

ISSN 2072-3156 (PRINT)
ISSN 2588-0047 (ONLINE)

ОБСЕРВАТОРИЯ КУЛЬТУРЫ

ТОМ 21

6/2024

OBSERVATORY
OF CULTURE

20
лет

Обсерватория культуры 2024. Т. 21, № 6

РЕДАКЦИОННЫЙ СОВЕТ

Алексеева Галина Васильевна,

доктор искусствоведения, профессор, Дальневосточный федеральный университет (Владивосток)

Астафьева Ольга Николаевна,

доктор философских наук, профессор, заслуженный работник высшей школы Российской Федерации, Российская академия народного хозяйства и государственной службы при Президенте Российской Федерации (Москва)

Егоров Владимир Константинович,

доктор философских наук, кандидат исторических наук, профессор, заслуженный деятель науки Российской Федерации, Российская академия народного хозяйства и государственной службы при Президенте Российской Федерации (Москва)

Ерохина Татьяна Иосифовна,

доктор культурологии, профессор, Ярославский государственный театральный институт, ректор; Ярославский государственный педагогический университет им. К.Д. Ушинского (Ярославль)

Кириллова Наталья Борисовна,

доктор культурологии, профессор, заслуженный деятель искусств Российской Федерации, Уральский федеральный университет им. Б.Н. Ельцина (Екатеринбург)

Консон Григорий Рафаэльевич,

доктор искусствоведения, профессор, Московский физико-технический институт, Институт кино и телевидения, Российская академия музыки им. Гнесиных (Москва)

Кочеляева Нина Александровна,

кандидат исторических наук, Всероссийский государственный институт кинематографии им. С.А. Герасимова, АНО «Новый институт культурологии» (Москва)

Любимов Борис Николаевич,

кандидат искусствоведения, заслуженный деятель искусств Российской Федерации, профессор, Высшее театральное училище (институт) им. М.С. Щепкина, ректор (Москва)

Малинецкий Георгий Геннадьевич,

доктор физико-математических наук, профессор, Институт прикладной математики им. М.В. Келдыша Российской академии наук (Москва)

Малыгина Ирина Викторовна,

доктор философских наук, профессор, Московский государственный лингвистический университет (Москва)

Никонорова Екатерина Васильевна,

главный редактор, доктор философских наук, профессор, Российская государственная библиотека (Москва)

Романова Екатерина Назаровна,

доктор исторических наук, Институт гуманитарных исследований и проблем малочисленных народов Севера ЯНЦ СО РАН, Северо-Восточный федеральный университет им. М.К. Аммосова (Якутск)

Рубинштейн Александр Яковлевич,

доктор философских наук, кандидат экономических наук, профессор, заслуженный деятель науки Российской Федерации, Институт экономики РАН, Государственный институт искусствознания (Москва)

Самарин Александр Юрьевич,

доктор исторических наук, доцент, заслуженный работник культуры Российской Федерации, Российская государственная библиотека (Москва)

Сиднева Татьяна Борисовна,

доктор культурологии, профессор, Нижегородская государственная консерватория им. М.И. Глинки (Нижний Новгород)

Синецкий Сергей Борисович,

доктор культурологии, профессор, Челябинский государственный институт культуры, ректор (Челябинск)

Сиповская Наталья Владимировна,

доктор искусствоведения, Государственный институт искусствознания, директор (Москва)

Судакова Наталья Евгеньевна,

доктор философских наук, кандидат педагогических наук, Российская академия народного хозяйства и государственной службы при Президенте Российской Федерации (Москва)

Хромов Олег Ростиславович,

доктор искусствоведения, действительный член Российской академии художеств, Московская духовная академия Русской православной церкви (Сергиев Посад)

Шлыкова Ольга Владимировна,

доктор культурологии, профессор, почетный работник высшего профессионального образования Российской Федерации, Российская академия народного хозяйства и государственной службы при Президенте Российской Федерации (Москва)

Штейнер Евгений Семенович,

доктор искусствоведения, Национальный исследовательский университет «Высшая школа экономики» (Москва)

Observatory of Culture, 2024, vol. 21, no. 6

EDITORIAL COUNCIL

Galina V. Alekseeva (Vladivostok)

Olga N. Astafieva (Moscow)

Vladimir K. Egorov (Moscow)

Tatiana I. Erokhina (Yaroslavl)

Natalia B. Kirillova (Ekaterinburg)

Grigoriy R. Konson (Moscow)

Nina A. Kochelyaeva (Moscow)

Boris N. Lyubimov (Moscow)

Georgy G. Malinetsky (Moscow)

Irina V. Malygina (Moscow)

Ekaterina V. Nikonorova (Moscow)

Ekaterina N. Romanova (Yakutsk)

Alexander Ya. Rubinstein (Moscow)

Aleksandr Yu. Samarin (Moscow)

Tatiana B. Sidneva (Nizhny Novgorod)

Sergey B. Sinetskii (Chelyabinsk)

Natalia V. Sipovskaya (Moscow)

Natalia E. Sudakova (Moscow)

Oleg R. Khrumov (Sergiev Posad)

Olga V. Shlykova (Moscow, Yakutsk)

Evgeny S. Steiner (Moscow)

Certificate of the mass information media registration

ПИ №. 77-16687, date 10.11.2003

Published since 2004

Founder and Publisher

Russian State Library,
“Pashkov Dom” Publishing House

Address

Journal Publishing Department

Vozdvizhenska Str., 3/5

Moscow, 119019, Russia

tel.: +7 (499) 557-04-70, ext. 19-33

observatoria@rsl.ru

<http://observatoria.rsl.ru>

АДРЕС РЕДАКЦИИ:

Отдел периодических изданий

Воздвиженка ул., д. 3/5,

Москва, 119019, Россия

тел.: +7 (499) 557-04-70,

доб. 19-33

observatoria@rsl.ru

<http://observatoria.rsl.ru>

ОБСЕРВАТОРИЯ КУЛЬТУРЫ

ТОМ 21

6/2024

OBSERVATORY
OF CULTURE

Научный рецензируемый журнал «Обсерватория культуры» издается Российской государственной библиотекой с 2004 года. С 2007 г. журнал включен в «Перечень рецензируемых научных изданий, в которых должны быть опубликованы основные научные результаты диссертаций на соискание ученой степени кандидата наук, на соискание ученой степени доктора наук» Высшей аттестационной комиссии Министерства науки и высшего образования Российской Федерации (Перечень ВАК). Публикует научные статьи по следующим научным специальностям и соответствующим им отраслям науки:

- ◆ 5.7.8. Философская антропология, философия культуры (философские науки);
- ◆ 5.10.1. Теория и история культуры, искусства (искусствоведение, культурология, философские науки);
- ◆ 5.10.2. Музееоведение, консервация и реставрация историко-культурных объектов (культурология, искусствоведение);
- ◆ 5.10.3. Виды искусства (с указанием конкретного искусства) (искусствоведение);
- ◆ 5.10.4. Библиотековедение, библиографоведение и книговедение (культурология).

На основании решения Президиума ВАК Минобрнауки России от 08.12.2023 № 31/1-разн «О категорировании перечня рецензируемых научных изданий...» журнал распределен в категорию **К1**.

Включен в Российской индекс научного цитирования (РИНЦ). Публикует в открытом доступе метаданные статей и списки источников на русском и английском языках.

Официальный сайт: <http://observatoria.rsl.ru/>

The peer-reviewed scholarly journal “Observatory of Culture” has been published by the Russian State Library since 2004. The Editorial Staff accepts only original research papers and other research materials on culture and arts, which have never been published elsewhere and comply with the main subject sections. The main researching areas of the journal are Philosophical Science, Art Studies, Cultural Science.

For more information, see the official site: <http://observatoria.rsl.ru/>

ОБСЕРВАТОРИЯ КУЛЬТУРЫ

ТОМ 21

6/2024

OBSERVATORY
OF CULTURE

КОНТЕКСТ

- Астафьева О.Н., Малыгина И.В. Рецепции идей философской антропологии И. Канта в контексте дискурса государственной культурной политики России 564
Румянцевские чтения – 2025 575

КУЛЬТУРНАЯ РЕАЛЬНОСТЬ

- Плешакова М.А. Научно-просветительские коммуникации библиотек в социальных медиа в контексте межкультурного взаимодействия 576

В ПРОСТРАНСТВЕ ИСКУССТВА И КУЛЬТУРНОЙ ЖИЗНИ

- Аветян Н.Ю. Роль исторических источников для идентификации ранней фотографии 588
Пронина А.Ю. Фотографика в графическом дизайне с 1890-х по 1960-й год 598

НАСЛЕДИЕ

- Курьянова А.М. Фотографический альбом китайских видов: к вопросу атрибуции 614
Месмахеровские чтения – 2025 627

ИМЕНА. ПОРТРЕТЫ

- Блатова О.Ю. Дом архитектора Ивана Носовича как утраченный феномен сибирского частного строительства 628

КАФЕДРА

- Никифорова С.В. Коммеморативные нарративы в интерпретации народной культуры 638
Резанов Л.В., Шлыкова О.В. Традиционная народная культура: династийная преемственность и этнохудожественное образование 649

СВЯЗЬ ВРЕМЕН

- Догорова Н.А. «Мышление и танец»: языковой пластический код эпохи Средневековья 660

Информация для авторов и рецензентов

- Указатели материалов, опубликованных в 1–6 номерах журнала «Обсерватория культуры» за 2024 год [составитель Ю.Н. Баранчук] 669
Требования к информации и статьям, предоставляемым для публикации в журнале «Обсерватория культуры» 672

CONTENTS

OBSERVATORY of CULTURE

VOL 21 6/2024

ОБСЕРВАТОРИЯ
КУЛЬТУРЫ

CONTEXT

- Astafyeva O.N., Malygina I.V.** Reception of the Ideas of Philosophical Anthropology by I. Kant in the Context of the Discourse of the State Cultural Policy of Russia 564
Rumyantsev Readings – 2025 575

CULTURAL REALITY

- Pleshakova M.A.** Scientific and Educational Communications of Libraries in Social Media in the Context of Intercultural Interaction 576

IN SPACE OF ART AND CULTURAL LIFE

- Avetyan N.Yu.** The Role of Historical Sources for Identification of Early Photography 588
Pronina A.Yu. Photographic Art in Graphic Design from the 1890s to the 1960s 598

HERITAGE

- Kuryanova A.M.** A Photographic Album of Chinese Vistas: On the Question of Attribution 614
Messmacher Readings – 2025 627

NAMES. PORTRAITS

- Blatova O.Yu.** The Architect Ivan Nosovich House as a Lost Phenomenon of Siberian Private Construction 628

CURRICULUM

- Nikiforova S.V.** Commemorative Narratives in the Interpretation of Folk Culture 638
Rezanov L.V., Shlykova O.V. Traditional Folk Culture: Dynastic Continuity and Ethno-Artistic Education 649

JOINT OF TIME

- Dogorova N.A.** “Thinking and Dance”: The Linguistic Plastic Code of the Middle Ages 660

Information for Authors and Reviewers

- Index of the Materials Published in the Issues 1–6 '2024 of “Observatory of Culture” Journal [Complied by Yu.N. Baranchuk] 669
Requirements to Information and Articles Submitted for Publication in “Observatory of Culture” Journal 672

УДК 141.319.8+304.4(470+571)
ББК 87.3(4Гем)5-535.1 + 71.41(2Рос)
DOI 10.25281/2072-3156-2024-21-6-564-574

О.Н. АСТАФЬЕВА, И.В. МАЛЫГИНА

РЕЦЕПЦИИ ИДЕЙ ФИЛОСОФСКОЙ АНТРОПОЛОГИИ И. КАНТА В КОНТЕКСТЕ ДИСКУРСА ГОСУДАРСТВЕННОЙ КУЛЬТУРНОЙ ПОЛИТИКИ РОССИИ

Ольга Николаевна Астафьева,

Российская академия народного хозяйства
и государственной службы
при Президенте Российской Федерации,
Институт государственной службы и управления,
научно-образовательный центр
«Гражданское общество
и социальные коммуникации»,
директор
кафедра ЮНЕСКО,
профессор
Вернадского просп., д. 82, стр. 1,
Москва, 119571, Россия

доктор философских наук, профессор,
заслуженный работник высшей школы
Российской Федерации,
лауреат премии Правительства Российской Федерации
в области культуры
ORCID 0000-0001-8727-6322;
SPIN 2917-4546
astafeva-on@ranepa.ru

Ирина Викторовна Малыгина,

Московский государственный лингвистический
университет,
Институт гуманитарных и прикладных наук,
кафедра мировой культуры,
заведующая
Остоженка ул., д. 38, стр. 1, Москва, 119034, Россия
доктор философских наук, профессор
ORCID 0000-0002-2145-7953;
SPIN 1436-0659
world-culture@linguanet.ru

Реферат. В год 300-летия со дня рождения И. Канта
авторы статьи обращаются к некоторым базовым
положениям философской антропологии немецкого
мыслителя. Это связано с социальным запросом на
выработку непротиворечивой государственной куль-
турной политики в России, ориентированной, с одной
стороны, на создание условий для самоопределения
индивида, реализации его творческой свободы, с друг-

гой — на укрепление социальной солидарности и актуализацию консолидирующего потенциала культурного ядра российской культуры. Анализируется с точки зрения современной культурной ситуации идея человека как отправной и конечной «точки» целеполагания индивидуального и социального действия; актуализируется трактовка свободы и ее границ, социальной природы «Я-концепции» И. Канта. Изучая возможности адаптации кантовского метода и его антропологических установок к современному дискурсу государственной культурной политики, авторы акцентируют внимание на понятийной строгости его философии. Терминологическая определенность является важной задачей не только научного дискурса, она не менее важна при разработке официальных государственных документов. Изменения, происходящие в современной культуре, требуют «настройки» понятийного инструментария и создания объяснятельных моделей, адекватных наблюдаемым культурным изменениям. Прагматический смысл уточнения научной терминологии на уровне официального дискурса государственной культурной политики заключается, в частности, в возможности учесть и дифференцировать два важных вектора самоопределения и самореализации человека в современной культуре. С одной стороны, это процесс формирования общегражданской идентичности, основанной на конвенциональных культурных ценностях, с другой — постоянно умножающиеся практики самопрезентации индивида, различные формы симуляции идентичности, ее имитации и мистификации.

Ключевые слова: И. Кант, философская антропология, культура, культурная политика, философия культуры, идентичность, свобода, ответственность, ценность, творчество.

Для цитирования: Астафьева О.Н., Малыгина И.В. Рецепции идей философской антропологии И. Канта в контексте дискурса государственной культурной политики России // Обсерватория культуры. 2024. Т. 21, № 6. С. 564–574. DOI: 10.25281/2072-3156-2024-21-6-564-574.

СОЦИАЛЬНЫЕ И КУЛЬТУРНЫЕ ПРОЕКЦИИ КЛАССИЧЕСКОЙ ФИЛОСОФИИ В ПОСТНЕКЛАССИЧЕСКОЙ РЕАЛЬНОСТИ

Знаковое событие 2024 г. в России — 300-летие со дня рождения И. Канта отмечено новым витком интереса как к наследию основоположника немецкой классической философии, так

и к эвристическим возможностям классической философии в постнеклассическом интеллектуальном пространстве. Оно нередко выражается современными авторами в терминах кризиса и несвоевременности философии [1], в метафорах ее «осени» [2], «сумерек», «окукивания» и даже «смерти» [3]. При этом ученые самым тесным образом увязывают это состояние философии с изменениями, происходящими в культуре, трактуя ее как «всеобщий универсум человеческих практик и мышления», а философию — как «сферу культуры» [3, с. 71], что в целом было свойственно уже неклассической философии и созвучно, например, тезису Э. Гуссерля о том, что «философия — это название особого класса культурных образований» [4, с. 304].

Этот подход получил свое развитие и дополнительное обоснование в современной философии культуры. По мнению А.А. Пелипенко, следует признать завершение «имманентного этапа» развития философии [3]. Современные философские дискурсы всегда культурообусловлены, и эта социокультурная детерминированность сводит к нулю поиск каких-либо отвлеченных универсалий и свидетельствует о «конце» философии, ибо постмодернизм как наиболее адекватная и «честная» объясняющая модель современной культуры, которую А.А. Пелипенко описывает с помощью метафоры «веселой чечетки на гробах отцов метафизики», лишен метафизической перспективы, без которой «философия уже не философия» [3, с. 73].

Между тем даже такие бескомпромиссные прогнозы не подразумевают полного сворачивания философской методологии. Более того, сомнение в незыблемости философии означает первый шаг к поискам новых объяснений и интерпретаций, поэтому речь идет скорее об изменении статуса философии и ее функций. В современной культуре философия оказывается перед необходимостью решения сохраняющих свою значимость задач по обеспечению «дисциплины ума, его собирания» и, насколько это возможно, «холистического восприятия реальности» [3, с. 75].

Одновременно фокус внимания философии концентрируется на рефлексивно-критическом мировосприятии и смещается от теоретических абстракций в сторону актуальных социальных проблем. Если сегодня и следует ожидать сколько-нибудь прорывных и резонансных философских открытий, то, как полагают некоторые российские исследователи, в связи с наиболее острыми вопросами современной повестки, такими как международный терроризм, последствия мирового миграционного кризиса, межэтнические конфликты, перспективы национально-государственных образований, деструктивные формы социальной активности [2, с. 97–98]. Очевидно, что перечень этих вопросов носит открытый характер и чувствителен к социо-

культурным изменениям как на глобальном, так и на локальном уровне.

При этом можно заметить, что проблема человека, вопросы его самочувствия и самоопределения внутри этих процессов носят «факультативный» характер, что косвенно свидетельствует о продолжении инерционного вытеснения человекоориентированных идеалов и ценностей geopolитическими, экономическими, техноцентрическими, информационными и иными актуальными трендами исторической и социальной динамики. Как результат, состояние постнеклассической культуры рефлексируется и артикулируется в терминах системного антропологического кризиса и даже «антропологической катастрофы» [5, с. 104]. В связи с этим представляется обоснованным обращение к философской антропологии И. Канта, где культура, с одной стороны, трактуется через свободу человека и ее социальное измерение, а с другой — предстает как показатель морального развития и совершенствования личности.

ГУМАНИТАРНЫЕ ДИСКУРСЫ КУЛЬТУРНОЙ ПОЛИТИКИ РОССИИ В СВЕТЕ КАНТОВСКИХ ИДЕЙ

IIIирота и влияние философского наследия И. Канта столь значительны, что и спустя 300 лет со дня рождения родоначальника немецкой классической философии его идеи служат точкой опоры при решении как метафизических вопросов, так и вполне прагматических задач согласованного функционирования и развития общества.

В настоящей статье внимание к философии Канта обусловлено поиском возможностей реализации социального запроса, содержащего в себе внутреннее противоречие: с одной стороны, на актуализацию человекосоразмерного подхода к управлению социокультурными процессами, с другой — на поиск объединительной идеи и социальную консолидацию. Отметим, что в государственной риторике современной России находит отражение стремление к преодолению указанного противоречия, проявляющееся в согласовании задач укрепления человеческого капитала, в том числе символического, и эффективного научно-технологического и экономического развития страны; в реализации «антропоцентрического поворота» в модернизационных процессах и вместе с тем в акцентуации конвенционального потенциала традиционных ценностей российской культуры.

Так, в документах последнего десятилетия концептуализация этого вектора государственной куль-

турной политики происходит через гармонизацию идей о важности свободного творческого самовыражения и индивидуальной самореализации личности и ее самоидентификации как члена общества, наделенного коллективной идентичностью. Проявление этой тенденции зафиксировано в концентрации внимания на создании условий развития человека в культуре и его личностного становления, основу которых должны составлять традиционные ценности и потребность людей в существовании на принципах уважения, диалога, согласия [6]. Усилия государства приобретают особое значение на современном этапе развития российского общества, отличающемся ростом социокультурного разнообразия, высоким уровнем индивидуализации личности, ее последовательным самодистанцированием от «своих» культурных сообществ с устойчивым ценностно-смысловым ядром и, как результат, значительным расширением форм самоопределения. При этом базовые формы коллективной идентичности (национальная, этническая, конфессиональная) нередко уступают место иным формам социальной консолидации, основанным на ситуативных целях и интересах человека [7, с. 51].

Поэтому представляется важным, что в определении приоритетов и целей социокультурного развития в официальных государственных документах, с одной стороны, «считываются» те прагматические постулаты философской антропологии Канта, которыми наполняется центральный конструкт человека как цели, но не средства, поскольку «он для себя своя последняя цель» [8, с. 351]; с другой стороны, очевидна трактовка культуры, предполагающая неотъемлемыми ее характеристиками воспитание, ответственность, нравственность, разум, душу и т. д. Развитие этих кантовских идей, по-разному получивших продолжение в философско-культурологических трудах многих исследователей XX в., приобретает особую актуальность в современную эпоху. Их закрепление, в том числе в качестве основных целей культурной политики, акцентирует внимание на создании условий для воспитания не только гармонично развитой, но прежде всего «социально ответственной личности; сохранении исторического и культурного наследия и его использовании для воспитания и образования; передаче от поколения к поколению традиционных для российской цивилизации ценностей и норм, традиций, обычаяев и образцов поведения; создании условий для реализации каждым человеком его творческого потенциала» [9].

Очевидно, что полноценная реализация личности предполагает наличие, с одной стороны, сколько-нибудь сформированного критического мышления и творческих интенций, с другой — мотивации к освоению норм социального порядка, а также формирование устойчивых оснований идентичности, в том числе в ее коллективных формах.

Иными словами, процесс «реабилитации» человекаориентированного подхода в государственных документах современной России осуществляется через достижение непротиворечивости индивидуальных и общественных (государственных) интересов, выработку принципов согласования свободы и ответственности различных субъектов современной российской культуры. Понимание сложности подобной диалектики побуждает искать аналогии в интеллектуальном опыте человечества.

В этом смысле философское учение Канта — не просто его неотъемлемая часть: представления основоположника немецкой классической философии о самоценности человека при неотвратимости всеобщего нравственного закона, о сложном, но достижимом единстве морального существования и личной свободы, о природе и границах творчестваочно закрепились и в архетипических формулах коллективного бессознательного. В современной культуре, во многом регулируемой императивами потребления и постмодернистского релятивизма, запрос на актуализацию этих идей философа объективируется не только в протестных реакциях российского общества на некоторые проявления так называемой новой этики, художественного экспериментирования, форм самовыражения и самопрезентации отдельных субъектов или социальных групп и другие косвенные признаки культурной аномии и социальных деструкций. Также он учитывается в концептуальных положениях официальных документов, важных для выработки консолидированного понимания российским обществом его культурного единства и общей исторической судьбы, непрекращающего конвенционального значения культурного ядра и ценностно-смыслового каркаса отечественной культуры. Эти документы одновременно закладывают основания для реализации свободы и саморазвития человека, способного силой категорического императива, «автономной добной воли» нивелировать издержки утилитаризма и потребительства, эгоизма и принуждения как признаков «нормальной аномии» общества с его совокупностью рисков и уязвимостей в виде разрывов преемственности нравственных ориентаций [10, с. 80–86].

