Павловна – магистрант (1 курс), исторический факультет, КГПУ им. В. П. Астафьева, Красноярск.

Матвеева Эльвира Борисовна – студентка (3 курс), исторический факультет, КГПУ им. В. П. Астафьева, Красноярск.

Меер Евгения Сергеевна – кандидат исторических наук, доцент кафедры всеобщей истории, КГПУ им. В. П. Астафьева, Красноярск.

Моргунов Дмитрий Дмитриевич – студент (3 курс), факультет истории, философии и права, Омский государственный педагогический университет, Омск.

Мурашко Екатерина Дмитриевна – студентка (5 курс), факультет истории, философии и права, Омский государственный педагогический университет, Омск.

Орлов Егор Игоревич – студент (2 курс), исторический факультет, КГПУ им. В. П. Астафьева, Красноярск.

Питкевич Арина Александровна – студентка (5 курс), факультет истории, философии и права, Омский государственный педагогический университет, Омск.

Полотнянщикова Екатерина Олеговна – студентка (5 курс), исторический факультет, КГПУ им. В. П. Астафьева, Красноярск.

Путулян Иван Владимирович – студент (4 курс), факультет исторических и политических наук, Национальный исследовательский Томский государственный университет, Томск.

Рагель Валерия Викторовна – студентка (3 курс), факультет истории, философии и права, Омский государственный педагогический университет, Омск.

Рихтер Виктория Станиславовна – студентка (1 курс), биологический институт, Национальный исследовательский Томский государственный университет, Томск.

Ромащенко Максим Евгеньевич – студент (1 курс), Красноярский государственный аграрный университет, Красноярск.

Рыжова Дарья Дмитриевна – студентка (3 курс), факультет истории, философии и права, Омский государственный педагогический университет, Омск.

Семыкин Евгений Иванович – аспирант (2 курс), Красноярский государственный аграрный университет, Красноярск.

Синельникова Галина Анатольевна – кандидат исторических наук, доцент кафедры всеобщей истории, социологии и политологии, Омский государственный педагогический университет, Омск.

Славина Людмила Николаевна – доктор исторических наук, профессор кафедры отечественной истории, КГПУ им. В. П. Астафьева, Красноярск.

Соколова Александра Евгеньевна – студентка (4 курс), гуманитарный институт, Сибирский федеральный университет, Красноярск.

Сокур Софья Дмитриевна – студентка (3 курс), факультет истории, философии и права, Омский государственный педагогический университет, Омск.

Стеблинский Александр Максимович – старший научный сотрудник, МБУК «Музей-усадьба В. И. Сурикова», Красноярск.

Стецко Мария Владимировна – магистрант (1 курс), исторический факультет, КГПУ им. В. П. Астафьева, Красноярск.

Сурков Артем Петрович – студент (4 курс), исторический факультет, КГПУ им. В. П. Астафьева, Красноярск.

Таранова Анастасия Андреевна – студентка (4 курс), филологический факультет, Российский университет дружбы народов, Москва.

Таранова Анна Викторовна – заместитель директора по воспитательной работе, МБОУ СОШ № 6, Канск.

Тарасов Артём Александрович – преподаватель института Международного развития и партнерства, Университет ИТМО, Санкт-Петербург.

Тересунько Всеволод Валентинович – студент (5 курс), исторический факультет, КГПУ им. В. П. Астафьева, Красноярск.

Толмачева Анна Валерьевна – кандидат исторических наук, доцент кафедры отечественной истории, КГПУ им. В. П. Астафьева, Красноярск.

Филиппова Карина Ренатовна – студентка (3 курс), исторический факультет, КГПУ им. В. П. Астафьева, Красноярск.

Хазанов Олег Владимирович – кандидат исторических наук, доцент кафедры востоковедения, Национальный исследовательский Томский государственный университет, Томск.

Цыганова Ирина Викторовна – кандидат исторических наук, доцент, заведующая кафедрой всеобщей истории, социологии и политологии, Омский государственный педагогический университет, Омск.