При этом обращение к философии Канта в связи с размышлениями о принципах управления социокультурными процессами в современной России не предполагает перетолкования кантовского критического метода, теоретических положений и практических постулатов. Для авторов статьи представляется интерес вопрос о возможности актуализации и практического воплощения отдельных кантовских положений и установок применительно к нынешнему этапу цивилизационных изменений и конкретной социокультурной ситуации; о важности формирования непротиворечивого социально- и человекоориентированного дискурса государственной

культурной политики, целью которой провозглашена личность, «характеризующаяся интенсивным развитием всех существенных сил человека в их разнообразии и единстве» [11, с. 296]. Намечен переход к принципам когерентности, открытости, реального равноправия в коммуникативных сообществах [12] и вместе с тем к позиционированию в качестве цепеполагания формирования «общегражданской идентичности и укрепления общности Русского мира на основе традиционных российских духовно-нравственных и культурно-исторических ценностей» [13]. Эти положения созвучны кантовскому пониманию человека как творческого субъекта, открытого к познанию и активному преобразованию мира, способного к саморефлексии, самоопределению и саморазвитию. Культура, по Канту, проявляется в том числе «в общественной ценности человека» [14, с. 11], которая недостижима вне свободы, а социальные действия и поступки человека должны определяться моралью, иметь нравственное измерение [15, с. 464–465]. В этой связи обращает на себя внимание закрепление в официальном дискурсе государства положений, в которых акцентируется значение воспитания личности, осознающей важность сохранения исторической памяти и культурной самобытности России, социальной консолидации и гражданского единства [13], без чего невозможно формирование позитивной идентичности всего российского общества и отдельного человека.

ЭВРИСТИЧЕСКИЙ ПОТЕНЦИАЛ ИДЕЙ И. КАНТА В РАЗВИТИИ КОНЦЕПЦИИ РОССИЙСКОЙ ИДЕНТИЧНОСТИ

Тема российской идентичности, ее культурных оснований, рисков деформации и механизмов укрепления также занимает центральное место в официальных документах и позиционируется в числе важнейших целей и ожидаемых результатов реализации государственной культурной политики.

Их реализация требует учитывать особую культурную ситуацию, в которой происходит процесс самоопределения человека. В качестве очевидных признаков этой ситуации, формулируемой в таких терминах, как «актуальная современность» и «фиджитал-реальность», можно назвать инерционное воспроизведение постмодернистских интенций ризомности, деконструкции и игры, стимулирующих почти неконтролируемый рост идентификационных стратегий индивида и усложняющих реализацию одной из базовых антропологических потребностей — в укорененности, «люб-

ви и принадлежности» [16, с. 65–67]. Не случайно одним из наиболее востребованных в современном научном и публицистическом дискурсах стал концепт «этнокультурная идентичность» и рядо-положенные понятийно-смысловые конструкты: культурная, этническая, национальная, цивилизационная идентичность.

Широкое использование понятийного аппарата, относящегося к современным концепциям идентичности, стимулировало появление проблемы методологического характера, связанной с многозначностью смысловых и контекстуальных интерпретаций феномена идентичности. Это обстоятельство важно учитывать при разработке официальных документов, с одной стороны, гарантирующих всемерное развитие личности, а с другой — закладывающих механизмы самоограничения индивидуальной свободы, проявляющейся в том числе в многообразных формах самоопределения и самопрезентации человека в современной культуре.

При том что широкий социальный запрос на научные исследования идентичности был сформирован только в 1970-е гг., в латентном виде проблема идентичности присутствовала в философском дискурсе начиная с Античности, и ее осмысление происходило в двух основных аспектах: как универсалии бытия (онтологического тождества макрокосма и микрокосма, мира эйдосов и материального мира, творца и творения и т. д.) и как модальности когнитивно-психологической структуры человека — «я-концепции».

Важная роль в выявлении и осмыслении универсальных характеристик индивидуального «я» принадлежит немецкой классической философии, прежде всего Канту, который дал ответ на вопрос (поставленный, в частности, философами-сенсуалистами) о возможности сохранения человеком своей целостности и идентичности при всех осознаваемых им собственных изменениях: «Человек может сознавать эти изменения только потому, что в различных состояниях он представляет себя как один и тот же субъект» [8, с. 365].

Современные культура и общество предлагают человеку множество оснований личностного самоопределения — от возраста, профессии, религии до субкультурных, статусных, имущественных и иных характеристик, различных форм «культуры соучастия». И только наличие самосознания, важнейшего преимущества человека, по мнению Канта, позволяет ему сохранить целостность самовосприятия: «То обстоятельство, что человек может обладать представлением о своем Я, бесконечно возвышает его над всеми другими существами, живущими на земле. Благодаря этому он личность, и в силу единства сознания при всех изменениях, которые он может претерпевать, он одна и та же личность...» [8, с. 357]. Этот тезис дает основания для критического

переосмысления дискурса множественной, мозаичной и флюктуирующей идентичности современного человека, живущего «на границах» различных реальных и виртуальных миров.

Не менее важным представляется замечание философа о том, что самосознание является необходимой предпосылкой моральной ответственности. С его помощью Кант переводит проблему самосознания личности из индивидуально-рефлексивной плоскости в культурно-коммуникативную, поскольку феномен моральной ответственности предполагает присутствие в сознании индивида наряду с образом своего «эмпирического я» образа другого человека. При этом совершенно не важно, является ли он реальным или воображаемым: «Это другое лицо может быть действительным или чисто идеальным лицом, которое разум создает для самого себя» [17, с. 377]. Именно в теории Канта «я-концепция» впервые приобрела не только аксиологическую окраску, но и социальную природу (в отличие, например, от картезианской «автономности» самопознания). Кант, таким образом, акцентирует тот факт, что индивид никогда не остается в рамках своей единичности, сознательно или неосознанно он соотносит свое существование с внешними референтами и, что не менее важно, с некоторым абсолютным законом, лежащим вне его (в философии Канта это, как известно, нравственный закон).

Можно заметить, что данные установки философа достаточно сохранны с точки зрения сегодняшнего понимания сложной природы идентичности, ее обусловленности неотчуждаемой психологической потребностью человека в укоренности, принадлежности и любви. Эта потребность реализуется в процессе социального взаимодействия в символическом пространстве определенной культуры, наполненном конвенциональными ценностями и смыслами, однаково важными как для внутренней консолидации общества, так и для внешней манифестиации его отличий, результатом которых становится особая модальность индивидуального и общественного сознания, выражаемая в противопоставления «мы — они», «свои — чужие».

Выделенные нами ранее уровни (векторы) культурной политики в современной России в большей или меньшей степени ориентированы на диалог и социальную консолидацию общества, созвучны ценностному измерению происходящих изменений. Фактически можно говорить о трех моделях культурной политики — охранительно-конвенциональной, модернизационно-мобилизационной и интегративно-коммуникативной, которые сосуществуют в едином социокультурном пространстве. В каждой из них иерархия ценностных приоритетов (индивидуальных и общественных) выстраивается исходя из целевых установок социума, в том числе понимания национальной самобытности, коллективной

идентичности, значения традиций и инноваций, культурной памяти, социальной солидарности [18].

Заметим, что в максимальной степени потребность в идентичности достигается в пространстве этнокультурной общности в силу ее исторической устойчивости.

Результаты междисциплинарных исследований дали основания выявить сущность феномена этнокультурной идентичности через онтологическое единство и принципиальную нерасчлененность рациональных, эмоционально-чувственных и поведенческих компонентов:

- ◆ осознания принадлежности человека определенному культурному сообществу на основе разделяемой культуры;
- ◆ глубинного эмоционального (почти на сакральном уровне) переживание этого единства;
- ◆ исторически и культурно обусловленных практик его презентации [19, с. 174].

В случае с этнокультурной идентичностью речь идет о такой форме единства, которая формируется на основе этнической или национальной культуры. Поскольку мы разделяем подход, основанный на историчности этнического феномена, в рамках которого этнос и нация рассматриваются как последовательные стадии этногенеза, связанные общим культурным ядром, то считаем возможным объединить их «зонтичным» понятием «этнокультурная общность», а для определения соответствующей формы коллективной и индивидуальной субъектности в качестве наиболее адекватного и отчасти компромиссного используем понятие «этнокультурная идентичность».

Постоянно нарастающее социальное и субкультурное разнообразие, индивидуализация и эманципация человека от этнокультурных общностей с их устойчивым культурным ядром и плотными ценностно-смысловыми границами, пластичность и подвижность нормативных границ (например, гендерных), распространение массовой культуры, цифровая революция предоставили человеку бесконечное число возможностей участия в реальных или виртуальных сообществах и группах, масштабы и скорость распространения которых можно оценивать в терминах «дурной бесконечности». Дробящие целостность этнокультурного пространства, данные процессы, нередко сопровождаемые формированием квазиидентичностей, умножением образов «другого» и «чужого», стимулируют социальную дифференциацию, установление новых критерии и границ социальной стратификации.

При этом ситуативно возникающие и еще более стремительно распадающиеся сообщества не успевают вызвать ни глубокой рефлексии индивида, ни сколько-нибудь устойчивого эмпатического (тем более сакрального) переживания по поводу принадлежности к ним. Бесконечно дрейфующий по поверхности множества смысловых структур,

«проваливаясь» в пространство Всемирной паутины и несчетного числа интернет-сообществ, скрываясь за аватарами, масками и вымышленными именами, субъект современной культуры не достигает во-жделенной «корененности», находится в постоянном процессе поиска «себя», подменяет подлинную идентичность ее симулярами и мистификациями.

Стремление осмыслить и артикулировать данные процессы привело к ситуации ползучей семантической трансформации концепта «идентичность» в современном научном и публицистическом дискурсе. Его смысловое пространство расширяется и редуцируется в зависимости от конкретного объекта исследовательского наблюдения и интерпретации. Данный методологический казус, как мы полагаем, является частным случаем наметившейся тенденции к появлению «облачных» концептов (по аналогии с виртуальными хранилищами данных), которые содержат в «свернутом виде» набор более или менее взаимосвязанных «кейсов», каждый из которых может быть распакован, использован фрагментарно и прецедентно с учетом задач или возможностей исследователя. Заметим, что в случае с концептом «идентичность» крайне нежелателен его дрейф в сторону «облачности», поскольку изъятие из анализа данного феномена хотя бы одного из его структурных компонентов (самосознания, сакрального переживания или сколько-нибудь отчетливой манифестации) переводит дискурс в плоскость практик самопрезентации, возможно не лишенных креативного потенциала и дающих ощущение свободного выбора, но не равных идентичности [7]. Данные практики, безусловно, требуют серьезного осмысливания и учета при разработке и реализации государственной культурной политики, тем не менее мы полагаем, что их интерпретация и артикуляция в терминах идентичности являются некорректными.

В этой связи вспомним категорический императив И. Канта, сама возможность реализации которого не единожды подвергалась критике именно по причине его избыточной «категоричности»: философ признавал моральными исключительно те поступки, мотивация которых основана на исполнении морального долга [17, с. 128]. Однако великое значение этой идеи Канта видится именно в установлении четких смысловых границ понятия: моральный поступок в его понимании предполагает исполнение морального долга ради самого долга. Поступки с иной мотивацией, как бы хороши они ни были, можно назвать как угодно (у Канта, как мы помним, это поступки «легальные»), но это уже будет нечто иное, чем мораль.

Точно так же важно, на наш взгляд, дифференцировать на понятийно-смысловом уровне феномен идентичности в его онтологической определенности и структурной целостности, о которой мы говорили выше, и многочисленные практики «сублимации» идентификационных процессов, ситуативные манифестации, симулякры и маски.

Такая строгость понятийного мышления необходима не только современной философии и, шире, социально-гуманитарному знанию как одна из возможностей избежать той самой постмодернистской «чететки» и манипулирования терминами в процессе осмыслиения и описания турбулентных потоков постнеклассической реальности. Она является не менее важным условием научно обоснованного планирования и непротиворечивой реализации государственной политики, ориентированной, с одной стороны, на обеспечение максимально возможных условий самореализации индивида, его творческой свободы, с другой — на укрепление социального согласия и актуализацию консолидирующего потенциала ценностей и смыслов российской культуры, традиционных культур всех ее народов.

ВКЛЮЧЕНИЕ ИДЕЙ И. КАНТА О ТВОРЧЕСКИХ СПОСОБНОСТЯХ ЧЕЛОВЕКА И О ИСКУССТВЕ В КОНЦЕПЦИЮ КУЛЬТУРНОЙ ПОЛИТИКИ

Интерпретацию идей Канта продолжим с выделения ряда формализованных эстетических и этических суждений, позволяющих нам показать, как меняется восприятие его текстов, и акцентировать внимание на трех аспектах в исследовании ценностно-смысловых оснований современной культурной политики. Это интересная исследовательская задача на перспективу предполагает развертывание обозначенных векторов для изучения коммуникативного процесса постижения смыслов современной культуры и понимания тенденций современной художественной сферы, раскрываемых несколькими путями.

Во-первых, это происходит через представления Канта о системе различий посредством сравнительного дискурса искусства с природой, наукой, ремеслом, утверждающего идеи о разграничении искусства и не-искусства в «Критике способности суждения» [15]. Эти мысли философа приобретают все большую актуальность при исследовании сущности социокультурных изменений. Референции массовой культуры и очевидные взаимовлияния индустрии развлечений и искусства при сопоставлении с кантовскими идеями о связи прекрасного с чувственной целесообразностью в условиях подвижности смыслов и форм рассматриваются как необходимость пересмотра специфики всех видов искусства, «трансграничья» [20, с. 133–154].

Во-вторых, посредством конкретизации рассуждений Канта о свободе творчества, значимых вне их исторического контекста и независимо от иных способов концептуализации идей в разные периоды социокультурного развития. Как известно, трансформировалось и понимание сути творчества, а креативность как способность личности продуцировать уникальное и неповторимое переместилась из периферийной области в эпицентр гуманитарного знания. Актуализировались представления об изменении статуса искусства в культуре, о «языке искусства» как условии и непрерывности становления смысла в процессе созидания образа, а также творческой свободы художника, технологизации искусства. Например, рассматривая киноискусство в контексте теоретических размышлений Канта, исследователи акцентируют внимание на вопросах «о сделанности» произведения, его бесконечном повторении и воспроизведении «кинематографического присутствия», об избытке как о непредставленном в произведении и о технике представления как форме свободы [21, с. 152–153]. «Сообщаемость удовольствий», «сделанность вне производства» благодаря творческим способностям человека проявляются в сущности искусства, в отличие от ремесла, «первое называется свободным, а второе можно также назвать искусством для заработка» [15, с. 319]. Говоря о свободном искусстве и о результатах творческой деятельности, Кант показывает, что красота существует вне практического назначения, в синтезе разных форм созерцания рассудка и разума, эстетического и нравственного отношения человека к миру, реализуя взаимодействие реальности и творческой активности.

В-третьих, методом интерпретации идеи взаимосвязи свободы и игры в творчестве, образовании, науке, политике, включенной в объяснительную модель зрелищно-развлекательной тенденции и в развитие медиакультуры как индустрии смыслов. Современные исследователи, беря за основу идеи Канта, понимают под зрелищно-развлекательной культурой «не только художественные формы, но и широкий круг игровых проявлений человека» [22, с. 338], расширяющих сферы творчества, коммуникации, потребностей в прекрасном, в удовольствии. Познавательные способности человека, по Канту, раскрываются через воображение, посредством их свободной игры, что рождает субъективность и индивидуальность в восприятии вещей. И эта свободная игра воображения противопоставляется Канта полной целесообразности и упорядоченности, поскольку «вкус доводит свободу воображения едва ли не до гротеска, но в этот отказ от всякого принуждения правил полагают возможность того, что вкус достигнет в игре воображения своего высшего совершенства» [15, с. 260]. В свою очередь, игра остается занятием самим по себе приятным, даже в тех случаях, когда искусство становится платной услугой — ремеслом, а не искусством [15, с. 283].

Введение в концепцию культурной политики объектов долженствования, общих принципов и конкретных норм нравственности, в целом — идеей внутреннего совершенства и творческого саморазвития человека, расширяющих кантовское понимание культуры как цивилизованности [14, с. 17], создает ценностные и императивно-оценочные основания для выбора стратегии преодоления антропологического кризиса.

СОГЛАСОВАНИЕ ИНДИВИДУАЛЬНОЙ СВОБОДЫ И СОЦИАЛЬНОГО ЕДИНСТВА

За рамками дискурса государственной культурной политики, представленного официальными документами, подчас остается то, что философами культуры осмысливается через систему ценностного самополагания и артикулируется как достижение человеком внутреннего совершенства как высшей цели. Между тем, если следовать кантовским ориентирам, это предполагает способность и умение человека распоряжаться «применением всех своих способностей, дабы подчинить их своему свободному произволу», а также «обязательность господства рассудка, не ослабляющего чувственность» [8, с. 164]. Совершенство, полагал Кант, основывается на материале чувственности, который «можно было бы обработать для применения законодательствующего рассудка» [8, с. 164]. Позволим себе остановиться пока на одном этом замечании, поскольку вслед за современным кантоведением мы могли бы продолжить интерпретацию идей философа и в направлении осмыслиения ресурсов творческого (к创ативного) начала в человеке, и в ином направлении — предложить включить в концептуальное обоснование стратегий культурной политики положение о следовании требованиям категорического императива: сообразовывать внешнее поведение с условием равенства в свободе, о воспитании умения «господствовать над собой» и т. д. В контексте социокультурных изменений и цивилизационных вызовов эти аспекты заслуживают специального изучения на пути продвижения к человекоизмерной культурной политике, идентифицируемой через аксиологический фактор и представленной в ее сложной соотнесенности с социальным единством, при повороте от унификации развития — к обоснованию высших национальных интересов во внешней политике, от деклараций и призывов к честности и морали во внутренней политике — к культивированию гражданского ответственного субъекта [23, с. 94–95]. Фактор согласования моральных принципов и традиционных духовно-нравственных ценностных ориентиров в развитии личности, которые формируют гражданское самосознание, патриотизм, гражданскую

ответственность, в законодательных актах последних лет занимает одно из первых мест и предполагает длительный процесс включения этих ценностей в социокультурные практики повседневности [24].

Однако разработка антропологически целостной концепции как ценностно-смысовой основы культурной политики еще не завершена. Это связывается нами, с одной стороны, с переосмысливанием человека как открытой антропоцелостности и неисчерпаемости, с признанием его вовлеченности в культурно-цивилизационный кризис, полный угроз его прокреативному самовоспроизведению, с формированием квазиидентичностей в техносфере, виртуальном и реальном мире [25, с. 19]; с другой стороны, с нарастающим запросом общества на выход из ситуации постмодернистского релятивизма и мультипарадигмальности, поиском оснований социальной консолидации и единства. Изменения, происходящие в современной культуре, требуют «настройки» понятийного инструментария, обновления исследовательской оптики и создания объяснятельных моделей, адекватных наблюдаемым культурным сдвигам, а значит, идеи И. Канта как этический ответ на вызовы времени в обозримой перспективе не утратят своей актуальности.

Список источников

1. Несвоевременность философии? : материалы Межрегионального круглого стола в рамках Года культуры в Российской Федерации (Москва, 28 марта 2014 г.) / науч. ред. И.В. Малыгина. Москва : Московский государственный институт культуры, 2015. 152 с.
2. Розов Н.С. «Осень» и будущая «весна» эпистемологии: перспективы номологического синтеза в социальных науках // Эпистемология и философия науки. 2007. Т. 12, № 2. С. 91–106.
3. Пелипенко А.А. Встречая сумерки философии // Несвоевременность философии? : материалы Межрегионального круглого стола в рамках Года культуры в Российской Федерации (Москва, 28 марта 2014 г.) / науч. ред. И.В. Малыгина. Москва : Московский государственный институт культуры, 2015. С. 70–74.
4. Гуссерль Э. Кризис европейского человечества и философия // Культурология. XX век : антология / гл. ред. и сост. С.Я. Левит. Москва : Юрист, 1995. С. 297–330.
5. Мамардашвили М.К. Сознание и цивилизация. Санкт-Петербург : Азбука-Аттикус, 2011. 288 с.
6. Об утверждении Основ государственной политики по сохранению и укреплению традиционных российских духовно-нравственных ценностей : Указ Президента Российской Федерации от 09.11.2022 № 809 // Собрание законодательства Российской Федерации. 2022. № 46, ст. 7977.
7. Малыгина И.В. Феномен идентичности в контексте историко-культурной динамики // Международный журнал исследований культуры. 2023. № 2 (51). С. 44–55. DOI: 10.52173/2079-1100_2023_2_44.

8. Кант И. Антропология с прагматической точки зрения // Сочинения в 6 т. Москва : Мысль, 1966. Т. 6. С. 349–587.
9. Об утверждении Основ государственной культурной политики : Указ Президента Российской Федерации от 24.12.2014 № 808 (ред. от 25.01.2023) // Собрание законодательства Российской Федерации. 2014. № 52, ч. I, ст. 7753.
10. «Нормальная аномия» в России и современном мире : коллективная монография / [Н.Н. Зарубина и др.]. А.А. Москва : МГИМО-Университет, 2017. 281 с.
11. Круглова Л.К. Избранное. Антропологический принцип в культурологии: теория и практика. Москва : Центр гуманитарных инициатив, 2018. 448 с.
12. Астафьева О.Н. Концептуализация и согласование конкурирующих дискурсов: теория культурной политики // Обсерватория культуры. 2021. Т. 18, № 6. С. 574–585. DOI: 10.25281/2072-3156-2021-18-6-574-585.
13. Об утверждении Основ государственной политики Российской Федерации в области исторического просвещения : Указ Президента Российской Федерации от 08.05.2024 № 314 // Собрание законодательства Российской Федерации. 2024. № 20, ст. 2587.
14. Кант И. Идея всеобщей истории во всемирно-гражданском плане // Сочинения в 6 т. Москва : Мысль, 1966. Т. 6. С. 5–23.
15. Кант И. Критика способности суждения // Сочинения в 6 т. Москва : Мысль, 1966. Т. 5. С. 161–529.
16. Маслоу А. Мотивация и личность / пер. с англ. Т. Гутман, Н. Мухина. 3-е изд. Санкт-Петербург : Питер, 2019. 352 с.
17. Кант И. Метафизика нравов // Сочинения в 6 т. Москва : Мысль, 1966. Т. 4, ч. 2. 478 с.
18. Астафьева О.Н. Модели и дискурсы современной культурной политики: культурологическое осмысление // Культурное наследие – от прошлого к будущему : научное издание. Москва ; Санкт-Петербург : Институт наследия, 2022. С. 303–328.
19. Малыгина И.В. Идентичность в пространстве пост-культуры // Вестник Московского государственного лингвистического университета. Гуманитарные науки. 2019. № 13 (829). С. 173–185.
20. Павлов А.В. Постмодернизм: как социальная и культурная теории объясняют наше время. Москва : Дело, 2023. 584 с.
21. Аронсон О.В. Кант и кино // Эстетика на переломе культурных традиций. Москва, 2002. С. 148–169.
22. Хренов Н.А. Искусство в ситуации культурологического поворота: методологические поиски : монография. Москва : Канон+ РООИ Реабилитация, 2024. 624 с.
23. Ильин В.В. Теория познания. Философия как оправдание абсолютов. В поисках *causa finalis* : монография. Москва : Проспект, 2016. 272 с.
24. Об утверждении Стратегии государственной культурной политики на период до 2030 года : распоряжение Правительства Российской Федерации от 11.09.2024 № 2501-р // Собрание законодательства Российской Федерации. 2024. № 38, ст. 5715.
25. Бажанов В.А., Конопкин А.М. Человек как открытое многообразие (размышление над книгой «Человек как открытая целостность») // Вопросы философии. 2024. № 1. С. 58–66. DOI: 10.21146/0042-8744-2024-1-58-66.

Reception of the Ideas of Philosophical Anthropology by I. Kant in the Context of the Discourse of the State Cultural Policy of Russia

Olga N. Astafyeva ^{1a}, Irina V. Malygina ^{2b}

¹ Russian Presidential Academy of National Economy and Public Administration, 82 Vernadsky Av., 1 bld., Moscow, 119571, Russia

² Moscow State Linguistic University, 38 Ostozhenka Str., 1 bld, Moscow, 119034, Russia

^a ORCID 0000-0001-8727-6322; SPIN 2917-4546; astafeva-on@ranepa.ru,

^b ORCID 0000-0002-2145-7953; SPIN 1436-0659; world-culture@linguanet.ru

Abstract. In the year of the 300th anniversary of the birth of I. Kant, the authors of the article turn to some basic pro-

visions of the philosophical anthropology of the German thinker in connection with the social demand for the development of a consistent state cultural policy in Russia, focused, on the one hand, on creating conditions for the self-determination of the individual, the realization of his creative freedom, and, on the other, on strengthening social solidarity and actualizing the consolidating potential of the cultural core of Russian culture. The text problematizes, from the point of view of the modern cultural situation, the idea of man as the starting and ending “point” of goal-setting for individual and social action; the Kantian interpretation of freedom and its boundaries, the social nature of the “self-concept” are actualized. Analyzing the possibilities of adapting the Kantian method and its anthropological attitudes to the modern discourse of state cultural policy, the authors of the article focus on the conceptual rigor of I. Kant’s philosophy. Terminological certainty, according to the authors, is an important task not only of scientific discourse. It is no less important in the development of official state documents. The changes taking place in modern culture

require the “tuning” of conceptual tools and the creation of explanatory models adequate to the observed cultural changes. The pragmatic meaning of clarifying scientific terminology at the level of the official discourse of state cultural policy lies, in particular, in the ability to take into account and differentiate two important vectors of human self-determination and self-realization in modern culture. On the one hand, this is the process of forming a common civil identity based on conventional cultural values, and on the other hand, the constantly multiplying practices of individual self-presentation, various forms of identity simulation, imitation and mystification.

Key words: I. Kant, philosophical anthropology, culture, cultural policy, identity, freedom, responsibility, value, creativity.

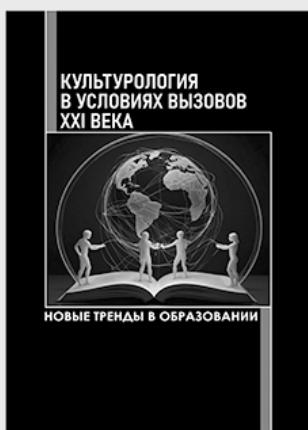
Citation: Astafyeva O.N., Malygina I.V. Reception of the Ideas of Philosophical Anthropology by I. Kant in the Context of the Discourse of the State Cultural Policy of Russia, *Observatory of Culture*, 2024, vol. 21, no. 6, pp. 564–574. DOI: 10.25281/2072-3156-2024-21-6-564-574.

References

1. Malygina I.V. (ed.) *Nesvoevremennost' filosofii?: materialy Mezhdunarodnogo kruglogo stola v ramkakh Goda kul'tury v Rossiiskoi Federatsii* (Moskva, 28 marta 2014 g.) [The Untimeliness of Philosophy? Proceedings of the Interregional Round Table Within the Year of Culture in the Russian Federation (Moscow, March 28, 2014)]. Moscow, Moskovskii Gosudarstvennyi Institut Kul'tury Publ., 2015, 152 p.
2. Rozov N.S. “Autumn” and Future “Spring” of Epistemology: Prospects of Nomological Synthesis in Social Sciences, *Ehpistemologiya i filosofiya nauki* [Epistemology & Philosophy of Science], 2007, vol. 12, no. 2, pp. 91–106 (in Russ.).
3. Pelipenko A.A. Meeting the Twilight of Philosophy, *Nesvoevremennost' filosofii?: materialy Mezhdunarodnogo kruglogo stola v ramkakh Goda kul'tury v Rossiiskoi Federatsii* (Moskva, 28 marta 2014 g.) [The Untimeliness of Philosophy? Proceedings of the Interregional Round Table Within the Year of Culture in the Russian Federation (Moscow, March 28, 2014)]. Moscow, Moskovskii Gosudarstvennyi Institut Kul'tury Publ., 2015, pp. 70–74 (in Russ.).
4. Husserl E. The Crisis of European Humanity and Philosophy, *Kul'turologiya. XX vek: antologiya* [Cultural Studies. The 20th Century: anthology]. Moscow, Yurist Publ., 1995, pp. 297–330 (in Russ.).
5. Mamardashvili M.K. *Soznanie i tsivilizatsiya* [Consciousness and Civilization]. St. Petersburg, Azbuka-Attikus Publ., 2011, 288 p.
6. On Approval of the Fundamentals of State Policy to Preserve and Strengthen Traditional Russian Spiritual and Moral Values: Decree of the President of the Russian Federation of November 9, 2022, no. 809, *Sobranie zakonodatel'stva Rossiiskoi Federatsii* [Collected Legislation of the Russian Federation], 2022, no. 46, art. 7977 (in Russ.).
7. Malygina I.V. The Phenomenon of Identity in the Context of Historical and Cultural Dynamics, *Mezhdunarodnyi zhurnal issledovanii kul'tury* [International Journal of Cultural Research], 2023, no. 2 (51), pp. 44–55. DOI: 10.52173/2079-1100_2023_2_44 (in Russ.).
8. Kant I. Anthropology from a Pragmatic Point of View, *Sochineniya v 6 t.* [Works in 6 volumes]. Moscow, Mysl' Publ., 1966, vol. 6, pp. 349–587 (in Russ.).
9. On Approval of the Fundamentals of the State Cultural Policy: Decree of the President of the Russian Federation of December 24, 2014, no. 808 (ed. of January 25, 2023), *Sobranie zakonodatel'stva Rossiiskoi Federatsii* [Collected Legislation of the Russian Federation], 2014, no. 52, part. I, art. 7753 (in Russ.).
10. Zarubina N.N. et.al. *“Normal'naya anomiya” v Rossii i sovremenном mire: kollektivnaya monografiya* [“Normal Anomie” in Russia and the Modern World: a collective monograph]. Moscow, MGIMO-Universitet Publ., 2017, 281 p.
11. Kruglova L.K. *Izbrannoe. Antropologicheskii printsip v kul'turologii: teoriya i praktika* [Selected. Anthropological Principle in Cultural Studies: Theory and Practice]. Moscow, Tsentr Gumanitarnykh Initiativ Publ., 2018, 448 p.
12. Astafyeva O.N. Conceptualization and Coordination of Competing Discourses: The Theory of Cultural Policy, *Observatoriya kul'tury* [Observatory of Culture], 2021, vol. 18, no. 6, pp. 574 – 585. DOI: 10.25281/2072-3156-2021-18-6-574-585 (in Russ.).
13. On Approval of the Fundamentals of State Policy of the Russian Federation in the Field of Historical Education: Decree of the President of the Russian Federation of May 8, 2024, no 314, *Sobranie zakonodatel'stva Rossiiskoi Federatsii* [Collected Legislation of the Russian Federation], 2024, no. 20, art. 2587 (in Russ.).
14. Kant I. Idea for a Universal History with a Cosmopolitan Purpose, *Sochineniya v 6 t.* [Works in 6 volumes]. Moscow, Mysl' Publ., 1966, vol. 6, pp. 5–23 (in Russ.).
15. Kant I. Critique of the Power of Judgment, *Sochineniya v 6 t.* [Works in 6 volumes]. Moscow, Mysl' Publ., 1966, vol. 5, pp. 161–529 (in Russ.).
16. Maslow A. *Motivation and Personality*. St. Petersburg, Piter Publ., 2019, 352 p. (in Russ.).
17. Kant I. Metaphysics of Morals, *Sochineniya v 6 t.* [Works in 6 volumes]. Moscow, Mysl' Publ., 1966, vol. 4, part. 2, 478 p.
18. Astafyeva O.N. Models and Discourses of Modern Cultural Policy: Cultural Comprehension, *Kul'turnoe nasledie – ot proshloga k budushchemu* [Cultural Heritage – from the Past to the Future]. Moscow, St. Petersburg, Institut Naslediya Publ., 2022, pp. 303–328 (in Russ.).
19. Malygina I.V. Identity in the Space of Post-Culture, *Vestnik Moskovskogo gosudarstvennogo lingvisticheskogo uni-*

- versiteta. *Gumanitarnye nauki* [Vestnik of Moscow State Linguistic University. Humanities], 2019, no. 13 (829), pp. 173–185 (in Russ.).
20. Pavlov A.V. *Postmodernizm: kak sotsial'naya i kul'turnaya teorii ob'yasnyayut nashe vremya* [Postmodernism: How Social and Cultural Theories Explain Our Time]. Moscow, Delo Publ., 2023, 584 p.
21. Aronson O.V. Kant and Cinema, *Ehstetika na perelome kul'turnykh traditsii* [Aesthetics at the Turning Point of Cultural Traditions]. Moscow, 2002, pp. 148–169 (in Russ.).
22. Khrenov N.A. *Iskusstvo v situatsii kul'turologicheskogo poverota: metodologicheskie poiski: monografija* [Art in the Situation of Cultural Turn: Methodological Search: monograph]. Moscow, Kanon+ ROOI Reabilitatsiya Publ., 2024, 624 p.
23. Ilyin V.V. *Teoriya poznaniya. Filosofiya kak opravdanie absolyutov. V poiskakh causa finalis: monografiya* [Theory of Cognition. Philosophy as Justification of Absolutes. In Search of Causa Finalis: monograph]. Moscow, Prospekt Publ., 2016, 272 p.
24. On Approval of the Strategy of the State Cultural Policy for the Period up to 2030: Order of the Government of the Russian Federation of September 11, 2024, no 2501-р, *Sobranie zakonodatel'stva Rossiiskoi Federatsii* [Collected Legislation of the Russian Federation], 2024, no. 38, art. 5715 (in Russ.).
25. Bazhanov V.A., The Human as an Open Manifold (Reflection on the Book Man as an Open Integrity), *Voprosy filosofii*, 2024, no. 1, pp. 58–66. DOI: 10.21146/0042-8744-2024-1-58-66 (in Russ.).

НОВИНКА



Культурология в условиях вызовов XXI века: новые тренды в образовании : монография / О.Н. Астафьева, Н.Б. Кириллова, О.В. Шлыкова [и др.]; научный редактор Н.Б. Кириллова ; Министерство науки и образования Российской Федерации, Уральский федеральный университет имени первого Президента России Б.Н. Ельцина. Екатеринбург : Издательство Уральского университета, 2024. 242 с.

В коллективной монографии рассматриваются теоретические и прикладные аспекты культурологии как науки и учебной дисциплины в системе общих проблем гуманитарного знания. Глобализация и цифровизация как главные вызовы XXI в. трансформировали всю систему высшего образования, способствуя появлению в его структуре новых направлений, которые влияют на его аксиологическую, онтологическую, мировоззренческую функции.

В книге три раздела, каждый из которых дополняет и логично продолжает предыдущий. В первом разделе рассматриваются векторы культурологического образования в эпоху глобальных трансформаций. Осмысление новых подходов к вопросам культурной политики современной России (О.Н. Астафьева) позволяет выявить динамику культурологического образования через анализ его аксиологической и мировоззренческой функций (О.В. Шлыкова), а также проблемное поле современного культурологического знания (Н.Б. Кириллова). Особое место в первом разделе занимают вопросы сохранения культурно-исторической памяти в контексте изучения memory studies (Н.Г. Федотова) и роль народной художественной культуры в системе современного образования и воспитания (С.А. Ситникова).

Во втором разделе в центре внимания исследователей – вопросы изучения искусства и новых цифровых технологий в системе современного гуманитарного образования в вузе.

Объект исследования в третьем разделе – социальные практики в культурологическом измерении. Здесь рассматриваются реалии жизни современного музея как фактора сохранения культурной памяти и новой модели коммуникации (П.А. Ляпушкина, Н.Б. Кириллова), презентация археологического наследия в общественном сознании на примере культурного памятника III–II тысячелетий до н. э. Аркаим (Л.Б. Зубанова), региональная культура в контексте сохранения историко-культурного наследия и развития позитивной гражданской идентичности (И.Я. Мурзина), роль традиционного народного искусства и способы его продвижения (Л.В. Резанов).

МЕЖДУНАРОДНАЯ НАУЧНО-ПРАКТИЧЕСКАЯ КОНФЕРЕНЦИЯ
«РУМЯНЦЕВСКИЕ ЧТЕНИЯ – 2025»

Москва, 22–24 апреля 2025 г.

Организаторы: Министерство культуры Российской Федерации, Российская государственная библиотека, Библиотечная Ассамблея Евразии.

Цель конференции – привлечение внимания к вопросам сохранения и изучения мирового культурного наследия, а также к проблемам функционирования библиотек на современном историческом этапе, поиск перспективных путей развития, расширение межкультурного взаимодействия и сотрудничества между учреждениями культуры, образования, науки.

Тематика конференции охватывает широкий спектр вопросов по теории и практике библиотековедения, библиографоведения и книговедения. Среди ее основных направлений: история библиотечного дела, раскрытие универсальных и специализированных фондов книгохранилищ, приоритеты и перспективы развития библиотечной науки, многоаспектная деятельность современных библиотек.

Особое внимание в 2025 г. планируется уделить следующим темам:

- ◆ Библиотеки и сохранение исторической памяти. К 80-летию Победы в Великой Отечественной войне;
- ◆ Страницы истории: 100 лет со времени переименования Румянцевской публичной библиотеки в Публичную библиотеку Союза ССР имени В.И. Ленина и обретения ею статуса библиотеки всесоюзного значения;
- ◆ Собиратели, хранители, исследователи: история учреждений культуры в лицах;
- ◆ Книговед и историк книжного дела Е.Л. Немировский (1925–2020). К 100-летию со дня рождения ученого и популяризатора научных знаний о книге;
- ◆ Рукописные и печатные памятники в фондах библиотек: создание, бытование, хранение и использование;
- ◆ Не только слово: изобразительное искусство на страницах изданий;
- ◆ Стандартизация в сфере библиотечного дела и библиографической деятельности;
- ◆ Комплектование библиотек и обслуживание читателей электронными ресурсами;
- ◆ Молодые кадры библиотек.

В рамках «Румянцевских чтений» планируется проведение как традиционных секций, так и посвященных памятным датам 2025 года.

Впервые в рамках «Румянцевских чтений» пройдет специальная сессия библиотек стран Содружества Независимых Государств, приуроченная к 80-й годовщине Победы в Великой Отечественной войне.

На ней планируется обсудить вопросы сохранения общей исторической памяти, раскрытия и популяризации богатейших архивных материалов военных лет из фондов библиотек СНГ, особое внимание будет уделено проектам и цифровым ресурсам библиотек.

Конференция будет проходить очно и в онлайн-режиме.

Планируется издание сборника материалов «Румянцевские чтения – 2025» с последующим размещением его в Российском индексе научного цитирования.

Дополнительная информация и регистрация участников (с докладами – до 21 марта, без докладов – до 8 апреля 2025 г.) – на сайте РГБ: <https://www.rsl.ru/ru/events/afisha/conf/rumyanczevskie-cteniya-2025>.

Место проведения: Российская государственная библиотека
(Москва, ул. Воздвиженка, д. 3/5).

Контакты: ученый секретарь РГБ Елена Александровна Иванова
e-mail: ivanovaEA@rsl.ru; rut@rsl.ru;
тел.: +7 (499) 557-04-70, доб. 22-52

УДК 021.7(470+571)
ББК 78.349.3(2Рос)
DOI 10.25281/2072-3156-2024-21-6-576-587

М.А. ПЛЕШАКОВА

НАУЧНО-ПРОСВЕТИТЕЛЬСКИЕ КОММУНИКАЦИИ БИБЛИОТЕК В СОЦИАЛЬНЫХ МЕДИА В КОНТЕКСТЕ МЕЖКУЛЬТУРНОГО ВЗАИМОДЕЙСТВИЯ

Мария Александровна Плешакова,
Государственная публичная научно-техническая
библиотека Сибирского отделения
Российской академии наук,
лаборатория информационно-системного анализа,
старший научный сотрудник
Восход ул., д. 15, Новосибирск, 630102, Россия
кандидат педагогических наук
ORCID 0000-0002-2455-4636; SPIN 3844-0124
Pleshakova@spsl.nsc.ru

Реферат. Цель статьи — с позиций межкультурного взаимодействия описать объективную ситуацию, складывающуюся в сфере научно-просветительских коммуникаций библиотек через социальные медиа на примере деятельности конкретной библиотеки. Основываясь на том, что коммуницирующими сторонами в этих процессах являются ученые — носители научной культуры — и широкая общественность, представляющая культуру повседневности, осуществлен подход, при котором научно-просветительские коммуникации библиотек рассматрива-

ются как посредническое участие в межкультурном взаимодействии. Показан аналитический срез работы Государственной публичной научно-технической библиотеки Сибирского отделения Российской академии наук (ГПНТБ СО РАН) в области популяризации науки через публикацию соответствующего контента в социальных медиа. Сбор данных проводился с использованием системы мониторинга и анализа *Brand Analytics* в период с 28 июля по 10 августа 2023 года. Было выявлено 28 упоминаний ГПНТБ СО РАН в постах, связанных с популяризацией науки, от 12 авторов, с индексом вовлеченности аудитории, равным 211. Освещены вопросы вовлеченности аудитории, качества контента и его уникальности, обусловленной территориальным аспектом — сибирская наука. Отмечено, что по сравнению с крупными молодежно-развлекательными проектами библиотека испытывает сложности с привлечением широкой аудитории к своему контенту, классико-академический стиль которого менее привлекателен для пользователей, на что указывают соответствующие метрики, в частности число просмотров. Сосредоточенность на сибирской науке также может являться огра-

ничивающим фактором массового спроса на научно-популярный медиаконтент ГПНТБ СО РАН, но вместе с этим придает уникальность выбранной ею нише в популяризации науки и создает дополнительные возможности для развития этого направления деятельности. Незначительное число позитивных сообщений (7,1%) и их низкий потенциальный охват (не более 1 тыс. пользователей), а также отсутствие активного участия и диалога со стороны пользователей (нет ответных сообщений и комментариев к постам) требуют от библиотек активизации привлечения и удержания целевой аудитории. В результате проведенного анализа автор приходит к выводу о важности работы библиотек как института культуры, ориентированного на развитие общества знания. Сфера деятельности библиотек, помимо сохранения и распространения информации, должна дополняться работой по популяризации научного знания, особенно в условиях расширения коммуникационных возможностей библиотек и разнообразия контента.

Ключевые слова: библиотека, межкультурная коммуникация, популяризация науки, социальные медиа, культура социальной коммуникации.

Для цитирования: Плешакова М.А. Научно-просветительские коммуникации библиотек в социальных медиа в контексте межкультурного взаимодействия // Обсерватория культуры. 2024. Т. 21, № 6. С. 576–578. DOI: 10.25281/2072-3156-2024-21-6-576-587.

При поддержке. Статья подготовлена по плану научно-исследовательской работы Государственной публичной научно-технической библиотеки Сибирского отделения Российской академии наук в рамках научного проекта № 122040600059-7 «Современное состояние и тенденции развития коммуникаций российской науки с обществом».

Тесная взаимосвязь культуры и коммуникации отмечена теоретиками уже давно, их концептуальная целостность подчеркивается в ряде философских теорий XX в., нашедших свое развитие в научных трудах XXI в., вплоть до объяснения самой сути культуры через протекающие в ней информационные процессы, как у Э. Холла, — создание, распространение, хранение и обработку созданной людьми информации [цит. по: 1, с. 142]. Научно-просветительские коммуникации, заключающиеся в распространении новых знаний, повышении общественного понимания сути научных открытий и развитии научной грамотности в широких кругах общества, обычно относят к сфере массовых коммуникаций [2]. Однако если взглянуть на эти процессы в контексте куль-

туры, то взаимодействие между научным сообществом и широкой общественностью можно рассматривать с позиций межкультурных коммуникаций.

Рационализация обмена информацией между людьми из разных культурных сред подразумевает участие посредников, способствующих снятию всевозможных коммуникационных барьеров. В обсуждении вопросов, связанных с научно-просветительскими коммуникациями, помимо самих ученых, речь прежде всего заходит о роли в этих процессах научных коммуникаторов и журналистов. Но важно помнить о том, что передача знаний от ученых обществу зависит также от общественных практик, реализуемых и другими объектами, составляющими институциональную инфраструктуру культуры, в частности библиотеками. Их деятельность не менее заметна, интересна и важна для развития научного просвещения, особенно в условиях современных трансформаций коммуникационной сферы, включающих цифровизацию, медиатизацию, распространение социальных коммуникационных платформ и т. д. [3, р. 4–11], расширяющих и обогащающих новыми возможностями их участие в этих процессах.