Чемерис Екатерина Ивановна – студентка (1 курс), Красноярский государственный аграрный университет, Красноярск.

Чернова Лариса Николаевна – доктор исторических наук, профессор, заведующая кафедрой всеобщей истории Саратовского государственного университета имени Н. Г. Чернышевского, Саратов.

Чертовских Анна Андреевна – студентка (4 курс), исторический факультет, КГПУ им. В. П. Астафьева, Красноярск.

Шаповалов Матвей Васильевич – магистрант (1 курс), институт истории и международных отношений, Саратовский государственный университет им. Н. Г. Чернышевского, Саратов.

Шкарупа Елена Александровна – студентка (3 курс), факультет истории, философии и права, Омский государственный педагогический университет, Омск.

Эберхардт Марина Валериевна – старший преподаватель кафедры всеобщей истории, КГПУ им. В. П. Астафьева, Красноярск.

Якунина Яна Сергеевна – студентка (3 курс), исторический факультет, КГПУ им. В. П. Астафьева, Красноярск.

СОДЕРЖАНИЕ

ОТ РЕДАКЦИИ..... 3

РЕПРЕЗЕНТАЦИЯ ИСТОРИИ В КУЛЬТУРНЫХ ТЕКСТАХ

ОРЛОВ Е. И., АРИСКИНА Д. Е.

ПОЛИТИЧЕСКАЯ РЕКЛАМА И PR В СРЕДНЕВЕКОВОЙ РОССИИ:
ИЗБИРАТЕЛЬНАЯ СТРАТЕГИЯ БОРИСА ГОДУНОВА 4

ВЕЩИЦКИЙ Д. М.

«КТО-ТО БЫЛ КОММУНИСТОМ...»:
ИСТОРИЧЕСКАЯ ПАМЯТЬ КОММУНИСТИЧЕСКОГО ДВИЖЕНИЯ ИТАЛИИ
ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XX ВЕКА В МОНОЛОГЕ ДЖОРДЖО ГАБЕРА..... 7

ГОРИНА В. В.

ОБРАЗ ВЕДЬМЫ В ТРУДЕ ЖАНА БОДЕНА «О ДЕМОНОМАНИИ КОЛДУНОВ»..... 10

ГЫДОВА Е. А.

«АНГЕЛ В ДОМЕ»: ВОСПИТАНИЕ АНГЛИЙСКОЙ ЛЕДИ В ВИКТОРИАНСКУЮ ЭПОХУ
(ПО МАТЕРИАЛАМ АВТОБИОГРАФИИ А. КРИСТИ) 13

ДОМБРОВСКИЙ П. А.

ТРАНСФОРМАЦИЯ НАРРАТИВА «قدح او دي» («EID WANHA») В ЕГИПЕТСКОЙ ПОП-МУЗЫКЕ:
ОТ ПАТРИОТИЧЕСКОГО ЕДИНСТВА К ПРОТЕСТНОМУ В 2011–2013 гг. 16

КИЯНСКАЯ А. Б.

ОСНОВНЫЕ ДИСКУРСЫ НЕМЕЦКИХ ЖЕНСКИХ СКАЗОК XIX ВЕКА 19

КОНОНОВИЧ Е. В.

ДОСУГОВЫЕ ПРАКТИКИ АНГЛИЙСКОЙ АРИСТОКРАТИИ XIX в.
В РОМАНЕ У. М. ТЕККЕРЕЯ «ЯРМАРКА ТЩЕСЛАВИЯ» 22

КУДРИНА М. П.

ВОЗМОЖНОСТИ ИСПОЛЬЗОВАНИЯ РОМАНА «СЕВЕР И ЮГ» Э. ГАСКЕЛЛ
НА УРОКАХ ПО ВСЕОБЩЕЙ ИСТОРИИ В 9 КЛАССЕ 25

ЛАПИНА К. С.