Учитывая многоаспектность обсуждаемых вопросов, считаем важным поиск подходов, которые позволили бы рассматривать проблему более целостным образом, с учетом когерентности задействованных в коммуникации механизмов, включая формы, способы, средства и процессы передачи информации. В этом смысле взгляд на деятельность библиотек в сфере научно-просветительских коммуникаций с позиций межкультурного взаимодействия, по нашему мнению, расширит исследовательские рамки и позволит получить оригинальные выводы, важные в том числе для стратегического планирования развития библиотечных практик по организации взаимодействия ученых и широкой общественности. Поэтому объектом нашего рассмотрения выступают научно-просветительские коммуникации с задействованием механизмов межкультурных коммуникаций, а предметом становятся посреднические коммуникации библиотек в социальных медиа.

Цель статьи — с позиций межкультурного взаимодействия описать объективную ситуацию, складывающуюся в сфере научно-просветительских коммуникаций библиотек через социальные медиа на примере деятельности конкретной библиотеки. Для этого были поставлены две задачи:

1. Обсуждение сущности научно-просветительских коммуникаций через рассмотрение их как специфического межкультурного явления.

2. Представление среза деятельности научной библиотеки по популяризации науки в социальных медиа в качестве локального образца такого рода коммуникации.

НАУЧНАЯ КОММУНИКАЦИЯ — ПРИМЕР МЕЖКУЛЬТУРНОЙ КОММУНИКАЦИИ

Межкультурная коммуникация, являя собой процесс взаимодействия представителей различных культур или культурных сообществ [4, с. 298], фактически может становиться столкновением мировоззрений ввиду языковых, поведенческих, ценностных и т. п. различий участников [4, с. 45–72]. Неразрывная взаимосвязь с культурной картиной мира каждой из сторон, формирующая внутренний контекст коммуникации [4, с. 128–129], способна порождать стереотипы и предвзятые мнения о противоположной культуре, вызывать недостаток культурной компетентности, препятствующий выстраиванию общения на основе равенства и взаимоуважения. Межкультурная коммуникация как особая форма упорядочивает взаимодействие носителей разных культур и помогает преодолению барьеров, порожденных отношением «свой — чужой» [5, с. 432]. Эти аспекты могут быть перенесены на область научной коммуникации, в широком смысле представляющей собой обмен информацией и идеями между учеными в закрытой среде их сообщества (внутрикультурный уровень), научными сообществами или обществом в целом (межкультурный уровень).

В настоящей работе научная коммуникация рассматривается только в контексте современных практик взаимодействия представителей мира науки с широкой общественностью (феномен Popular Science, «Популярная наука») [6, с. 45; 7, с. 23] и как частный случай коммуникации культуры — спланированной деятельности по распространению научных знаний, результатов исследований и их методов среди аудиторий, отдельные представители которых не являются учеными. В роли коммуникантов здесь выступают ученые и представители общественности, а средством коммуникации становится доступная в популярной форме научная информация в виде текстов, изображений, видео-, аудиозаписей — различные медиа и иVENTЫ (научно-популярные журналы, книги и фильмы, публичные лекции и встречи с учеными, научные блоги, подкасты и т. д.).

Одна из сторон такой коммуникации — широкая общественность, которая, формируя и определяя повседневные практики, составляет культуру повседневности. При совокупном ее рассмотрении (как единого целого, без учета индивидуальных различий отдельных представителей), принято считать, что она не обладает специальными знаниями

и профессиональной подготовкой для осуществления того или иного вида специфических практик, а только содержит набор норм, ценностей, традиций и привычек, характерных для повседневной жизни людей. Обогащение культуры повседневности становится возможным за счет многообразия создаваемых коммуникативных связей между различными агентами, взаимодействующими с ней. Одним из таких агентов выступает научное сообщество, формирующее научную культуру — подсистему, связанную с созданием, сохранением и трансляцией научного знания, а коммуникативные связи, возникающие между этими двумя культурами, способствуют распространению достоверной научной информации и, как следствие, общественному прогрессу, развивают критическое и аналитическое мышление, повышают научную грамотность и осознанность людей [5, с. 460–461].

В настоящее время существует множество альтернатив для расширения обычными людьми их знаний в различных областях науки, а также взаимодействия с миром науки. Они представлены как масштабными долгостоящими проектами, так и локальными мероприятиями на местном уровне, но от этого не менее интересны для аудитории и значимы для развития коммуникации между учеными и широкой общественностью. И поскольку научная культура является составляющей культуры в целом, все институции в рамках этой среды становятся коммуникативными площадками, участвующими в распространении разнообразного контента и выстраивающими, таким образом, при помощи специфических для них средств диалог между культурами.

Сегодня о сочетании языков науки и искусства говорится как об уже свершившемся факте в развитии научной коммуникации [8, с. 1079]. Подобные интеграции между культурными пространствами порождают в пунктах их пересечения дестинации — ограниченные территории, обладающие необходимыми ресурсами для привлечения посетителей и удовлетворения их потребностей [9, с. 27]. Такие точки пересечения культур открывают новые горизонты и приводят к неожиданным решениям, меняющим стереотипы в представлениях о развитии самих институтов. Сочетание коммуникативных возможностей разных социокультурных институтов в новых практиках усиливает их общие и главные функции — просветительскую и коммуникативную [10, с. 115]. Следовательно, и обогащение культуры повседневности, приобщенной к этим практикам, должно интенсифицироваться. Каждое из звеньев инфраструктуры выполняет свои особые функции в сохранении и распространении культурного наследия. Однако это не означает постоянство их деятельности во времени, например в обновленном отчете Международной федерации библиотечных ассоциаций и учреждений (IFLA)

о тенденциях развития в версии 2022 г. в рекомендациях для библиотек отмечен поиск более широкого определения профессиональной сферы, означающий активное действие, а также просветительскую деятельность как ключевое условие реализации целей [11, с. 26].

Библиотекам традиционно отводилась роль хранителя и распространителя книжной культуры, и в разные исторические периоды книга как средство коммуникации, во многом благодаря библиотекам, была доступной для всех сословий и социальных групп. Начиная с эпохи Просвещения, с выпуском во Франции «Энциклопедии» (1751), книга становится основным средством, популяризирующим научное знание. Развитие издательского дела в XIX в. породило «индустрию популяризации научных знаний... примерами которой стали... романы Жюля Верна» [6, с. 46]. Наконец, уже в XX в., после завершения Второй мировой войны, до возникновения цифровой культуры «связка науки, общества и медиа» укрепилась настолько, что «тиражи научно-популярных журналов и романов science fiction по всему миру» достигали миллионных отметок [6, с. 47]. Очередной толчок для роста коммуникативных возможностей библиотек дало технологическое развитие коммуникационной сферы, обозначенное возникновением цифровой культуры.

Возвращаясь к рассуждениям о взаимодействии культур, отметим, что изменение коммуникативной составляющей культуры повседневности приобретает наибольший динамизм за счет используемых средств и расширения пространства. Цифровая культура в этом смысле значительно увеличивает возможности по обогащению повседневной культуры, делая более доступной для обычного человека так называемую высокую культуру, к которой относится и научная культура [5, с. 478]. Интернет является основным коммуникационным медиумом цифровой эпохи. Вместе с этим произошла важнейшая за последние годы трансформация в коммуникационной сфере [12, с. 9]. И речь здесь идет не только о доступности информации, скорее о воздействии более сложных процессов и механизмов — включении интерактивного компонента, открывающего доступ не только к «одновременной отправке сообщений от многих многим в реальном или выбранном времени, но и к возможности двусторонней коммуникации» [12, с. 101].

При этом мы не противопоставляем цифровую реальность социальной, придерживаясь мнения, что «социальная и культурная память сегодня — результат взаимодействия человека и латурианских “нечеловеков”, цифровых устройств и технологий» [13, с. 10]. Так и считающиеся стандартными в просветительской деятельности публичных библиотек выставочная работа, презентации новых книг, чи-

тательские конференции, встречи с выдающимися людьми, литературные вечера и другие мероприятия сегодня подаются уже в виде онлайн-форумов, блогов, интернет-конференций и т. п. [14, с. 29].

МЕТОДОЛОГИЯ ИССЛЕДОВАНИЯ

Современные технологии позволяют собирать, фиксировать и обобщать из Сети информацию, отражающую многие аспекты интернет-коммуникаций. На основе этих данных в различных сферах проводятся аналитические исследования для выработки организациями собственных интернет-стратегий. В библиотеках такие исследования относительно новы и получили распространение ввиду доступности соответствующего инструментария, в них ставятся разные задачи и прежде всего объективная оценка присутствия библиотек в социальных медиа и определение места библиотек в медиамире [15, с. 63]. Значительное внимание уделяется изучению социальных медиа как средству распространения контента, оперативного общения и вовлечения пользователей в диалог [16]. Очевиден интерес исследователей к социальным сетям, которые библиотеки в дополнение к традиционным коммуникационным инструментам одними из первых начали использовать для взаимодействия со своими читателями (разумеется, в ином масштабе, чем, например, предвыборные кампании). Библиотечные специалисты уже осознали их маркетинговый потенциал, хотя на общем фоне он может показаться незначительным [17; 18].

В нашем исследовании представлен кейс: Деятельность Государственной публичной научно-технической библиотеки Сибирского отделения Российской академии наук (ГПНТБ СО РАН) по популяризации науки в социальных медиа.

Данные для проведения анализа были получены с помощью системы мониторинга и анализа социальных медиа и СМИ Brand Analytics, обеспечивающей поиск по текстам сообщений, распознанным текстам с изображениями, расшифровкам видео, меткам о местоположении, историям в социальных сетях («ВКонтакте», «Одноклассники», YouTube, TikTok; Facebook¹ и Instagram¹, Twitter² и др.); блогах, форумах, порталах отзывов, платформах электронной коммерции, картографических сервисах, магазинах мобильных приложений; публичных ка-

¹ Принадлежат компании Meta Platforms Inc, которая решением Тверского суда Москвы от 21.03.2022 признана экстремистской организацией, ее деятельность запрещена на территории Российской Федерации.

² Внесен в реестр сайтов, содержащих информацию, распространение которой в Российской Федерации запрещено.

налах и чатах Telegram; онлайн-СМИ. Мониторинг проводился в период с 28 июля по 10 августа 2023 г. по всем типам сообщений и данных.

АНАЛИЗ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ ГПНТБ СО РАН ПО ПОПУЛЯРИЗАЦИИ НАУКИ В СОЦИАЛЬНЫХ МЕДИА

Социальные медиа и онлайн-СМИ за указанный период содержали 28 упоминаний ГПНТБ СО РАН в постах, связанных с популяризацией науки, от 12 авторов. Индекс вовлеченности аудитории этих сообщений был равен 211, что соответствует около 7,5 совершенным действиям на каждое сообщение (лайки, комментарии, репосты). Вовлеченность — важная метрика для анализа социальных медиа, определяющая эффективность контента и позволяющая объективно оценивать успешность того или иного продукта. Выражая в числовом виде заинтересованность аудитории в представленном содержании, параметр вовлеченности устанавливает соответствие медиа-продукта тематическим запросам пользователей. Однако для оценки весомости показателя реакции аудитории на сообщения из социальных медиа с коэффициентом ответных действий 7,5 и определения критериев шкалирования (низкий/высокий), необходимо учитывать контекст и сравнивать его с другими индикаторами в данной среде. В настоящий момент мы располагаем только сведениями о представленности ГПНТБ СО РАН в социальных медиа и СМИ с 28 июля по 10 августа 2023 г. (данные на момент проведения анализа не опубликованы).

В этом срезе средний показатель взаимодействия аудитории с сообщениями составил 4,5 ответных действий, и это может означать, что потребителям контента библиотеки в социальных медиа и СМИ интересны темы, касающиеся науки. Здесь имеется прямая зависимость: к большему количеству лайков, комментариев и репостов приводит контент, привлекающий внимание аудитории. В качестве гипотезы можно выдвинуть предположение о наличии среди аудитории социальных медиа библиотеки некоего сообщества, активно обсуждающего и распространяющего популярные материалы о науке. Подтверждение или опровержение этой гипотезы требует дальнейшего наблюдения и углубленного анализа. В целом же отмеченный уровень активности аудитории по отношению к научно-популярному контенту можно расценивать как проявление заинтересованности и вовлеченности. Однако получение исчерпывающей оценки требует,

во-первых, проведения сравнительного анализа с показателями в данной среде, во-вторых, сопоставления с показателями в аналогичных сферах деятельности и, в-третьих, конкурентного анализа. На данный момент это не представляется возможным ввиду отсутствия такой аналитики, но видится очень перспективным способом для оценки деятельности библиотек.

Допускаем, что число обращений аудитории социальных медиа к научно-популярному контенту, создаваемому библиотеками, в общероссийском масштабе и на фоне успешности деятельности других акторов научной коммуникации может расцениваться как низкое. Например, приведем сравнение: просмотров на YouTube выпусков научного шоу «Заходит ученый в бар»³ — от 6 до 70 тыс.; выпусков научно-популярного проекта «КПД Идеи»⁴ — от 120 до 1,1 тыс. за год. Но для адекватной оценки необходимо учитывать ряд факторов. Во-первых, на какую аудиторию ориентирован контент: шоу «Заходит ученый в бар» создается в молодежном формате, его гостями и экспертами становятся молодые ученые; программа «КПД Идеи» — авторская программа А.И. Веселова (ГПНТБ СО РАН) о передовых рубежах сибирской науки, в которой спикерами становятся крупнейшие ученые СО РАН. Ее целевая аудитория не ограничивается молодежью, и, соответственно, выбран строгий формат интервью-беседы с ученым. Необходимо также учитывать, что наиболее активной группой в интернет-среде является молодежная аудитория, именно для нее социальные медиа являются доминирующим источником информации.

Во-вторых, проект, популяризирующий сибирскую науку, ограничен локальностью контента как в тематическом, так и в региональном разрезе (92,3% (12 пользователей) сообщений отправлены жителями Новосибирска и 7,7% (1) — Москвы). В-третьих, «Заходит ученый в бар» — это специализированный проект медиакомпании «Бумага». «КПД Идеи» — одно из многих направлений деятельности библиотеки, и это характеризует финансовое, кадровое, техническое, маркетинговое и другое обеспечение проектов. Поэтому наиболее адекватным способом оценки и сравнения подобных проектов должен быть ожидаемый (потенциальный и явный) социальный эффект: развитие интереса, в том числе со стороны молодежи, к науке. Невозможно также говорить об экономической рентабельности и эффективности деятельности институтов культуры, данные проекты — инвестиция в человеческий ка-

³ <https://www.youtube.com/channel/UCRbtxx-c9gCaagF2xU5vOA>

⁴ https://www.youtube.com/playlist?list=PLmt_kSxaG4_5lPAbH8Ij2n6czvUaXSyK

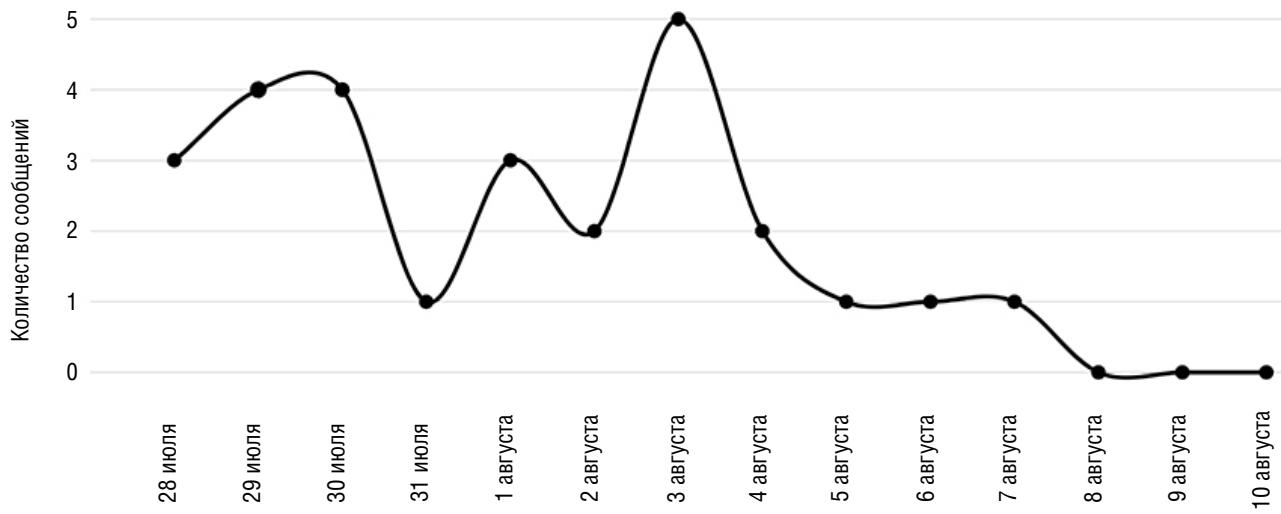


Рис. Динамика сообщений, в которых упоминается ГПНТБ СО РАН, в социальных медиа за период 28 июля — 10 августа 2023 г. (тег: Популяризация науки)

питал, оценить который будет возможно в будущем. Такие значительные различия в манере подачи контента не позволяют провести корректную сравнительную оценку, как, впрочем, и не дают оснований для критики ни одного из подходов: любой способ подачи приемлем, если контент полезен и интересен.

Поэтому в данной статье, сравнивая количественные показатели, мы не даем критическую оценку медиапродуктов, направленных на популяризацию науки, а только описываем объективную реальность, априори считая, что любой результат со значением выше нуля — положительный. Тем более что показатель лояльности в выбранном срезе — отношение числа позитивных материалов к числу негативных — составил два, что указывает на положительное отношение аудитории к научно-популярному контенту, представляемому ГПНТБ СО РАН. Очевидно, пользователей привлекает стремление библиотеки к расширению информационного поля и обеспечению беспрепятственного доступа пользователей к материалам о науке в Сибири.

Наибольшее число сообщений за один день рассматриваемого периода приходится на 3 августа. Связано это с широким резонансом одного события — проведения Новосибирским государственным университетом пятидневного научно-профессионального лагеря «Наставник будущего» для новосибирских школьников 7–9 классов, партнером которого выступала ГПНТБ СО РАН. Этой новости были посвящены четыре из шести сообщений за указанный день (рис.).

Тональность контента в социальных медиа относится к эмоциональному настрою, выраженному в реакциях пользователей. Из всех проан-

ализированных сообщений 92,9% (26) были классифицированы как нейтральные. Это значит, что большинство пользователей выражают мнение без эмоционально окрашенных выражений или предвзятости в отношении темы обсуждения. Позитивных сообщений — 7,1% (2), при этом их аудитория составила не более 1 тыс. пользователей, т. е. потенциальный охват таких сообщений невысок.

Нейтральный характер сообщений можно интерпретировать по-разному. Если это касается восприятия аудиторией новостей о науке, то нейтральность может иметь положительный эффект, проявляющийся в объективности оценки научных фактов и результатов научных исследований; в строгой рассудительности в процессе интерпретации получаемой информации, в том числе в восприятии противоречивых или спорных новостей. Таким образом, нейтральный эмоциональный фон свидетельствует о сосредоточенности пользователей на содержании информационных сообщений, а не на чувственных аспектах. Однако полное отсутствие эмоциональных реакций в сообщениях о науке может быть вызвано слабым интересом к научным достижениям и исследованиям и, соответственно, низкой мотивацией к потреблению информации такого рода. По нашим данным судить об оптимальных пропорциях или сбалансированности тональности нельзя, для этой цели было бы полезно проведение сравнительных анализов за разные периоды и построение корреляций, например, с динамикой просмотров.

Таблица 1 показывает, что половина всех сообщений, расцениваемых как информация, популяризирующая науку, размещена в социальной сети

Таблица 1

Источники сообщений, в которых упоминается ГПНТБ СО РАН, в социальных медиа за период 28 июля – 10 августа 2023 г. (тег: Популяризация науки)

№	Источник	Упоминаний	Доля
1	 vk.com	14	50,0%
2	 dzen.ru	6	21,4%
3	 news.myseldon.com	4	14,3%
4	 telegram.org	2	7,1%
5	 academcity.org	1	3,6%
6	 rutube.ru	1	3,6%

Таблица 2

Авторы (топ-10) сообщений, в которых упоминается ГПНТБ СО РАН в социальных медиа за период 28 июля – 10 августа 2023 г. (тег: Популяризация науки)

№	Автор	Сообщения	Аудитория	Вовлеченность
1	 Отделение ГПНТБ СО РАН	6	24	0
2	 Отделение ГПНТБ СО РАН	6	102	55
3	 Антуан Веселов	2	5 381	30
4	 Академия наставников	1	581	0
5	 Людмила Перепечко	1	64	0
6	 Новосибирский областной совет ветеранов	1	776	1
7	 Наталья Багрова	1	182	14
8	 Фонд «Поддержка проектов в области образования»	1	2 106	36
9	 Ритмы Мышления	1	0	0
10	 Сообщество Академгородка Новосибирск	1	32 817	62

«ВКонтакте». Следует отметить, что «ВКонтакте» является одной из самых широко используемых платформ в России ввиду широты функционала, привлекающего пользователей: обмен сообщениями, создание групп и сообществ для обсуждения различных тем, просмотра видео. Эти возможности используются как для придания гетерогенности контенту (vk.com содержит популяризационные

материалы в текстовом, видео- и фотоформатах), так и достижения виральности – 10 самых резонансных постов, попавших в наш срез, размещены в этой соцсети.

Пятая часть сообщений содержится в блогах на dzen.ru – локальных блогах с низким количеством подписчиков, хотя сама коммуникационная платформа имеет высокие показатели по охвату ауди-

Таблица 3

Авторы (топ-10 по аудитории) сообщений, в которых упоминается ГПНТБ СО РАН в социальных медиа за период 28 июля – 10 августа 2023 г. (тег: Популяризация науки)

№	Автор	Сообщения	Аудитория	Вовлеченность
1	 Сообщество Академгородка Новосибирск	1	32 817	62
2	 Антуан Веселов	2	5 381	30
3	 Академия наставников	1	2 122	13
4	 Фонд «Поддержка проектов в области образования»	1	2 106	36
5	 Новосибирский областной совет ветеранов	1	776	1
6	 Академия наставников	1	581	0
7	 Наталья Багрова	1	182	14
8	 Наука на Восходе ГПНТБ СО РАН	1	124	0
9	 Отделение ГПНТБ СО РАН	6	102	55
10	 Людмила Перепечко	1	64	0

Таблица 4

Авторы (топ-10 по вовлеченности) сообщений, в которых упоминается ГПНТБ СО РАН в социальных медиа за период 28 июля – 10 августа 2023 г. (тег: Популяризация науки)

№	Автор	Сообщения	Аудитория	Вовлеченность
1	 Сообщество Академгородка Новосибирск	1	32 817	62
2	 Отделение ГПНТБ СО РАН	6	102	55
3	 Фонд «Поддержка проектов в области образования»	1	2 106	36
4	 Антуан Веселов	2	5 381	30
5	 Наталья Багрова	1	182	14
6	 Академия наставников	1	2 122	13
7	 Новосибирский областной совет ветеранов	1	776	1
8	 Отделение ГПНТБ СО РАН	6	24	0
9	 Академия наставников	1	581	0
10	 Людмила Перепечко	1	64	0

тории. Отметим сразу, что данный фактор не является абсолютно негативным, наиболее важен не потенциальный объем аудитории, а ее вовлеченность (см. табл. 2–4).

Третий ресурс в рейтинге по размещенному контенту – агрегатор новостей Seldon.News, активная аудитория которого больше и разнообразней, чем у локализованных библиотечных сообществ.

Использование его, очевидно, связано с потенциальной возможностью расширения аудитории и максимизации информационного охвата.

Telegram, позволяющий публиковать медиаконтент с целью большего охвата аудитории с получением обратной связи, был задействован только для анонсирования событий текущего периода.

В некоторой степени случайно в этом списке оказалась информационная платформа Academcity, содержащая единственное за рассматриваемый период упоминание ГПНТБ СО РАН как информационного партнера в реализации одной из программ.

На Rutube, где была размещена тоже одна трансляция, популяризирующая деятельность самой библиотеки — экскурсия по Музею редкой книги ГПНТБ СО РАН, статистика просмотров недоступна.

Судить о результативности деятельности библиотеки по популяризации науки в социальных медиа и создания контента такого рода, оценивать, насколько успешно он достигает своих целей и воздействует на аудиторию, можно при помощи измерения уровня вовлеченности, о чем уже говорилось выше. Также немаловажны метрики, характеризующие активность авторов и объем аудитории, однако подобные показатели необходимо рассматривать в сопоставлении. Представленные в таблицах 2–4 данные ранжирования авторов по числу сообщений, по аудитории и по вовлеченности, соответственно, демонстрируют ситуацию отсутствия в нашем информационном срезе корреляций между этими тремя факторами.

Как видно из таблиц 2–4, распределение авторов в рейтингах по количеству сообщений, аудитории и вовлеченности различается. Например, сообщество Отделение ГПНТБ СО РАН в социальной сети «ВКонтакте» располагается на первой строчке рейтинга по количеству сообщений, на девятой — по аудитории, на второй — по вовлеченности; сообщество Академгородка, являясь лидером и по аудитории, и по вовлеченности, по количеству сообщений занимает 10 позицию с одним сообщением.

Также обратим внимание на одно очень важное обстоятельство: ГПНТБ СО РАН сама размещает информацию о себе в социальных медиа, другие авторы также упоминают ее, но отклика в виде сообщений от пользователей на эти посты нет. Такое поведение аудитории может быть охарактеризовано как пассивное в том смысле, что происходит потребление контента без дальнейшего вовлечения в диалог. Некоторые пользователи совершают больше активных действий в Сети и тем самым демонстрируют свою вовлеченность, в то время как другие могут оставаться пассивными. Гипотетически можно назвать различные причины этого обстоятельства: от банального нежелания пользователей совершать дополнительные действия в силу отсутствия стимулов для более активного участия до боязни выражать свое мнение публично.

Здесь важно понимать, что активность аудитории в социальных медиа может значительно варьироваться в зависимости от контента, выбранной платформы для его размещения и целевой аудитории. Тем не менее пассивность аудитории в выражении каких-либо реакций относительно потребляемого контента не всегда будет означать отсутствие интереса к его содержанию или недостаточную «полезность», это может быть особенностью поведения определенных групп. Поэтому для создателей контента стремление к вовлечению пользователей в диалог должно становиться важной стратегической задачей, которая по своей значимости сравнима с качественными характеристиками самого контента.

ВЫВОДЫ

Современная библиотека как важный институт культуры, а в коммуникационном контексте — одно из центральных звеньев культуры, платформа для осуществления межкультурных коммуникаций, находит свою нишу, в том числе в реализации трансляции необходимых научных знаний для широкой аудитории. Традиционно эта задача решалась в библиотеках путем использования специальных средств раскрытия фондов и стимулированием читательской активности [19]. В настоящее время возможности библиотек стали шире, а контент разнообразней. Коммуникативное пространство библиотеки как место пересечения разных культур (в данном контексте — культуры науки с культурой повседневности) является адекватным отражением пространства науки и местом притяжения культуры повседневности. При этом библиотека, в отличие от Интернета в широком его понимании и значении в коммуникации, — феномен отнюдь не массовый, тем не менее закрепленные в ней социокультурные практики можно ассоциировать с культурными привычками (и даже традициями) определенного круга людей. Их отражение в ментальной сфере читателей/пользователей и точки пересечения с пространством науки посредством участия библиотеки делает возможным диалог культур.

БЛАГОДАРНОСТЬ

Автор выражает благодарность младшему научному сотруднику лаборатории информационно-системного анализа Государственной публичной научно-технической библиотеки Сибирского отделения Российской академии наук Л.К. Курмышевой за помощь в подготовке статьи.

Список источников

1. Кой Ю. Теоретические основы межкультурной коммуникации: сущность и формы проявления // Проблемы современного педагогического образования. 2022. № 75-4. С. 141–144.
2. Дивеева Н.В. Популяризация науки как разновидность массовых коммуникаций в условиях новых информационных технологий и рыночных отношений : автореф. дис. ... канд. филологических наук. Воронеж : Южный федеральный университет, 2015. 22 с.
3. Handbook of new media: social shaping and social consequences – fully revised student edition / ed. by Leah A. Lievrouw, Sonia Livingstone. London, UK : SAGE Publications, 2006. 16 p.
4. Садохин А.П. Введение в теорию межкультурной коммуникации : монография. Москва : Высшая школа, 2005. 309 с.
5. Прикладная культурология : энциклопедия. Москва : Согласие, 2019. 843 с.
6. Абрамов Р.Н., Кожанов А.А. Концептуализация феномена Popular Science: модели взаимодействия науки, общества и медиа // Социология науки и технологий. 2015. Т. 6, № 2. С. 45–59.
7. Миньяр-Белоручева А.П. Научная коммуникация как разновидность межкультурной коммуникации // Вестник Южно-Уральского государственного университета. Серия: Лингвистика. 2019. Т. 16, № 4. С. 22–26. DOI: 10.14529/ling190404.
8. Орлова Т.Э., Терентьева И.Н. Популяризация науки – актуальная функция научной коммуникации // Международный студенческий научный вестник. 2018. № 4 (ч. 7). С. 1077–1080.
9. Паршукова Г.Б., Плешакова М.А. Концептное пространство библиотеки // Вестник культуры и искусств. 2023. № 4 (76). С. 22–33.
10. Малеев В.С. Музей и театр на пути к единству: поиск синтетических форм // Вестник Московского государственного университета культуры и искусств. 2018. № 4 (84). С. 113–122.
11. БиблиоГоризонт : дайджест зарубежных публикаций в библиотечно-информационной сфере. 2023. № 1. 28 с.
12. Кастельс М. Власть коммуникации : [учебное пособие]. 2-е изд., доп. Москва : Издательский дом Высшей школы экономики, 2017. 590 с.
13. Павловский А.Ф. Введение. Цифровые рамки коллективной памяти: Куда ведет цифровой поворот в memory studies? // Память в сети: цифровой поворот в memory studies : сборник статей. Санкт-Петербург. 2023. С. 7–12.
14. Кузнецова В.Ф. Просветительская деятельность публичной библиотеки // Библиотековедение. 2010. № 4. С. 27–31.
15. Агеева Г.М. Медиааналитика в библиотечных исследованиях // Научные и технические библиотеки. 2023. № 5. С. 58–76. DOI: 10.33186/1027-3689-2023-5-58-76.
16. Chen L. Analysis of the Informatization Construction of Library // Journal of Physics: Conference Series. 2020. Vol. 1486 (2), article id. 022009. DOI: 10.1088/1742-6596/1486/2/022009.
17. Fernández J. A SWOT Analysis for Social Media in Libraries // Library Staff Publications. 7. 2009. Vol. 33, iss. 5. P. 35–37. URL: https://digitalcommons.library.umaine.edu/lib_staffpub/7 (дата обращения: 25.10.2024).
18. Masizana F., Salubi O.G. Use of social media as a marketing and information provision tool by the City of Cape Town Libraries // South African Journal of Information Management. 2022. Vol. 24 (1), a1513. DOI: 10.4102/sajim.v24i1.1513.
19. Плешакевич Е.А. Государственно ориентированная советская модель библиотечного обеспечения коммуникации науки и общества // Библиосфера. 2023. № 1. С. 7–13. DOI: 10.20913/1815-3186-2023-1-7-13.

Иллюстративный материал предоставлен автором статьи

Scientific and Educational Communications of Libraries in Social Media in the Context of Intercultural Interaction

Maria A. Pleshakova

State Public Scientific Technological Library of the Siberian Branch of the Russian Academy of Sciences, 15 Voshod Str., Novosibirsk, 630102, Russian Federation
ORCID 0000-0002-2455-4636;
SPIN 3844-0124;
Pleshakova@spsl.nsc.ru

Abstract. The aim of the article is to describe the objective situation in the sphere of scientific and educational communications of libraries through social media on the example of the activities of a particular library from the perspective of intercultural interaction. Based on the fact that the communicating parties in these processes are scientists – carriers of scientific culture – and the general public, representing the culture of everyday life, the approach is implemented, in which scientific and educational communications of libraries are considered as an intermediary participation in intercultural interaction. An analytical cross-section of the work of the State Public Scientific and Technical Library of the Siberian Branch

of the Russian Academy of Sciences (SPSTL SB RAS) in the field of science popularization through the publication of relevant content in social media is shown. Data collection was conducted using the Brand Analytics monitoring and analysis system in the period from July 28 to August 10, 2023. There were 28 mentions of SPSTL SB RAS in posts related to science popularization from 12 authors, with an audience engagement index of 211. The issues of audience engagement, content quality and its uniqueness due to the territorial aspect – Siberian science – are highlighted. It is noted that compared to large youth entertainment projects, the library has difficulties in attracting a wide audience to its content, the classical-academic style of which is less appealing to users, as indicated by the relevant metrics, in particular, the number of views. The focus on Siberian science may also be a limiting factor in the mass demand for popular science media content of the SPSTL SB RAS, but at the same time it makes its chosen niche in science popularization unique and creates additional opportunities for the development of this area of activity. The insignificant number of positive messages (7.1%) and their low potential reach (no more than 1,000 users), as well as the lack of active participation and dialogue on the part of users (no response messages and comments to posts) require libraries to intensify the attraction and retention of the target audience. As a result of the analysis, the author concludes that it is important for the library to work as a cultural institution focused on the development of a knowledge society. In addition to preservation and dissemination of information, the sphere of libraries' activities should be complemented by the work on popularization of scientific knowledge, especially in the context of increased communication capabilities of libraries and diversity of content.

Key words: library, intercultural communication, popularization of science, social media, culture of social communication.

Citation: Pleshakova M.A. Scientific and Educational Communications of Libraries in Social Media in the Context of Intercultural Interaction, *Observatory of Culture*, 2024, vol. 21, no. 6, pp. 576–587. DOI: 10.25281/2072-3156-2024-21-6-576-587.

Acknowledgements. This article was prepared according to the research work plan of the State Public Scientific and Technological Library of the Siberian Branch of the Russian Academy of Sciences within the scientific project No. 122040600059-7 “Current State and Trends in the Development of Communications Between Russian Science and Society”.

References

1. Kou Yu. Theoretical Foundations of Intercultural Communication: The Essence and Forms of Manifestation,

Problemy sovremennoego pedagogicheskogo obrazovaniya [Problems of Modern Pedagogical Education], 2022, no. 75-4, pp. 141–144 (in Russ.).

2. Diveeva N.V. *Populyarizatsiya nauki kak raznovidnost' massovykh kommunikatsii v usloviyakh novykh informatsionnykh tekhnologii i rynochnykh otnoshenii* [Popularization of Science as a Kind of Mass Communications in the Conditions of New Information Technologies and Market Relations], Cand. philos. sci. diss. abstr. Voronezh, Yuzhnyi Federal'nyi Universitet Publ., 2015, 22 p.
3. Lievrouw L.A., Livingstone S. (eds.) *Handbook of New Media: Social Shaping and Social Consequences – Fully Revised Student Edition*. London, SAGE Publications, 2006, 16 p.
4. Sadokhin A.P. *Vvedenie v teoriyu mezhdunarodnogo kul'turologiya: monografiya* [Introduction to the Theory of Intercultural Communication: monograph]. Moscow, Vysshaya Shkola Publ., 2005, 309 p.
5. *Prikladnaya kul'turologiya: ehntsiklopediya* [Applied Cultural Studies: encyclopedia]. Moscow, Soglasie Publ., 2019, 843 p.
6. Abramov R.N., Kozhanov A.A. Popular Science Conceptual Analysis: Models of Science, Society and Media Communications, *Sotsiologiya nauki i tekhnologii* [Sociology of Science and Technology], 2015, vol. 6, no. 2, pp. 45–59.
7. Minyar-Belorucheva A.P. Academic Communication as a Variety of Intercultural Communication, *Vestnik Yuzhno-Ural'skogo gosudarstvennogo universiteta. Seriya: Lingvistika* [Bulletin of the South Ural State University. Series: Linguistics], 2019, vol. 16, no. 4, pp. 22–26. DOI: 10.14529/ling190404 (in Russ.).
8. Orlova T.E., Terenteva I.N. Popularization of Science Is an Actual Function of Scientific Communication, *Mezhdunarodnyi studencheskii nauchnyi vestnik* [European Student Scientific Journal], 2018, no. 4–7, pp. 1077–1080 (in Russ.).
9. Parshukova G.B., Pleshakova M.A. Scribbling Library Space, *Vestnik kul'tury i iskusstv* [Culture and Arts Herald], 2023, no. 4 (76), pp. 22–33 (in Russ.).
10. Maleev V.S. Museum and Theater on the Way to Unity: Search for Synthetic Forms, *Vestnik Moskovskogo gosudarstvennogo universiteta kul'tury i iskusstv* [The Bulletin of Moscow State University of Culture and Arts], 2018, no. 4 (84), pp. 113–122 (in Russ.).
11. *BiblioGorizont: daidzhest zarubezhnykh publikatsii v bibliotechno-informatsionnoi sfere* [BiblioHorizon: digest of foreign publications in the library and information field]. 2023, no. 1, 28 p.
12. Castells M. *The Power of Communication*. Moscow, Izdatel'skii Dom Vysshei Shkoly Ekonomiki, 2017, 590 p. (in Russ.).
13. Pavlovsky A.F. Introduction. Digital Frames of Collective Memory: Where Does the Digital Turn in Memory Studies Lead? *Pamyat' v seti: tsifrovoi poverot v memory studies: sbornik statei* [Memory

- in the Network: The Digital Turn in Memory Studies: collected articles]. St. Petersburg, 2023, pp. 7–12 (in Russ.).
14. Kuznetsova V.F. Outreach Activity of a Public Library, *Bibliotekovedenie* [Russian Journal of Library Science], 2010, no. 4, pp. 27–31 (in Russ.).
15. Ageeva G.M. Media Analytics in Library Research, *Nauchnye i tekhnicheskie biblioteki* [Scientific and Technical Libraries], 2023, no. 5, pp. 58–76. DOI: 10.33186/1027-3689-2023-5-58-76 (in Russ.).
16. Chen L. Analysis of the Informatization Construction of Library, *Journal of Physics: Conference Series*, 2020, vol. 1486 (2), 022009. DOI: 10.1088/1742-6596/1486/2/022009.
17. Fernández J. A SWOT Analysis for Social Media in Libraries, *Library Staff Publications*, 7, 2009, vol. 33, issue 5, pp. 35–37. Available at: https://digitalcommons.library.umaine.edu/lib_staffpub/7 (accessed 25.10.2024).
18. Masizana F., Salubi O.G. Use of Social Media as a Marketing and Information Provision Tool by the City of Cape Town Libraries, *South African Journal of Information Management*, 2022, vol. 24 (1), a1513. DOI: 10.4102/sajim.v24i1.1513.
19. Pleshkevich E.A. The State-Oriented Soviet Model of Library Support for Communication Between Science and Society. *Biblosfera* [Bibliosphere], 2023, no. 1, pp. 7–13. DOI: 10.20913/1815-3186-2023-1-7-13 (in Russ.).

НОВИНКА



Великий библиотекарь Любовь Борисовна Хавкина : в 2 томах / Российская государственная библиотека ; сост.: Ю.Н. Столяров, Л.Б. Хайцева. Москва : Пашков дом, 2024.

Т. 1 : Актуальное наследие. Избранные труды Л.Б. Хавкиной. 437, [1] с. : ил.

Т. 2 : Библиотековед мирового масштаба. Л.Б. Хавкина в воспоминаниях и исследованиях. 437, [1] с. : ил.

Двухтомное издание продолжает серию книг о великих библиотекарях и посвящено основателю отечественного библиотечного образования, выдающемуся библиотековеду Л.Б. Хавкиной. Первый том содержит публикации Любови Борисовны, раскрывающие ее взгляды на постановку библиотечного дела в России и за рубежом. Второй том открывает очерк о жизни и деятельности Л.Б. Хавкиной, написанный известным советским библиотековедом Ю.В. Григорьевым. Его дополняют новые фактические материалы, обнаруженные Ю.Н. Столяровым. Представлена подробная хроника жизни и деятельности Л.Б. Хавкиной. Публикуются статьи известных библиотековедов, выразивших свое отношение к различным сторонам ее многогранной профессиональной деятельности, а также воспоминания слушателей библиотечных курсов, организованных Л.Б. Хавкиной. В издании впервые представлены наиболее полный библиографический список трудов Л.Б. Хавкиной и литература о ней.

Подробная информация:

Российская государственная библиотека, Издательство «Пашков дом»
119019, Москва, ул. Воздвиженка, д. 3/5
Тел.: +7 (495) 695-59-53, +7 (499) 557-04-70, доб. 26-46
Pashkov_Dom@rsl.ru, sale.pashkov_dom@rsl.ru
www.rsl.ru/pashkovdom

В ПРОСТРАНСТВЕ ИСКУССТВА и КУЛЬТУРНОЙ ЖИЗНИ

В ПРОСТРАНСТВЕ ИСКУССТВА И КУЛЬТУРНОЙ ЖИЗНИ

УДК 77(091)(47+57)

ББК 85.163(2)ю1

DOI 10.25281/2072-3156-2024-21-6-588-597

Н.Ю. АВЕТЯН

РОЛЬ ИСТОРИЧЕСКИХ ИСТОЧНИКОВ ДЛЯ ИДЕНТИФИКАЦИИ РАННЕЙ ФОТОГРАФИИ

Наталья Юрьевна Аветян,

Государственный Эрмитаж,
отдел истории русской культуры,
старший научный сотрудник
Дворцовая наб., д. 34, Санкт-Петербург, 190000, Россия
кандидат искусствоведения
ORCID 0000-0001-5825-3690; SPIN 4391-9618
avetyan.ny@hermitage.ru

целым рядом научных изысканий, нашедших выражение в публикациях и организации выставок.

Настоящая статья посвящена актуальным вопросам исследовательской практики, сопряженной с изучением, атрибуцией и консервацией фотографии как материального объекта. Эти процессы входят в первостепенные задачи специалистов, работающих с разными по историко-культурной значимости массивами фотоматериалов в музеях, архивах и библиотеках. Отмечается важность выработки и апробации новых методик изучения памятников в рамках формирования отечественного опыта изучения фотографии.

Впервые затрагивается вопрос о достоверности подхода, в силу которого письменные свидетельства выступают в качестве главных источников при атрибуции памятника: нередко используемые как отправная точка экспертизы, они в дальнейшем (при комплексном изучении) могут вступать в противоречие с данными других научных методов. В результате исследования выявлены противоречия между письменными историческими свидетельствами (текстовой информацией) и данными комплексного научного анализа ранней русской фотографии; предложена комплексная методика ее атрибуции музейными специалистами.

Реферат. Последние три десятилетия отмечены всплеском интереса к фотографии XIX в., что сделало ее полноправным участником художественного рынка и, что более важно, предметом исследовательской деятельности широкого круга специалистов: культурологов, философов, историков искусства, реставраторов, химиков и физиков. Ставя перед собой разные цели и используя научный инструментарий своей области знания, они способствуют пониманию и сохранению фотографии как одной из ключевых составляющих исторической памяти человечества. К настоящему времени российскими учеными введено в научный оборот значительное число новых произведений ранней фотографии. Пристальный интерес к daguerrotipам со стороны коллекционеров, повлекший за собой повышение цен на антикварном рынке, был во многом обусловлен

Ключевые слова: фотография XIX века, ранняя русская фотография, daguerrotipия, коллекционирование фотографии, собрания Романовых, фото-

графы-любители, письменные исторические свидетельства, исторические источники, текстовая информация, визуальная информация, методики изучения, атрибуция, искусствоведение, музееведение, историко-культурное наследие.

Для цитирования: Аветян Н.Ю. Роль исторических источников для идентификации ранней фотографии // Обсерватория культуры. 2024. Т. 21, № 6. С. 588–597. DOI: 10.25281/2072-3156-2024-21-6-588-597.

Изучение фотографии XIX в. в настоящее время движется разными путями: один предполагает анализ источников и выстраивание на их основе исторической канвы развития этого вида искусства и техники, другой — исследование объекта и нацелен прежде всего на считываение визуальной информации [1]. Для второго направления характерен междисциплинарный подход, расширяющий рамки познания и позволяющий наполнить новым смыслом огромный визуальный архив социума [2]. Его многомерность подталкивает современных исследователей к поиску стратегий, в рамках которыхрабатываются наиболее эффективные методы для решения поставленных задач [3]. Для музеиных специалистов этот выбор сопряжен со спецификой работы с фотографией как полифункциональным памятником [4].

Рассматривая фотографии в парадигме искусствоведческих исследований, мы не только расширяем знания о них как о художественных произведениях, но и вводим в научный оборот новые понятия, что формирует различные подходы в оценке эволюционных процессов фотографии XIX в., способные иногда серьезно повлиять на исторический дискурс. В настоящее время в музейной практике применяется комплексный научный подход, включающий исторические, искусствоведческие и технико-технологические методы, но только в том случае, если есть высокая вероятность получить результат, не подвергая памятник риску разрушения в процессе их проведения.