ЯПОНСКАЯ ГОРНАЯ ВЕДЬМА: ЧТО ВАЖНЕЕ – ОБЩЕСТВЕННЫЙ СТАТУС
ИЛИ ЛИЧНАЯ НЕЗАВИСИМОСТЬ? 28

ЛУКАШЕНКО Т. О.

ИДЕОЛОГИЯ ЯКОБИНИЗМА В РОМАНЕ АНАТОЛЯ ФРАНСА «БОГИ ЖАЖДУТ»..... 31

МАЛЬЦЕВА М. П.

КАК ПРИОТКРЫВАЛСЯ «ЖЕЛЕЗНЫЙ ЗАНАВЕС»:
ПРЕДСТАВЛЕНИЕ ЗАПАДНОЙ КУЛЬТУРЫ В СССР В НАЧАЛЕ 1960-х гг. 34

ПУТУЛЯН И. В.

САМОРЕПРЕЗЕНТАЦИЯ ХАИМА ВЕЙЦМАНА КАК ПОЛИТИЧЕСКОГО ЛИДЕРА ИЗРАИЛЯ
В АВТОБИОГРАФИИ «В ПОИСКАХ ПУТИ»..... 36

ТАРАНОВА А. А.

ИНТЕРМЕДИАЛЬНАЯ ПОЭТИКА ПРОИЗВЕДЕНИЙ ХАРУКИ МУРАКАМИ
И ЕЕ ВЛИЯНИЕ НА ГЛОБАЛИЗАЦИЮ В ЯПОНИИ 39

ШАПОВАЛОВ М. В.