ШЕДЕВРЫ В КОНТЕКСТЕ ПРОТИВОРЕЧИЙ ИСТОРИЧЕСКИХ ИСТОЧНИКОВ

Фотография первых десятилетий своего существования представляет собой противоречивое явление: с одной стороны, ее отличали огромная популярность и стремительное развитие технологий, а с другой — излишняя утилитарность — отношение как к способу получения

тиражированных изображений, лишенному творческого начала [5, р. 16]. Подобное восприятие во многом было обусловлено несовершенством первых фотографических техник, непониманием своеобразия художественного языка нового искусства и отсутствием у современников в отношении него перспективного мышления. Обособленное положение светописных произведений в пространстве культуры привело к тому, что их участие в отечественных художественных выставках было малочисленным и незаметным, не вызвало серьезного интереса со стороны критиков. В противном случае мы имели бы возможность составить представление о профессионализме первых фотохудожников и критериях отбора фотографических произведений, которые выдвигали сами авторы и организаторы экспозиций, и, что немаловажно, получив описание работ, могли бы продвинуться в вопросах атрибуции.

Исключением служит триптих (два натюрморта и вид на Королевский мост в Париже), выполненный Л.Ж.М. Дагером, первооткрывателем метода получения изображений на посеребренных металлических пластинах, и в 1839 г. преподнесенный им в дар императору Николаю I.

В соответствии с его распоряжением в сентябре того же года дагеротипы экспонировались на ежегодной выставке в Императорской академии художеств и удостоились пристального внимания критиков. Помимо оценки изобразительных возможностей новой технологии, в обзоре выставки [6] было дано крайне важное в контексте последних исследований подробное описание самих изображений.

Несмотря на яркое появление в 1839 г. в России этих «первых свидетельств» фотографии, дальнейшая судьба их на протяжении 160 лет оставалась неизвестной. Согласно архивным документам¹, по завершении выставки дагеротипы должны были быть возвращены в Императорский Эрмитаж, но они не покинули залы академии. К моменту их обнаружения в начале 2010-х гг. в фондах научной библиотеки Российской академии художеств (РАХ) утраченными оказались имя фотографа, время создания, превенанс и даже сведения о технике, в которой были выполнены произведения.

Исследование, проведенное в течение нескольких следующих лет с привлечением широкого круга специалистов, подтвердило, что это один из пяти триптихов, преподнесенных в 1839 г. Л.Ж.М. Дагером в дар самым влиятельным монархам Европы, в том числе и российскому императору [7]. Огромную роль в процессе атрибуции, помимо сопостав-

¹ Российский государственный исторический архив (РГИА). Ф. 472. Оп. 13. Д. 1745. Л. 3.

ления с сохранившимися аналогами, сыграли исторические письменные свидетельства.

Однако в детальное описание сюжетов, данное в критическом обзоре, закралась неточность: вместо запечатленного на центральном дагеротипе Королевского моста упоминался «Новый мост» [6, с. 47]. Объяснить ошибку автора публикации можно вполне естественным для человека конца 1830-х гг. отсутствием визуальных источников, столь привычных для современного зрителя. Тем не менее наряду с архивными источниками статья в «Разных известиях» стала важнейшим аргументом для подтверждения авторства памятника.

Это позволило не только убедить скептиков и ввести триптих из собрания научной библиотеки РАХ в контекст международных исследований [8, р. 201], увеличив корпус работ Л.Ж.М. Дагера до 26, но и, что особенно важно, показать роль России (которая рассматривалась современниками как один из главных игроков) в процессе продвижения новой технологии. Данный пример следует охарактеризовать как исключительный и для культурного контекста эпохи, и для нашего времени, поскольку факт обретения специалистами памятника мирового наследия в настоящее время представляется чем-то из области нереального.

Многие годы российских исследователей не оставляет надежда отыскать в музеиных собраниях шедевр ранней русской светописи – дагеротип «Гоголь в кругу русских художников», и столько же длится полемика относительно авторства этого произведения. Снятый в 1845 г. в Риме групповой фотопортрет долгие годы находился в забвении, пока в конце 1870-х гг. к нему не привлекли внимание искусствоведы и художественные критики [9]. Особую роль сыграла статья выдающегося историка искусства и критика, палеографа и «библиотекаря по призванию» В.В. Стасова [10], в которой он определил точное время создания снимка и опубликовал его, назвав автором дагеротипа французского фотографа Ф. Перро [11].

Однако в 1892 г. вышли в свет воспоминания одного из участников памятной съемки, призванного русского фотографа-художника С.Л. Левицкого, в которых приводились новые сведения об истории создания группового портрета [12, с. 183], а в 1896 г. в другой публикации он вернулся к этому вопросу и снова назвал автором дагеротипа себя [13, стб. 211]. Возникшие в источниках разногласия породили один из самых острых и неразрешенных вопросов в истории ранней русской фотографии. Так, авторитетный исследователь С.А. Морозов, заложивший основы изучения отечественного фотоискусства, начиная с 1955 г. во всех своих публикациях, в том числе зарубежных, связывал это произведение с именем С.Л. Левицкого [14, с. 12–13]. С ним были

согласны и другие историки фотографии, полагая, вероятно, что приведенные В.В. Стасовым в статье сведения ошибочны [15, с. 26; 16, с. 37; 17, с. 69].

Новый вектор в изучении данного вопроса возник несколько лет назад, когда для российских исследователей стали доступны зарубежные музейные собрания, где сохранилось несколько работ Ф. Перро, также выполненных в Риме в 1844–1845 гг. и представляющих собой групповые портреты иностранных художников [18, р. 25–26]. Схожие композиционные приемы, один и тот же тип обрамления, но главное, подпись фотографа – все это в совокупности дало основания для пересмотра авторства снимка «Гоголь в кругу русских художников» в пользу французского мастера [19, с. 12–20].

На наш взгляд, в данном случае авторство следует понимать в широком смысле: С.Л. Левицкий выступил в роли инвентора, а Ф. Перро стал исполнителем, оказав русскому фотографу содействие в воплощении его художественной идеи. Однако существующий парадокс вряд ли может быть разрешен, даже если когда-нибудь будет обнаружен оригинал произведения, поскольку в противоречие вступают в равной степени важные исторические свидетельства. Дальнейшее изучение данного вопроса неизбежно будет ставить исследователей перед необходимостью выбора в пользу той или иной гипотезы.

ИМПЕРАТОРСКИЕ КОЛЛЕКЦИИ ФОТОГРАФИИ И ИСТОЧНИКИ

Действительная природа фотографии проявилась и в том, как шло становление традиции ее созиания во второй половине XIX в. [20, с. 91]. Здесь можно выделить два направления: коллекционирование фотографий как произведений светописного искусства и формирование семейных архивов, где снимки выступали в роли меморий. Это деление достаточно условно: во втором случае архив нередко мог быть представлен работами выдающихся фотомастеров, тем самым выходить за рамки хранилища исторической информации. Как и художественная коллекция, фотографический семейный архив не всегда содержал лишь портретные снимки, он мог включать ландшафтную и жанровую съемку.

Различие носило концептуальный характер: для семейного собрания характерна приватность, которая нарушалась только в рамках близкого круга родственников и друзей, в пределах которого происходил обмен снимками. Другой отличительной чертой семейного собрания является нацеленность владельцев на сохранение этого визуального архива.

ва как исторической памяти семьи для последующих поколений, что гарантировало его дальнейшее существование. В настоящее время семейная фотография (фотографические альбомы с семейными снимками) является самым многочисленным типом фотографического материала в музейных и архивных собраниях [21].

В качестве примера можно привести собрание императрицы Марии Александровны, представлявшее собой фотолетопись семьи и исключительную по художественному уровню подборку произведений русских и европейских фотохудожников. Складывавшееся на протяжении нескольких десятилетий, оно было расформировано после смерти владелицы в 1880 году. Поскольку семейные снимки были переданы близким, в советское время они оказались в составе личных фондов архивов, что позволило им сохраниться практически в полном объеме. Художественная часть коллекции частично была передана в библиотеки Зимнего дворца и Эрмитажа, и в 1920-х гг. начался новый этап ее бытования, когда значительное число памятников окончательно покинуло пределы музея.

В настоящее время фрагменты одной из лучших в России коллекций светописи XIX в. хранятся в разных фондах Государственного Эрмитажа, что значительно осложняет процесс ее реконструкции. Архивные документы, включающие описи имущества императрицы, инвентарные книги и каталоги дореволюционного периода, как и списки и акты выдачи советского времени, оказываются малоинформативными, поскольку содержат общие сведения, благодаря которым невозможно (за редким исключением) идентифицировать хранящиеся в эрмитажном собрании произведения. Огромное значение для воссоздания структуры коллекции Марии Александровны имеют исторические надписи на самих отпечатках, и прежде всего инициалы *МА* под императорской короной, которыми они маркировались при поступлении в собрание. Это позволило, хотя и фрагментарно, выявить не только отдельные произведения, но и восстановить целые серии [22, с. 186–197].

Другим примером является собрание великого князя Константина Николаевича, построенное по тому же принципу и с учетом личных предпочтений его владельца, связанных во многом с его сферой деятельности в качестве военного и путешественника, что позволило сформироваться коллекции, обладавшей исторической и художественной ценностью, целость которой была также нарушена [23, с. 4–14]. Хранившийся в библиотеке Мраморного дворца фонд, представлявший синтез художественного собрания и семейного архива, был структурирован и расформирован по принципу, в основу которого была положена историческая и иконографическая ценность фотографических изображений.

В настоящее время большая часть собрания хранится в фотоотделе Научного архива Института истории материальной культуры Российской академии наук (ИИМК РАН) — это главным образом видовая и репродукционная фотография, а также в Государственном Эрмитаже — дагеротипные снимки Романовых. В Государственный архив Российской Федерации (ГАРФ) фотографии поступили как иллюстративный материал, дополнивший рукописную часть личного фонда великого князя.

Изучение отпечатков из этого собрания с привлечением документальных источников позволило атрибутировать десятки произведений. Дальнейшее продвижение в этом направлении даст исследователям необходимый материал для анализа культурной значимости собрания и принципов формирования фотографических коллекций в XIX веке. В частности, более отчетливыми станут критерии художественности, выдвигавшиеся современниками по отношению к новому искусству.

Применительно к собраниям Марии Александровны и Константина Николаевича (даже незначительным сохранившимся их частям) можно говорить об уникальности и разнообразии материала, представленного работами лучших фотографов. Отиски великолепного качества, нередко выполненные по их личному заказу, представляют практически все жанры и свидетельствуют не только о мастерстве фотохудожников, но и о высоком уровне развития фотографических технологий. Превалируют большеформатные отпечатки, многие из которых отмечены авторской подписью. Все это дает основания утверждать, что в первые десятилетия своего существования фотография воспринималась как новая изобразительная техника, близкая по своим выразительным возможностям к графическому искусству и заимствовавшая у него эстетические принципы.

Важно отметить тот факт, что при поступлении в собрание снимки подвергались систематизации и каталогизации, наравне с книгами и изобразительными материалами, после этого они передавались в личные библиотеки членов императорской семьи. Это позволяло сохранить полный объем сведений о произведении, тогда как при более поздней обработке чаще всего они оказывались утраченными. Например, значительное собрание фотографий начало формироваться в эти же годы в Императорской публичной библиотеке (ныне Российская национальная библиотека, РНБ) путем целенаправленных приобретений и даров, сведения о которых можно найти в ежегодных отчетах, а также в ее архивном фонде². Опираясь на этот комплекс

² Материалы, касающиеся истории комплектования собрания, хранятся в архиве РНБ в фонде Императорской публичной библиотеки (ИПБ) 1796–1916 гг. в «Хронологическом реестре

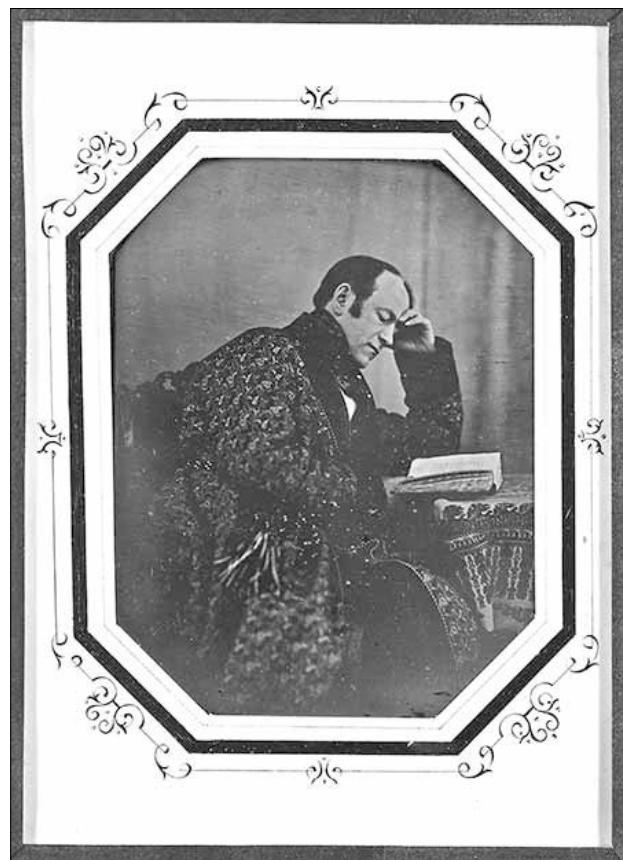


Рис. 1. Й. Венингер. Портрет графа А.А. Бобринского. 1843–1844. Дагеротип. 11,8 × 9,0 (в свету); 18,5 × 13,4 (паспарту). Инв. № ЭРФТ-27796. Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург [27]

источников, можно проследить, как складывалось крупнейшее в ту пору общедоступное собрание фотографии, какими художественными стратегиями в разные годы руководствовались сотрудники при комплектовании фондов изобразительного материала и какую роль играла в них фотография [24, с. 1–176]. В том и другом случае можно говорить о принципах систематизации, которая имела четкие формы и нашла выражение в каталогах, описях, инвентарях и в виде маркировки на самих предметах. Обращение к этому историческому материалу позволяет работать с произведениями в рамках не одного музеиного или архивного собрания, а анализировать памятники в других государственных фондах и частных коллекциях, тем самым расширяя знания об эволюции фотографии в России.

Следует отметить, что изучение фотографического фонда российского императорского дома – случай, скорее выходящий за рамки типичной си-

делам Императорской публичной библиотеки за 1795–1916» (Ф. 1. Оп. 1), а также в «Описи реестрам книг, периодических изданий, карт, эстампов, рукописей, поступивших в Императорскую публичную библиотеку за 1810–1916» (Ф. 1. Оп. 1.4).

туации, с которой сталкиваются исследователи. Обусловлено это исключительным положением семьи Романовых и историко-культурной значимостью всего ее наследия, в том числе изобразительного, систематизация которого до момента национализации проводилась специалистами в соответствии с едиными принципами, разработку и контроль за их исполнением осуществляло Министерство императорского двора и великокняжеские конторы [25, с. 219–220]. В настоящее время изучение архивных материалов этих учреждений, наравне с личными фондами членов императорской фамилии, дает ценный материал в том числе для атрибуции светописных произведений. Другой важный момент – то, что члены царской семьи становились заказчиками лучших российских и зарубежных фотографов, для которых снимки зачастую создавались в единственном экземпляре или ограниченным тиражом. Вместе с тем они получали уникальные снимки в дар, как упомянутый триптих Л.Ж.М. Дагера; впоследствии поток поступлений увеличился, и это привело к образованию богатейшего фонда, где фотографии выступают и в роли исторических свидетельств, и как художественные произведения, что позволяет работать с ними в различных исследовательских направлениях.

Совсем иная картина складывается, когда специалисты сталкиваются с произведениями, у которых нет столь значительного провенанса, и предстоит определить автора, место и время съемки, установить имена изображенных. Изучение фотографии с применением исторических, искусствоведческих и технико-технологических методов позволяет в настоящее время музеиным специалистам в той или иной степени решать эту задачу, но бывают случаи, когда результаты исследований вступают в противоречие с исторической информацией. В качестве примера приведем уникальный фотографический архив графов Бобринских, который начал формироваться при А.А. Бобринском (1800–1868). Он одним из первых в России проявил интерес к новому изобретению, освоил дагеротипию и заслужил звание одного из лучших фотографов-любителей в Петербурге.

ЧАСТНЫЕ ФОТОГРАФИЧЕСКИЕ АРХИВЫ И ДОСТОВЕРНОСТЬ ИСТОЧНИКОВ

Важно отметить, что коллекционирование произведений светописи в первые десятилетия ее существования шло стихийно. В отличие от коллекционирования традиционного искусства, когда на формирование предпочтений

собирателей влияли активность художественного рынка, выставки, публикации критиков, деятельность издателей и владельцев магазинов художественной продукции; давняя традиция существования частных собраний и открытие публичных музеев: Императорского Эрмитажа в Санкт-Петербурге (1852) и Румянцевского музея в Москве (1862), – фотография попадала в руки коллекционеров спонтанно, под воздействием их личных предпочтений, наравне с произведениями графического искусства. Связано это было с отсутствием критериев, и если принципы художественной оценки можно было заимствовать из традиционного искусства, то социальные маркеры восприятия фотографии еще только формировались. Еще не появились институции, где можно было обучиться профессии, специализированные выставки начали проводиться только в середине 1850-х гг., тогда же в разных странах стали возникать общества фотографии, но уже сформировались требования, которые выдвигали к произведениям светописи сами мастера и их заказчики.

Проследить это возможно, обратившись к уникальным материалам из архива графов Бобринских. Среди них есть любительские снимки, созданные самим А.А. Бобринским и его близкими, а также работы профессиональных мастеров, выполненные в России и за рубежом в 1840-х годах. Преобладают произведения столичного фотографа Й. Венингера – дагеротипы, а начиная с 1849 г. и калотипы. Выбор в пользу австрийского портретиста был неслучайен: живописец по образованию, он в совершенстве владел фотографическими технологиями и оказал сильное влияние на становление фотоискусства в Санкт-Петербурге, выведя деятельность фотографа на уровень художественной практики.

В этот период Бобринские были частыми клиентами его ателье, в особенности А.А. Бобринский, для которого профессиональный опыт Венингера мог способствовать его собственным экспериментам. Граф Бобринский был знатоком и подвижником нового открытия, но он и его потомки не были коллекционерами фотографий как произведений искусства. Анализ значительного по объему материала из собрания Эрмитажа, датируемого 1843–1917 гг., свидетельствует, что по типу формирования это семейный архив, призванный отразить разные стороны жизни рода Бобринских.

В то же время этот фонд не следует рассматривать только с позиции исторической и иконографической значимости: как ценители фотографии, Бобринские отдавали предпочтение лучшим мастерам, что позволило сформировать коллекцию выдающихся образцов светописного искусства. Осознавая значение семейного наследия и бережно сохраняя его, Бобринские тем не менее при



Рис. 2. Й. Венингер. Портрет графа А.А. Бобринского. 1843–1844. Дагеротип. 8,5 × 7,0 (в свету); 13,7 × 10,0 (паспарту). Инв. № ЭРФт-31995. Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург [27]

систематизации коллекции допускали ошибки, довольно характерные для процесса обработки подобного материала.

В качестве примера рассмотрим дагеротипы Бобринских: на всех них сохранились владельческие надписи, выполненные в разное время несколькими членами семьи. Помимо традиционных упоминаний об изображенных, об авторе, о месте и времени создания, на оборотах нескольких снимков приведены уникальные сведения о технических подробностях съемки. Столь подробные детали не вызывали сомнений в подлинности исторической информации, которая была отражена в первых публикациях произведений [26, с. 5, 40–41].

Однако дальнейшее изучение эрмитажной коллекции дагеротипов, идущее в русле углубленных исследований ранних фотографических техник последних десятилетий, выявило противоречия между письменными источниками и результатами комплексного метода, применяемого в музейной практике при работе с произведениями данного типа. В качестве примера назовем два портрета А.А. Бобринского из эрмитажного собрания (рис. 1, 2), очевидно снятых в один сеанс, на кото-

рых граф запечатлен в халате, сидящим у небольшого столика [27, с. 33–36].

На оборотах этих снимков, помимо сведений об изображенном, стоит дата – 1842 г., также на одном из них упомянуто, что портрет был снят самим графом и принадлежал его жене С.А. Бобринской. Казалось бы, нет ничего противоречивого в том, что перед нами автопортрет одного из первых отечественных дагеротипистов, однако изучение творческого наследия Й. Венингера подтвердило предположение об авторстве австрийского фотохудожника [28, с. 54]. Об этом говорят не только характерные для него творческие приемы, воплотившиеся в стилистическом решении, но и тип пластины (Венингер работал с камерами П.В.Ф. Фойхтландера, предполагавшими использование пластин с закругленными верхним и нижним краями [29, р. 17]), предметы обстановки и аксессуары ателье, а также паспарту, которые изготавливались по его индивидуальному заказу.

Это не исключает возможности совместного творчества австрийского профессионального мастера и русского фотографа-любителя, но с технической точки зрения (при уровне развития технологий рассматриваемого времени) А.А. Бобринский не смог бы снять автопортрет, что ставит под сомнение и дату создания произведения. Й. Венингер открыл ателье в Санкт-Петербурге в сентябре 1843 г., таким образом, съемка могла состояться не ранее осени этого года. Отметим, что надпись об авторстве А.А. Бобринского на дагеротипе (инв. № ЭРФт-27796) выполнена другим почерком. Вероятнее всего, она была сделана внуком графа – А.А. Бобринским (1852–1927), известным ученым-археологом и фотографом-любителем, который в конце XIX – начале XX в. предпринял систематизацию семейного фотоархива, хранящегося во дворце на Галерной улице в Санкт-Петербурге. По всей видимости, руководствуясь семейным преданием, он приписал портрет своего деда А.А. Бобринского его авторству, тем более сохранились любительские работы графа.

Проведенное исследование показало, что, с одной стороны, важность письменных источников при атрибуции произведений ранней фотографии неоспорима, с другой – они не могут иметь преимущественного значения, а должны рассматриваться в контексте дифференциального исследования. Кроме того, ни один из методов атрибуции, применяемых в практике музеиных специалистов, нельзя признать безошибочным. Не всегда возможно говорить о стилистических особенностях произведений – как самих снимков, так и их обрамлений. Например, определение авторства и датировки по типу дагеротипной монтажировки (один из широко употребимых методов) в настоящее время показало себя малоэффективным в отрыве от

технико-технологической экспертизы. Нередко приходится сталкиваться с произведениями, у которых историческое обрамление было повреждено или утеряно, а затем восстановлено частично или заменено монтажировкой от другого дагеротипа или реконструкцией, зачастую далекой от оригинала. Анализ сохранности предмета, типа материалов и характера повреждений позволяет лишь восполнить определенные лакуны. Цель современных музеиных исследований заключается в применении комплекса научных методов, в котором исторический подход, основанный на письменных источниках, остается отправной точкой поиска исчерпывающего знания о памятнике.