МИФ О «РАЙСКОЙ» АМЕРИКЕ В СОЧИНЕНИЯХ ПЕРВЫХ КОЛОНИСТОВ ДЖЕЙМСТАУНА 42

**ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЕ ИСКУССТВО КАК ИСТОРИЧЕСКИЙ ИСТОЧНИК.
КУЛЬТУРА ПОВСЕДНЕВНОСТИ**

АСАДОВ Т. В. ЯПОНСКОЕ ОБЩЕСТВО ПЕРИОДА ЭКОНОМИЧЕСКОГО ФИНАНСОВОГО ПУЗЫРЯ (НА ПРИМЕРЕ ВИДЕОИГРЫ «YAKUZA 0»).....	45
БОБУРКОВА Е. И. РЕПРЕЗЕНТАЦИЯ ОБРАЗА ЖЕНЩИНЫ СРЕДНЕВЕКОВЬЯ В ЖИВОПИСИ ПРЕРАФАЭЛИТОВ.....	48
ДАШКОВ Д. С. ЖИЗНЬ В СССР 1950-х–1970-х гг. В ФОТОАРХИВЕ Т. Т. ХАММОНДА	53
КАРПЕНКО Р. И. СОЦИАЛЬНО-ПОЛИТИЧЕСКИЕ ПРОБЛЕМЫ В ТВОРЧЕСТВЕ АЙ ВЭЙВЭЯ.....	56
КНЫШ П. В. ЦИФРОВАЯ РЕВОЛЮЦИЯ В УЛИЧНОМ ИСКУССТВЕ: НОВЫЕ ТЕХНОЛОГИИ И ФОРМЫ ВЫРАЖЕНИЯ МНЕНИЙ	59
ЛЮ ДИЛИНЬ Лу Синь – РАСПРОСТРАНТЕЛЬ СОВЕТСКОЙ КСИЛОГРАФИИ В КИТАЕ.....	62
МАТВЕЕВА Э. Б. ОБРАЗ ЖЕНЩИН В ПЛАКАТНОЙ ЖИВОПИСИ В ГОДЫ ВЕЛИКОЙ ОТЕЧЕСТВЕННОЙ ВОЙНЫ	65
МУРАШКО Е. Д. ВИЗУАЛИЗАЦИЯ ЖИВОТНЫХ В АНГЛИЙСКИХ БЕСТИАРИЯХ XIII ВЕКА	68
ПИТКЕВИЧ А. А. ИНВАРИАНТ ОБРАЗА ИУДЫ ИСКАРИОТА В НЕМЕЦКОЙ КНИЖНОЙ МИНИАТЮРЕ XI–XIII ВЕКОВ	71
ПОЛОТНЯНЩИКОВА Е. О. КУЛЬТУРНАЯ ПОВСЕДНЕВНОСТЬ СЕЛЬСКОГО НАСЕЛЕНИЯ КРАСНОЯРСКОГО КРАЯ В 1990–2000-е гг.	74
РАГЕЛЬ В. В. И СМЕХ, И ГРЕХ: МЕМ КАК ЯВЛЕНИЕ РОССИЙСКОГО МЕДИЕВАЛИЗМА.....	77
СОКОЛОВА Е. А. ОТРАЖЕНИЕ ИСТОРИИ ХАКАССКОГО НАРОДА В РАБОТАХ СОВЕТСКИХ УЧЕНЫХ ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XX ВЕКА	80
СОКУР С. Д. РЕПРЕЗЕНТАЦИЯ КОРОЛЕВЫ ФРАНЦИИ МАРИИ-АНТУАНЕТТЫ В ПОРТРЕТНОМ ИСКУССТВЕ Э. ВИЖЕ-ЛЕБРЕН	83
СТЕБЛИНСКИЙ А. М. ПЛАКАТЫ В ВИДЕОИГРАХ	86
ТЕРЕСУНЬКО В. В. ЭКСПУРСИОННЫЙ МЕТОД КАК СПОСОБ РЕАЛИЗАЦИИ РЕГИОНАЛЬНОГО КОМПОНЕНТА В ПРЕПОДАВАНИИ ИСТОРИИ	89
ФИЛИППОВА К. Р. ИСКУССТВО В ПОВСЕДНЕВНОЙ ЖИЗНИ: АВАНГАРДНОЕ НАСЛЕДИЕ В ФУНКЦИОНАЛЬНЫХ ПРЕДМЕТАХ	92

ЧЕРТОВСКИХ А. А.
СЛЕД КУЛЬТУРНОЙ РЕВОЛЮЦИИ В ИСКУССТВЕ КИТАЯ:
ПЕРЕОСМЫСЛЕНИЕ, ТЕРАПИЯ, АВТОТЕОРИЯ В «ЖИВОПИСИ ШРАМОВ» 95

ЯКУНИНА Я. С.
ФУТУРИЗМ И ИДЕОЛОГИЧЕСКИЕ КОРНИ ФАШИЗМА 98

РЕПРЕЗЕНТАЦИЯ ИСТОРИИ И ПОЛИТИКИ В КИНЕМАТОГРАФЕ

БУРЛАКОВА А. П.
«ПРОПАЩИЕ», ИЛИ ЖЕНЩИНЫ, КОТОРЫХ НЕ СУЩЕСТВУЕТ:
РЕПРЕЗЕНТАЦИЯ ОБРАЗА ЖЕНСКОЙ ДЕВИАЦИИ
В СОВЕТСКОМ НЕМОМ КИНО СЕРЕДИНЫ 1920-х гг. 101

ЗАМАХАЕВ В. В.
ИНТЕРНИРОВАНИЕ ЛИЦ ЯПОНСКОЙ НАЦИОНАЛЬНОСТИ В США
В ГОДЫ ВТОРОЙ МИРОВОЙ ВОЙНЫ:
РЕПРЕЗЕНТАЦИЯ В АМЕРИКАНСКОМ КИНЕМАТОГРАФЕ 104

ЗАРЕМСКАЯ Д. А.
ПРЕДСТАВЛЕНИЕ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ МОРИСА ДЕ ТАЛЕЙРАНА ВО ФРАНЦУЗСКОМ КИНЕМАТОГРАФЕ
(НА ПРИМЕРЕ ФИЛЬМА САШИ ГИТРИ «ХРОМОЙ ДЬЯВОЛ»)..... 107