Список источников

1. Магидов В.М. Кинофотофонодокументы в контексте исторического знания. Москва : Российский государственный гуманитарный университет, 2005. 394 с.
2. Васильева Е.В. Язык, фотография, знак. К вопросу о семиотическом статусе изображения и объекта // Актуальные проблемы теории и истории искусства : сборник научных статей / под ред. С.В. Мальцевой, Е.Ю. Станюкович-Денисовой, А.В. Захаровой. Санкт-Петербург : Санкт-Петербургский государственный университет, 2018. Вып. 8. С. 567–574.
3. Логинов А.А. Фотография и визуальное восприятие: ключевые понятия и исследовательские вопросы // Обсерватория культуры. 2014. № 4. С. 107–111. DOI: 10.25281/2072-3156-2014-0-4-107-111.
4. Толмачева Е.Б. Методология изучения фотографии с этнографическим содержанием // Фотография. Изображение. Документ / [отв. ред. Д.О. Уткин]. Санкт-Петербург : Росфото, 2010. Вып. 1 (1). С. 38–42.
5. Rosenblum N. A world history of photography / 4th ed. New York ; London : Aberville press publishers, 2007. 712 p.
6. Разные известия // Библиотека для чтения. 1839. Сентябрь – октябрь. Т. 36. С. 47–50.
7. Полякова Л.С. «Сохраненное равно приобретенному...» Авторские работы Л.Ж.-М. Дагера в собрании Научной библиотеки при Российской академии художеств (Санкт-Петербург) // Труды Государственного Эрмитажа. Актуальные исследования в области фотографии. Санкт-Петербург : Издательство Государственного Эрмитажа, 2020. [Т.] 103. С. 5–11.
8. Pinson S.C. Speculating Daguerre, Art and Enterprise in the Work of L.J.M. Daguerre. Chicago ; Londres : The University of Chicago Press, 2012. 313 p.
9. С[обко] Н. Поправки и дополнения // Древняя и новая Россия : месячный исторический журнал. 1878. № 7. С. 259–260.
10. Лихоманов А.В. «Библиотекарь по призванию»: 200 лет со дня рождения В.В. Стасова // Библиография и книговедение. 2024. № 1. С. 149–155. DOI: 10.25281/2411-2305-2024-1-149-155.

11. Стасов В.В. Гоголь и русские художники в Риме // Древняя и новая Россия : ежемесячный исторический журнал. 1879. [Т.] 15, [№ 12]. С. 524–532.
12. Левицкий С.Л. Из времен daguerotипии (1841–1850) // Фотографический ежегодник П.М. Дементьева : с портретом С.Л. Левицкого и 14 художественными приложениями. Санкт-Петербург : Ф.Л. Веснер, 1892. С. 177–189.
13. Левицкий С.Л. Как я сделался фотографом // Фотограф-любитель : ежемесячный иллюстрированный журнал научной, художественной и практической фотографии. 1896. № 6. Июнь. Стб. 209–212.
14. Морозов С.А. Русская художественная фотография : очерки из истории фотографии. 1839–1917. Москва : Искусство, 1955. 184 с.
15. Чубисов К.В. Очерки по истории фотографии. Москва : Искусство, 1987. 254 с.
16. Блюмфельд В. Сергей Левицкий // Советское фото. 1988. № 2. С. 36–38.
17. Головня И.А. С чего начиналась фотография. Москва : Знание, 1991. 173 с.
18. Font-Réaulx D. de. Le daguerreotype. Milan : 5 Continents editions, 2008. 96 р.
19. Бархатова Е.В. Римская фотосессия Александра Иванова: «вся русская живопись в лицах» // Дагеротип в России : сводный каталог. Санкт-Петербург : Санкт-Петербургское общество «А-Я», 2015. Т. 2. С. 12–25.
20. Логинов А.А. Коллекционирование фотографии // Обсерватория культуры. 2015. № 3. С. 90–95.
21. Рубинина З.М. Семейный фотографический архив Левицких (вторая половина XIX – вторая половина XX в.) из собрания Государственного исторического музея как объект источниковедческого исследования : автореф. дис. ... канд. ист. наук. Москва, 2016. 24 с.
22. Аветян Н.Ю. Фотографическое собрание императрицы Марии Александровны // Сообщения Государственного Эрмитажа. Санкт-Петербург : Издательство Государственного Эрмитажа, 2015. Т. 73. С. 186–197.
23. Должневская Г.В. Фотографии из Мраморного дворца: собрание великих князей генерала-адмирала Константина Николаевича и августейшего президента академии наук Константина Константиновича // Фотография. Изображение. Документ. Санкт-Петербург, 2010. № 1 (1). С. 4–14.
24. Стасов В.В. Фотографические и фототипические коллекции Императорской Публичной библиотеки. Санкт-Петербург : Тип. В.С. Балашева, 1885. 176 с.
25. Григорьев С.И. Придворная цензура и образ верховной власти, 1831–1917. Санкт-Петербург : Алетейя, 2007. 476 с.
26. Санкт-Петербург в светописи 1840–1920-х годов : каталог выставки [к 300-летию Санкт-Петербурга] / [сост.: Г.А. Миролюбова и др.]. Санкт-Петербург : Славия, 2003. 303 с.
27. Дагеротип : каталог коллекции / Н.Ю. Аветян, Г.А. Миролюбова, Т.А. Петрова ; Эрмитаж. Санкт-Петербург : Издательство Государственного Эрмитажа, 2012. 200 с.
28. Аветян Н.Ю. Исследование дагеротипных паспарту как атрибуционный метод (на примере творчества Й. Венингера) // Культурная жизнь юга России. 2024. № 1 (92). С. 48–57. DOI: 10.24412/2070-075X-2024-1-48-57.
29. Hillebrand R., Kadlubek G. Photographica. The fascination with classic camera. Atglen : Schiffer publishing Ltd., 2000. 168 р.

Иллюстративный материал предоставлен

Государственным Эрмитажем,
фотограф В.С. Теребенин.

© Государственный Эрмитаж,
Санкт-Петербург, 2024

The Role of Historical Sources for Identification of Early Photography

Natalia Yu. Avetyan

State Hermitage Museum, 34 Dvortsovaya Emb.,
St. Petersburg, 190000, Russia
ORCID 0000-0001-5825-3690; SPIN 4391-9618;
avetyan.ny@hermitage.ru

Abstract. The last three decades have been marked by a surge of interest in 19th century photography, which has made it a full-fledged participant of the art market and, more importantly, the subject of research activities of a wide range of specialists: cultural historians, philosophers, art historians, restorers, chemists and physicists. By

setting different goals and using the scientific tools of their field of knowledge, they contribute to the understanding and preservation of photography as one of the key components of the historical memory of mankind. To date, Russian scholars have introduced a significant number of new works of early photography into the scientific turnover. The close interest to daguerreotypes from collectors, which led to the increase in prices on the antique market, was largely due to a number of scientific studies, which found expression in publications and the organisation of exhibitions.

The present article is devoted to current issues of research practice involving the study, attribution and conservation of photography as a material object. These processes are among the primary tasks of specialists working with arrays of photographic materials of different historical and cultural significance in museums, archives and libraries.

The importance of the development and testing of new methods of studying monuments within the framework of the formation of the domestic experience of studying photography is noted.

For the first time, the question of the reliability of the approach, due to which written testimonies act as the main sources in the attribution of a monument is raised: often used as a starting point of expertise, they may later (in a comprehensive study) contradict the data of other scientific methods. As a result of the study, contradictions between written historical evidence (textual information) and the data of a complex scientific analysis of early Russian photography have been revealed; a comprehensive methodology for its attribution by museum specialists has been proposed.

Key words: 19th century photography, early Russian photography, daguerreotype, photography collecting, Romanov collections, amateur photographers, written historical evidence, historical sources, textual information, visual information, research methods, attribution, art history, museology, historical and cultural heritage.

Citation: Avetyan N.Yu. The Role of Historical Sources for Identification of Early Photography, *Observatory of Culture*, 2024, vol. 21, no. 6, pp. 588–597. DOI: 10.25281/2072-3156-2024-21-6-588-597.

References

1. Magidov V.M. *Kinofotofonodokumenty v kontekste istoricheskogo znanija* [Cinema-Photo-Phono Documents in the Context of Historical Knowledge]. Moscow, Rossiiskii Gosudarstvennyi Gumanitarnyi Universitet Publ., 2005, 394 p.
2. Vasilyeva E.V. Language, Photography and Sign. On the Semiotic Status of Images and Objects, *Aktual'nye problemy teorii i istorii iskusstva: sbornik nauchnykh stat'ej* [Actual Problems of Theory and History of Art: collected articles]. St. Petersburg, Sankt-Peterburgskii Gosudarstvennyi Universitet Publ., 2018, issue 8, pp. 567–574 (in Russ.).
3. Loginov A.A. Photography and Visual Comprehension: Key Notions and Research Issues, *Observatoriya kul'tury* [Observatory of Culture], 2014, no. 4, pp. 107–111. DOI: 10.25281/2072-3156-2014-0-4-107-111 (in Russ.).
4. Tolmacheva E.B. Methods of Study of Photography with Ethnographic Content, *Fotografiya. Izobrazhenie. Dokument* [Photography. Picture. Document], St. Petersburg, Rosfoto Publ., 2010, issue 1 (1), pp. 38–42 (in Russ.).
5. Rosenblum N. *A World History of Photography*. New York, London, Aberville Press Publ., 2007, 712 p.
6. Miscellaneous News, *Biblioteka dlya chteniya* [Library for Reading]. 1839, September – October, vol. 36, pp. 47–50 (in Russ.).
7. Polyakova L.S. “Preserved Equals Acquired...” Author’s Works by L.J.M. Daguerre in the Collection of the Scientific Library of the Russian Academy of Arts (St. Petersburg), *Trudy Gosudarstvennogo Ehrmitazha. Aktual'nye issledovaniya v oblasti fotografii*. [Proceedings of the State Hermitage Museum. Relevant Studies in the Field of Photography]. St. Petersburg, Izdatel'stvo Gosudarstvennogo Ehrmitazha, 2020, vol. 103, pp. 5–11 (in Russ.).
8. Pinson S.C. *Speculating Daguerre, Art and Enterprise in the Work of L.J.M. Daguerre*. Chicago, Londres, The University of Chicago Press Publ., 2012, 313 p.
9. Sobko N. Changes and Additions, *Drevnyaya i novaya Rossiya: mesyachnyi istoricheskii zhurnal* [Ancient and New Russia: monthly historical journal], 1878, no. 7, pp. 259–260 (in Russ.).
10. Likhomanov A.V. “Librarian by Vocation”: 200 Years Since the Birth of V.V. Stasov, *Bibliografiya i knigovedenie* [Bibliography and Bibliology], 2024, no. 1, pp. 149–155. DOI: 10.25281/2411-2305-2024-1-149-155 (in Russ.).
11. Stasov V.V. Gogol and Russian Artists in Rome, *Drevnyaya i novaya Rossiya: mesyachnyi istoricheskii zhurnal* [Ancient and New Russia: monthly historical journal], 1879, vol. 15, no. 12, pp. 524–532 (in Russ.).
12. Levitsky S.L. From the Times of Daguerreotype (1841–1850), *Fotograficheskii ezhegodnik P.M. Dement'eva: s portretom S.L. Levitskogo i 14 khudozhestvennymi prilozheniyami* [Photographic Yearbook of P.M. Dementiev: With a Portrait of S.L. Levitsky and 14 Artistic Appendixes]. St. Petersburg, F.L. Vesner Publ., 1892, pp. 177–189 (in Russ.).
13. Levitsky S.L. How I Became a Photographer, *Fotograf-lyubitel': ezhemesyachnyi illyustrirovannyi zhurnal nauchnoi, khudozhestvennoi i prakticheskoi fotografii* [Amateur Photographer: monthly illustrated journal of scientific, artistic and practical photography], 1896, no. 6, June, col. 209–212 (in Russ.).
14. Morozov S.A. *Russkaya khudozhestvennaya fotografija: ocherki iz istorii fotografii. 1839–1917* [Russian Art Photography: Essays from the History of Photography. 1839–1917]. Moscow, Iskusstvo Publ., 1955, 184 p.
15. Chibisov K.V. *Ocherki po istorii fotografii* [Essays on the History of Photography]. Moscow, Iskusstvo Publ., 1987, 254 p.
16. Blyumfeld V. Sergei Levitsky, *Sovetskoe foto* [Soviet Photo], 1988, no. 2, pp. 36–38 (in Russ.).
17. Golovnya I.A. *S chego nachinal's' fotografija* [Where Photography Began]. Moscow, Znanie Publ., 1991, 173 p.
18. Font-Réaulx D. de. *Le daguererréotype*. Milan, 5 Continents Editions Publ., 2008, 96 p.
19. Barkhatova E.V. Roman Photo Session of Alexander Ivanov: “All-Russian Painting in Faces”, *Dagerotip v Rossii: svodnyi katalog* [Daguerreotype in Russia: union catalogue]. St. Petersburg, Sankt-Peterburgskoe Obshchestvo “A-Ya”, 2015, vol. 2, pp. 12–25 (in Russ.).
20. Loginov A.A. Collecting Photography, *Observatoriya kul'tury* [Observatory of Culture], 2015, no. 3, pp. 90–95 (in Russ.).
21. Rubinina Z.M. *Semeinyi fotograficheskii arkhiv Levitskikh (vtoraya polovina XIX – vtoraya polovina XX v.) iz sobraniya Gosudarstvennogo istoricheskogo muzeya kak ob'ekt is-tochnikovedcheskogo issledovaniya* [Family Photo Archive

- of the Levitskys (Second Half of the 19th – Second Half of the 20th Century) From the State Historical Museum Collection as an Object of Source Study], Cand. hist. sci. diss. abstr. Moscow, 2016, 24 p.
22. Avetyan N.Yu. Empress Maria Alexandrovna's Photographs Collection, *Soobshcheniya Gosudarstvennogo Ehrmitazha* [Reports of the State Hermitage museum]. St. Petersburg, Izdatel'stvo Gosudarstvennogo Ehrmitazha, 2015, vol. 73, pp. 186–197 (in Russ.).
23. Dluzhnevskaya G.V. Photographs from the Marble Palace: Collection of the Grand Dukes, General Admiral Konstantin Nikolayevich and the August President of the Academy of Sciences Konstantin Konstantinovich, *Fotografiya. Izobrazhenie. Document* [Photography. Picture. Document], St. Petersburg, 2010, no. 1 (1), pp. 4–14 (in Russ.).
24. Stasov V.V. *Fotograficheskie i fototipicheskie kollektii Imperatorskoi Publichnoi biblioteki* [Photographic and Phototypical Collections of the Imperial Public Library.]. St. Petersburg, Tip. V.S. Balasheva Publ., 1885, 176 p.
25. Grigoriev S.I. *Pridvornaya tsenzura i obraz verkhovnoi vlasti, 1831–1917* [Court Censorship and the Image of Supreme Power, 1831–1917]. St. Petersburg, Aleteiya Publ., 2007, 476 p.
26. Mirolyubova G.A. et al. *Sankt-Peterburg v svetopisi 1840–1920-kh godov: katalog vystavki* [St. Petersburg in Light Painting of 1840–1920s: exhibition catalogue]. St. Petersburg, Slaviya Publ., 2003, 303 p.
27. Avetyan N.Yu., Mirolyubova G.A., Petrova T.A. (eds.) *Dagerotip: katalog kollektii* [Daguerreotype: collection catalogue]. St. Petersburg, Izdatel'stvo Gosudarstvennogo Ehrmitazha, 2012, 200 p.
28. Avetyan N.Yu. The Study of Daguerreotype Passports as an Attribution Method (Using the Example of the Work of J. Veninger), *Kul'turnaya zhizn' Rossii* [Cultural Studies of Russian South], 2024, no. (92), pp. 48–57. DOI: 10.24412/2070-075X-2024-1-48-57 (in Russ.).
29. Hillebrand R., Kadlubek G. *Photographica. The Fascination with Classic Camera*. Atglen, Schiffer Publishing Ltd., 2000, 168 p.

НОВИНКА



Долгодрова Т.А. Каталог переплетов Якоба Краузе и мастеров его круга. Ч. 4 / Т.А. Долгодрова ; Российская государственная библиотека, научно-исследовательский отдел редких книг (Музей книги). Москва : Пашков дом, 2024. 335 с. : ил. (Коллекции Российской государственной библиотеки).

В отделе редких книг РГБ, кроме единого монолитного собрания переплетов самого прославленного немецкого переплетчика XVI в. Якоба Краузе (1526/27–1585) и переплетов, сделанных в его стиле учениками и последователями, хранится еще более 400 таких переплетов, распыленных в фонде книг XVI в. НИО редких книг (Музея книги). В части 1 каталога был описан 381 переплет, в части 2 – 255 переплетов, в части 3 – 197 и в последней, заключительной части 4 – 127 переплетов. Все эти книги поступили в 1946 г. в Государственную библиотеку СССР им. В.И. Ленина (ныне РГБ) в составе перемещенных культурных ценностей. Данное издание посвящено описанию переплетов работы Якоба Краузе, его ученика Каспара Мойзера (1550–1593) и мастеров его круга и является продолжением серии книг «Коллекции Российской государственной библиотеки». В иллюстрированный каталог вошли атрибуция переплетов, библиографические описания изданий, снабженные переводом на русский язык имен авторов, издателей и названий книг.

Подробная информация:

Российская государственная библиотека, Издательство «Пашков дом»
119019, Москва, ул. Воздвиженка, д. 3/5
Тел.: +7 (495) 695-59-53, +7 (499) 557-04-70, доб. 26-46
Pashkov_Dom@rsl.ru, sale.pashkov_dom@rsl.ru
www.rsl.ru/pashkovdom

А.Ю. ПРОНИНА

ФОТОГРАФИКА В ГРАФИЧЕСКОМ ДИЗАЙНЕ С 1890-Х ПО 1960-И ГОД

Анастасия Юрьевна Пронина,
Национальный исследовательский университет
«Высшая школа экономики»,
Аспирантская школа по искусству и дизайну,
аспирант
Мясницкая ул., д. 20, Москва, 101000, Россия
ORCID 0000-0002-3480-6155; SPIN 7504-8000
chapterxvi@yandex.ru

Реферат. В статье представлена история графического дизайна сквозь оптику одного из своих инструментов – фотографию. Данный подход дает возможность говорить об особенной ветви эволюции фотографии, а именно о фотографии в дизайне. Находясь на территории дизайна в прикладной роли, фотография представляет невероятно красивые образцы идей и визуальной коммуникации. Являясь для дизайнера инструментом наравне со шрифтом, цветом и композицией, в каждом рассматриваемом периоде фотография привносит в дизайн что-то уникальное. Она гибко встраивается в тренды, откликается на визуальные запросы исторического момента, завоевывает любовь зрителя, удобна и практична для профессионалов, легко сопрягается с промышленными технологиями.

Статья структурирована по десятилетиям (с 1890-х по 1960-й г.). Смена творческих поколений, водоворот исторических событий XX в., а также широкие границы дизайн-сообщества, оказавшего влияние на развитие фотографии в дизайне (Европа, США, Россия), делают данную периодизацию приемлемой для того, чтобы обнаружить ее ключевые свойства и описать их. Поиск уникальных проявлений возможностей фотографии на каждом историческом этапе стал целью данной работы.

Статья охватывает период становления аналоговой фотографии. В 1890 г. уже можно говорить о раннем влиянии фотографии на объекты графиче-

ского дизайна, а изобретение цифровой фотографии приходится на 1960-е годы. Определены ключевые характеристики каждого десятилетия и выявлена эволюция инструментов работы с фотографией. Теоретическая и практическая значимость статьи состоит в изучении и анализе приемов прошлого опыта работы дизайнеров с фотографией, что, в свою очередь, может помочь современным графическим дизайнерам. Новизна работы обусловлена отсутствием полномасштабного исследования фотографии как инструмента графического дизайна. Данная статья частично заполняет этот пробел в научном знании.

Ключевые слова: фотографика, фотография, фотография в дизайне, теория дизайна, визуальные исследования, фотоискусство, теория и история искусства, графический дизайн.

Для цитирования: Пронина А.Ю. Фотографика в графическом дизайне с 1890-х по 1960-й год // Обсерватория культуры. 2024. Т. 21, № 6. С. 598–613. DOI: 10.25281/2072-3156-2024-21-6-598-613.

Конец XIX в. – время технологических прорывов и культурных изменений. Мир искусства оказался на пороге великих трансформаций. Среди прочего практически одновременно появляются новый род профессиональной деятельности – дизайн [1, с. 48] и такой способ получения изображений, как фотография [1, с. 57]. Дизайн активно аккумулировал в своем поле технические новшества времени: только зародившиеся инженерные принципы сразу находили реализацию в предметах промышленного дизайна, недавно изобретенные материалы и конструкции раскрывались в дизайне одежды и т. д. Графический дизайн также обрел свои инструменты, в их число входит и фотография. У них много общего: демократич-

ность, доступность, связь с наукой и технологиями, быстрая эволюция и стремительное завоевание своей культурной ниши.

Цель данной статьи – выделить и очертить роль фотографии в истории графического дизайна, показать, как фотография формирует новую визуальность на каждом витке развития дизайна и как она меняется и адаптируется к условиям и запросам общества. Фотография представлена в работах дизайнеров неодинаково: для кого-то она станет лишь альтернативой натюре, для иных – творческим упражнением, для других – пластичным материалом. Способность фотографии выполнять любую из этих функций говорит о гибкости и адаптивности ее как дизайн-инструмента, раскрывает ее потенциал как материала на территории графического дизайна.

Хронологические рамки статьи охватывают период с 1890-х по 1960-й год. Каждый раздел посвящен отдельному десятилетию, что позволяет увидеть этапы трансформации этого вида искусства.

Задачами исследования являются сбор и систематизация материала, определение ключевых характеристик каждого десятилетия, выявление эволюции инструментов работы с фотографией в графическом дизайне.

Теоретическая значимость состоит в изучении и анализе приемов прошлого опыта работы дизайнеров с фотографией и введении в научный оборот новых фактов истории дизайна. С точки зрения практической значимости результаты данной работы могут быть использованы графическими дизайнерами при выборе стилистики фотографии; кураторами и искусствоведами – для работы над выставочными проектами; педагогами и преподавателями – в процессе создания образовательных курсов.