КУЗНЕЦОВ П. А.
ОТОБРАЖЕНИЕ В АМЕРИКАНСКОМ КИНЕМАТОГРАФЕ
ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ 1980-х гг. ПРЕДСТАВЛЕНИЙ ОБ СССР..... 110

МОРГУНОВ Д. Д., РЫЖОВА Д. Д.
РЕПРЕЗЕНТАЦИЯ ОБРАЗА НАПОЛЕОНА В КИНЕМАТОГРАФЕ XX ВЕКА..... 113

РИХТЕР В. С.
«О СПОРТ – ТЫ МИР!»: ПОЛИТИЗАЦИЯ РОССИЙСКОГО СПОРТИВНОГО КИНЕМАТОГРАФА
В КОНТЕКСТЕ ДОПИНГОВЫХ СКАНДАЛОВ 2010–2020-х гг. 116

РОМАЩЕНКО М. Е.
ОБРАЗ НЕМЕЦКИХ КОММУНИСТОВ В ИГРОВОМ КИНО ГЕРМАНИИ СЕРЕДИНЫ 1930-х гг. 119

СЕМЫКИН Е. И.
«LA BELGIQUE MARTYRE»: БОЛЬШАЯ КАТАСТРОФА МАЛЕНЬКОЙ БЕЛЬГИИ,
ИЛИ ОБРАЗ ВЕЛИКОЙ ВОЙНЫ В БЕЛЬГИЙСКОМ ИГРОВОМ КИНО КОНЦА 1910-х гг. 122

СТЕЦКО М. В.
КОНТЕНТ-АНАЛИЗ АМЕРИКАНСКОГО ИСТОРИЧЕСКОГО КИНО 2020–2023 гг. 125

СУРКОВ А. П.
ЗАПАДНЫЙ ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ КИНЕМАТОГРАФ КАК СРЕДСТВО ПОГРУЖЕНИЯ
В ЭПОХУ ПЕРВОЙ МИРОВОЙ ВОЙНЫ НА УРОКАХ ПО ВСЕОБЩЕЙ ИСТОРИИ В 10 КЛАССЕ..... 128

ФИЛИППОВА К. Р.
ДЕЛО ДРЕЙФУСА: РЕПРЕЗЕНТАЦИЯ В ФИЛЬМЕ «Я ОБВИНЯЮ» РОМАНА ПОЛАНСКИ 132

ЧЕМЕРИС Е. И.
СОВЕТСКАЯ ПРЕДВОЕННАЯ ПРОПАГАНДА О МЕСТЕ ЖЕНЩИНЫ НА ВОЙНЕ
В ФИЛЬМЕ «ФРОНТОВЫЕ ПОДРУГИ» 135

ШКАРУПА Е. А.
МАРГАРЕТ ТЭТЧЕР: САМОПРЕЗЕНТАЦИЯ В АВТОБИОГРАФИИ
И РЕПРЕЗЕНТАЦИЯ В ХУДОЖЕСТВЕННОМ КИНО..... 138

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ 141

Молодежь и наука XXI века

XXV Международный научно-практический форум
студентов, аспирантов и молодых ученых

ИСТОРИЯ И ПОЛИТИКА В ИСКУССТВЕ

Материалы VIII Всероссийской научно-практической конференции
для школьников, студентов и аспирантов

Красноярск, 10 апреля 2024 г.

Электронное издание

Редактор *А. П. Малахова*
Корректор *Ж. В. Козуница*
Верстка *Н. С. Хасанишина*

660049, Красноярск, ул. А. Лебедевой, 89.
Редакционно-издательский отдел КГПУ им. В.П. Астафьева,
т. 217-17-82

Подготовлено к изданию 06.06.24.
Формат 60x84 1/8.
Усл. печ. л. 18,5