Новизна работы обусловлена отсутствием текстов, в которых рассматривается исторический путь становления фотографии как инструмента графического дизайна. До этого времени статьи на тему фотографии в дизайне преимущественно посвящены теоретическим, методическим и творческим проблемам фотографии как дисциплины образования (А.Н. Лаврентьев [2]). Опубликованы также учебные пособия и статьи о технических приемах создания фотографии (П.Н. Бесчестнов [3], В.Ф. Сидоренко [4]).

Для того чтобы восполнить отсутствие материалов по теме становления фотографии в дизайне, автором представлен научный доклад о первых шагах фотографии в дизайне, на основе которого было опубликовано научно-популярное эссе [5] на сайте Школы дизайна Национального исследовательского университета «Высшая школа экономики». Эта публикация является следующим шагом в развитии данного вопроса. По сравнению с эссе

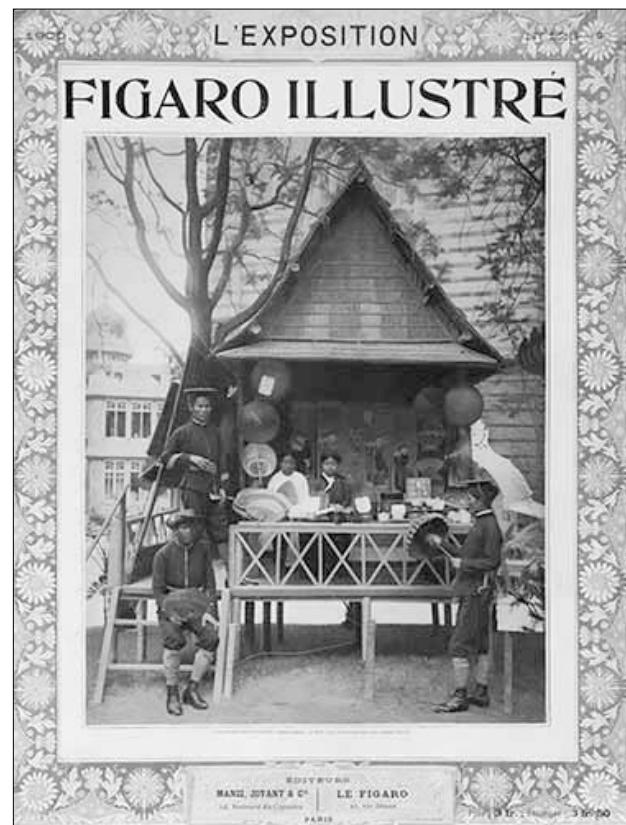


Рис. 1. Обложка журнала Figaro Illustré. 1900. № 125.

Автор не установлен.

Издатель: Ж. Буссо, Манзи, Джойант и компания (J. Boussod, Manzi, Joyant & cie), Париж [8]

в статье существенно расширен фактологический материал: добавлена информация о новых авторах с примерами их работ; по каждому десятилетию подводятся итоги о том, что нового и уникального привнесла фотография в графический дизайн в этот период. Дается общая концептуализация периода становления фотографии с 1890-х по 1960-й год. Также в статье представлена обширная библиография со ссылками на статьи и книги по теме. В целом работа добавляет новую страницу знаний в общую теорию и историю графического дизайна и фотографии.

1890–1900. ФОТОГРАФИЯ И ПЕЧАТНОЕ ДЕЛО

Сегодня мы принимаем как свершившийся факт, что появление фотографии сформировало у современного человека новый способ визуального восприятия [6, с. 156]. Тем не менее интересно проследить, как выглядели первые шаги в этом направлении. Фотография повлияла на пе-



Рис. 2. Разворот с. 2–3 с титульным листом журнала Figaro Illustré. 1900. № 125.

Автор не установлен.

Издатель: Ж. Буссо, Манзи, Джойант и компания
(J. Boussod, Manzi, Joyant & cie), Париж [8]

чатное дело и журнальную иллюстрацию. История журнала начинается с середины XVII века. Это тип периодического издания, для которого характерна декоративность. На заре становления журнала изображения в нем создавались в технике гравюры на металле, что делало издания богато иллюстрированными, но работа была трудоемкой, медленной в реализации и, как правило, воплощалась средствами стилизованной графики. Появление фотографии позволило гораздо быстрее получать более достоверные изображения. Способность фотографии, в отличие от других жанров изобразительного искусства, точно передавать мельчайшие детали объекта, поставила вопрос: способен ли художник создавать достоверные изображения без художественного обобщения?

Документальная реалистичность фотографии сделала ее востребованным визуальным инструментом во многом благодаря тому, что «ее изображения являются собой «точность, истину, саму реальность», фотография смогла заменить рисунок и гравюру в их документальных функциях» [7, с. 54]. Таким образом, уже к 1890 г. станов-

ится заметным влияние фотографии на массовую визуальную культуру, а к концу 1890-х гг. случился настоящий бум журнальной фотоиллюстрации. В популярном тогда журнале Figaro Illustré в номере 125 за 1900 г. [8, с. 1, 3] мы уже встречаем фотографию на обложке (рис. 1) и на титульном листе (рис. 2). Особен-но интересно сравнить, насколько реклама, размещенная слева от обложки, обладает фотореалистичными чертами, прорисованными деталями и подробностями.

Фотография дала графическому дизайну возможность быть оперативным. Значительно ускорился процесс иллюстрирования. Вальтер Беньямин писал: «...процесс репродукции получил такое мощное ускорение, что уже мог поспевать за устной речью...» [9, с. 64].

Важным итогом десятилетия стало то, что фотография задала тренд документальной реалистичности. Уточним, что на этом этапе влияние фотографии распространялось в большей степени на внутреннюю часть журнала, обложка преимущественно оставалась рисованной еще на протяжении

нескольких десятилетий. Но в периодических изданиях этого времени четко прослеживается влияние фотографии на стиль иллюстрации: чем больше было фотографий в журналах, тем более фотореалистичной становилась графика. Так, мы можем видеть, что дизайн поддерживал возможность реализации ключевого свойства фотографии – документальности.

1900–1910. ФОТОРЕАЛИЗМ В ГРАФИКЕ

Достаточно скоро фотография стала использоваться вместо натуры. Художники быстро стали применять ее в качестве образцов для эскизов к видам, портретам, фигурам. Издавались даже целые альбомы фотографий с самыми популярными позами натурщиц для создания эскизов. Часто художники сотрудничали с фотографами, например живописец Эжен Делакруа обращался к своему другу и фотографу Эжену Дюрьё за съемкой моделей.

В связи с этим феноменом интерес представляет процесс создания плакатов Альфонса Мухи. Художник был увлеченным фотографом. Он не только знал технологию и умел фотографировать, но, более того, в его мастерской была оборудована профессиональная фотостудия-ателье. Для исследования становления фотографии его опыт представляет безусловную ценность, так как он одним из первых авторов был художником и фотографом в одном лице.

Стиль А. Мухи почти всегда производит восторженное впечатление на зрителя, в том числе и современного. Его узнаваемая авторская техника сочетает декоративную графику стиля модерн с фотореалистичной прорисовкой лиц и рук. А обилие орнаментов и стилизованных растений соединяется с позами моделей, которые найдены им в процессе фотосъемки.

В музее А. Мухи в Праге хранится большой архив фотографий, сделанных художником в качестве эскизов для графических работ. Например, знаменитый плакат «Изумруд», как и другие работы в серии «Драгоценные камни», имеет оригинальный фотоэтюд, в котором узнаются поза, расположение рук и будущие драпировки одежды (рис. 3, 4).

Изучая фотографии А. Мухи и плакаты, сделанные по ним, вероятно, впервые в истории искусства можно говорить о появлении художника-фотографа, в работах которого фотография играла важную стилемобразующую роль.

Возникновение в начале XX в. творческой практики, когда для создания художественного произведения объединялись усилия фотографа и художника, – это важная точка для исследования истории отношений дизайна и фотографии. Сегодня мы ви-



Рис. 3. А. Муха. Фотография-эскиз для плаката «Изумруд». 1899–1900. Репродукция с оригинального стеклянного негатива. Собрание Музея Альфонса Мухи, Прага, Чехия
Источник: https://www.muchafoundation.org/en/gallery/browse-works/object_type/photography/object/113

дим, что некоторые дизайнеры, подобно А. Мухе, сделали работу с фотографией центральным инструментом, с помощью которого реализовали большую часть творческих решений.

1910–1920. ДАДАИЗМ И СЮРРЕАЛИЗМ

Многое в графический дизайн приходило из экспериментов и практики художников. В начале XX в. появилось два художественных течения, принципы которых стали новыми точками притяжения в искусстве: дадаизм и сюрреализм.

Свои графические листы дадаисты собирали из всего, что находилось под рукой: вырезок из газет, фрагментов фотографий, обрывков бумаги и др. Прекрасный пример техники мы видим в работах французского художника-авангардиста Франсиса Пикабия, например в коллаже «Богатый выскочка» (1920). Дефицит художественных материалов ком-



Рис. 4. А. Муха. Изумруд.

Плакат из серии «Драгоценные камни». 1900. Цветная литография 67,2 × 30. Отпечатано в Париже, F. Chamrenois.

Музей Альфонса Мухи, Прага, Чехия.

Источник: <https://www.muchafoundation.org/en/gallery/themes/theme/art-posters/object/139>

пенсировался новым источником готовых изображений — газетами и журналами, которые оказались довольно удобным подручным материалом. В про-

цессе создания дадаистского произведения фотография проходит цикл: оригинальное изображение — его трансформация — новый объект графического дизайна (плакат, афиша, журнал).

К составному фотообразу фотографы стали обращаться практически сразу. Вспомним работы «Угасание» (1858) Генри Пича Робинсона и «Два образа жизни» (1857) Оскара Густава Рейландера. Только в случае составной фотографии применялась ретушь, призванная скрыть линии стыков и имитировать цельность кадра, а вот в работах дадаистов, напротив, нарочито подчеркивалась идея именно составного произведения искусства. Такой творческий эксперимент полностью или почти полностью лишил фотографию ее базового качества — документальности. Несмотря на то что в фотоосколках коллажа можно узнать конкретные лица, фигуры и предметы, сами по себе они представляли иметь значение и становились инструментом, технической единицей, с помощью которой создавалось произведение. Работа велась с массой и плотностью, текстурой и кадрированием. Именно такой подход дадаистов к использованию фотографии стал новым шагом в раскрытии ее художественных возможностей.

Назовем нескольких авторов этого периода, чье творчество связано с фотографией. В 1910-е гг. создавались первые работы Джона Хартфилда. На коллаже 1919 г., выполненном совместно с Георгом Гросом, «Жизнь и время в универсальном городе» мы видим экспрессивный, полный деталей и подробностей образ динамичного города. Дальнейший поиск своего художественного голоса привел Дж. Хартфилда к политическому дадаизму. Он начал выступать под лозунгом «Используйте фотографию как оружие». Мастер политического плаката с помощью фотомонтажа говорил о жестокости и угрозе фашизма, высмеивал Гитлера и его политику. Работы Дж. Хартфилда четкие, ясные, наполнены сфокусированной силой. Изображения выглядят и буквально, и метафорично.

Рауль Хаусман — один из основоположников дадаизма. Наряду с Ханной Хёх его можно считать создателем дадаистского фотомонтажа [цит. по: 10, с. 160]. В основе стиля монтажных работ Р. Хаусмана — желание сформировать хаос, скандал, организовать интеллектуальную атаку на зрителя. Х. Хёх — художница, которая смогла, используя фотографии из модных журналов, поднять вопросы о значении женщины в обществе [цит. по: 11, с. 234]. Работы обоих авторов имели острый социальный подтекст и поднимали значимые общественные темы.

1910-е годы стали временем, которое принесло в искусство раскрепощенность работы с формой и опыт визуальной игры. Фотография была одним из многочисленных материалов, с которыми работали дадаисты. Но художникам направления дада

удалось раскрыть и освоить новую грань фотографии — ее гибкость в коммуникации с другими материалами, такими как тексты, буквы и текстуры. На этом этапе фотография становится важной составляющей дадаистских журналов. Несмотря на то что журналы дадаистов выходили не периодически, малыми тиражами и публиковались в разных городах и на разных континентах, влияние фотографии на художественный облик издания возрастало от номера к номеру. Постепенно на его страницах появлялось все больше фотографий, фотоколлажей и фотопродукций.

Вторым художественным течением, которое дало возможность раскрыться новым граням фотографии, стал сюрреализм. В американском выпуске журнала «Нью-Йорк дада» (New York Dada) [12] мы видим работу Альфреда Стиглица, созданную с помощью мультиэкспозиции на титульном листе издания (рис. 5). Таинственное действие, происходящее за темной шторкой камеры, непредсказуемое и неконтролируемое, имеет много схожего с бессознательным смешением образов в сновидениях, в которых черпали вдохновение сюрреалисты. Эта мистическая грань фотографии развивалась крупными фотографиями и художниками и нашла реализацию в материале как журнальная иллюстрация.

Подводя итог, можно сказать, что это десятилетие дало графическому дизайну два новых ключа. Во-первых, стала возможной смелая работа с чужим готовым снимком, оказалось доступным брать исходное изображение, изыматъ его из контекста и монтировать в новые условия. Потеря связи с исходным источником, утрата авторства, если оно было указано в газете или журнале, откуда забирали изображение, — все это вектор десятилетия. Фотография легко стала материалом в концепции работы с реди-мейд объектами (англ. ready-made от ready — готовый и made — сделанный), которые достойны быть использованы еще раз такими, какими они были найдены автором. Во-вторых, и дадаизм, и сюрреализм открыли путь экспериментальной фотографии. Оба эти направления делают технические ошибки фотокамеры легитимными художественными приемами и позволяют им стать частью стиля.

1920–1930. КОНЦЕПЦИЯ «НОВОГО ВИДЕНИЯ» И КОНСТРУКТИВИЗМ

Появление фотографии вызвало сложную дискуссию о том, является ли она искусством. Первые теоретические тексты о фотографии выражали негодование в отношении попыток фотографов претендовать на статус ху-



Рис. 5. Обложка журнала «Нью-Йорк дада» (1921) с фотографией А. Стиглица. 37,5 × 25,5 [12]

дожников. Известно эссе Шарля Бодлера «Современная публика и фотография», в котором он пишет, что «фотография стала прибежищем неудавшихся художников, малоодаренных или слишком ленивых недоучек» [13]. Желание доказать, что фотография может быть родом искусства, привело к появлению пикториализма — направления в фотоискусстве, которое ставило одной из своих целей раскрыть те свойства фотографии, которые сближают ее с живописью. Пикториалисты внесли значимый вклад в развитие фотографии, но поскольку они следовали за живописью, то не смогли выявить уникальные, характерные только для фотографии черты.

1920-е годы характеризуются мощным прорывом в области поиска собственного, уникального фотографического языка. К этому времени стало ясно, что фотографам надо искать собственный «голос» в одной исторической точке схождения ряда предпосылок, делающих возможным возникновение нового подхода к фотографии, который основывается исключительно на ее уникальных свойствах и качествах. Ключевые предпосылки были следующими: во-первых, поколение молодых фотографов стремилось к экспериментам, фо-



Рис. 6. А. Родченко. «За образцовое общественное питание. Столевые Москвы». Обложка. 1931. Фотография и монтаж [14]

тография перестала быть новшеством и осваивалась значительно смелее. Во-вторых, глобальные экономические и культурные сдвиги, ставшие последствиями Первой мировой войны, направляли новый художественный поиск. В-третьих, в 1925 г. немецкая фирма Leica выпустила свою первую малоформатную камеру, что повысило мобильность фотографов и сделало возможной съемку ранее недоступных мест.

Следующим крупным шагом в истории фотографии и дизайна стало открытие и формирование способов смотреть на мир по-новому. В этот период возникло два крупных направления, которые имели в своей основе одну идею «нового видения», но реализованную на разной почве, и поэтому они были наполнены различными смыслами. Речь идет о советском конструктивизме и немецкой школе искусств и ремесел Bauhaus.

Советский конструктивизм испытал сильное влияние коммунистической идеологии. 1920-е годы стали временем больших потрясений. Это были годы после Октябрьской революции, Гражданской войны, голода и вместе с тем плана ГОЭЛРО, веры в новые времена, больших перемен и эмоционального подъема. В СССР появились художники, чье

творчество отличалось активным использованием фотографии, работой с коллажем и фотомонтажом. В этом контексте нельзя не упомянуть имена Александра Родченко, Густава Клуциса, Эль Лисицкого и др. Творчество А. Родченко неразрывно связано с фотографией, которая у него существует как самостоятельный жанр, но также очень часто встроена в дизайн-проект. А. Родченко смог найти и показать приемы нового визуального языка, на котором может говорить только фото- или кинокадр. Им была освоена практика работы с ракурсом, новой композиционной динамикой кадра, он искал баланс отношений между черным и белым. А. Родченко — яркий пример дизайнера-фотографа.

Понимание того, что фотографии в дальнейшем будут публиковаться в печатных изданиях, влияло на саму фотосъемку и расположение фотографии в композиции страницы. На обложке одного из выпусков журнала «СССР на стройке», посвященного столовым крупных предприятий [14], была расположена фотография с диагональной композицией. Чтобы она хорошо вписывалась в пространство страницы, автор развернул ее под углом (рис. 6). Фотография становится для А. Родченко и инструментом, и материалом. Он постоянно использовал собственные фотографии в дизайн-проектах. Один из приемов, который часто применял в фотографии и дизайне художник, — предельно крупный план. Например, в плакате к документальному фильму Дзиги Вертова «Киноглаз» (1924) он использовал мотив большого изображения глаза [цит. по: 15, с. 105]. Также он всегда оставлял место техническому эксперименту. Занимался такой техникой фотографии, как фотография [цит. по: 16, с. 176].

Г. Клуцис также вошел в историю искусства как один из основоположников советского фотомонтажа, использовавший этот метод в области политического плаката, книжной, журнальной и газетной полиграфии [17, с. 2]. В 1919 г. он создал свой первый фотомонтаж «Динамический город», и с тех пор эта техника становится его творческим кредо. Как пишет А. Шклярук, «...в это время фотография вступала на путь связи с изобразительным искусством по методу коллажа — соединения разнородных тел. При этом качестве главной ее особенностью стала возможность фиксации и отражения на бумаге реальной действительности, которую, благодаря фотографии, можно внести в живописное и рисованное изображение с целью его смысловой интерпретации и содержательного обогащения» [цит. по: 17, с. 5]. На одной из открыток тиража, посвященного Всесоюзной спартакиаде [18], изображены динамичные образы метателей копья: три человека даны в различных позах, что делает возможным рассмотреть движение спортсменов в разные моменты (рис. 7).

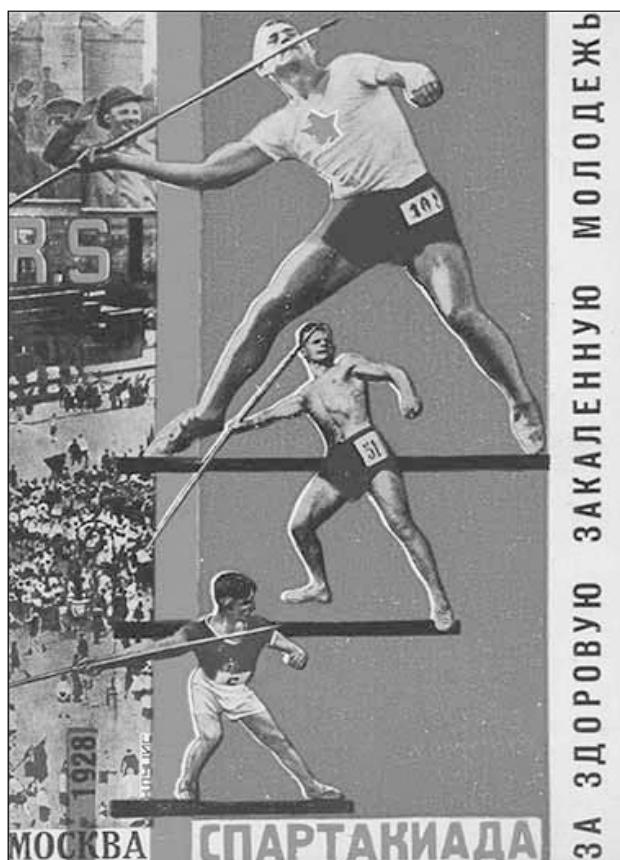


Рис. 7. Г. Клуцис. Почтовая карточка «Всесоюзная спартакиада – удар по буржуазному спортивному движению» из серии «Спартакиада». 14,8 × 10,3 [18]

В это же время в Европе идеи поиска нового взгляда развивались в немецкой школе искусств и ремесел Баухаус [19, с. 129]. Ключевым экспертом в области фотографии в дизайне можно назвать Ласло Мохой-Надя. Его мысли о современных способах «смотреть» нашли отражение в концепции «нового видения». Вот как он говорил об этом: «Принципиально новые открытия не могут долго оставаться ограниченными рамками мышления и опытом предшествующих периодов. Когда это происходит, то всякая продуктивная деятельность затормаживается. Это ясно проявилось в фотографии, которая не дала никаких ценных результатов, за исключением областей, например в науке, где она применялась без каких-либо художественных амбиций» (перевод цитаты с англ. – автора статьи) [20, р. 94]. Критикуя таким образом работу авторов, для которых фотоаппарат заменил кисть, а не стал инструментом нового взгляда, Л. Мохой-Надь следовал по пути эксперимента. Для него было необходимо найти и раскрыть суть взгляда через камеру.

Так, важной становится возможность поймать и запечатлеть движение, использовать технические особенности камеры, развивать способность смотреть другими глазами на окружающий



Рис. 8. Л. Мохой-Надь. Журнал Foto-Qualität. Обложка. 1931. Печатное издание. 29,7 × 21 [27, р. 153]

мир. Л. Мохой-Надь одним из первых ступил на путь художника новых медиа и развивал искусство благодаря только что появившимся технологиям. Своими фотоэкспериментами и статьями Л. Мохой-Надь стремился обосновать и показать, как фотография способна расширить визуальный опыт автора и вслед за ним – зрителя. Он утверждал, что механизация не препятствует, а, напротив, развивает взгляд. Работал с феноменом отражения, использовал технику мультиэкспозиции и нестандартные ракурсы.

Многие работы Л. Мохой-Надя выходили за рамки искусства и становились объектами дизайна, легко находя применение и место в этой молодой форме творчества в качестве авторских версий обложек, иллюстраций или плакатов. Пример такого эксперимента – фотография для обложки книги Джеймса Джеральда Кроутера «Очертания Вселенной» (An Outline of the Universe), для которой Л. Мохой-Надь выстроил композицию из предметов, а на стеклянном шаре нанес типографический текст, ставший частью самой фотографии, а не оформлялся отдельным наборным текстом поверх фотографии, что явилось новым, ранее не используемым приемом в технике графического дизайна.

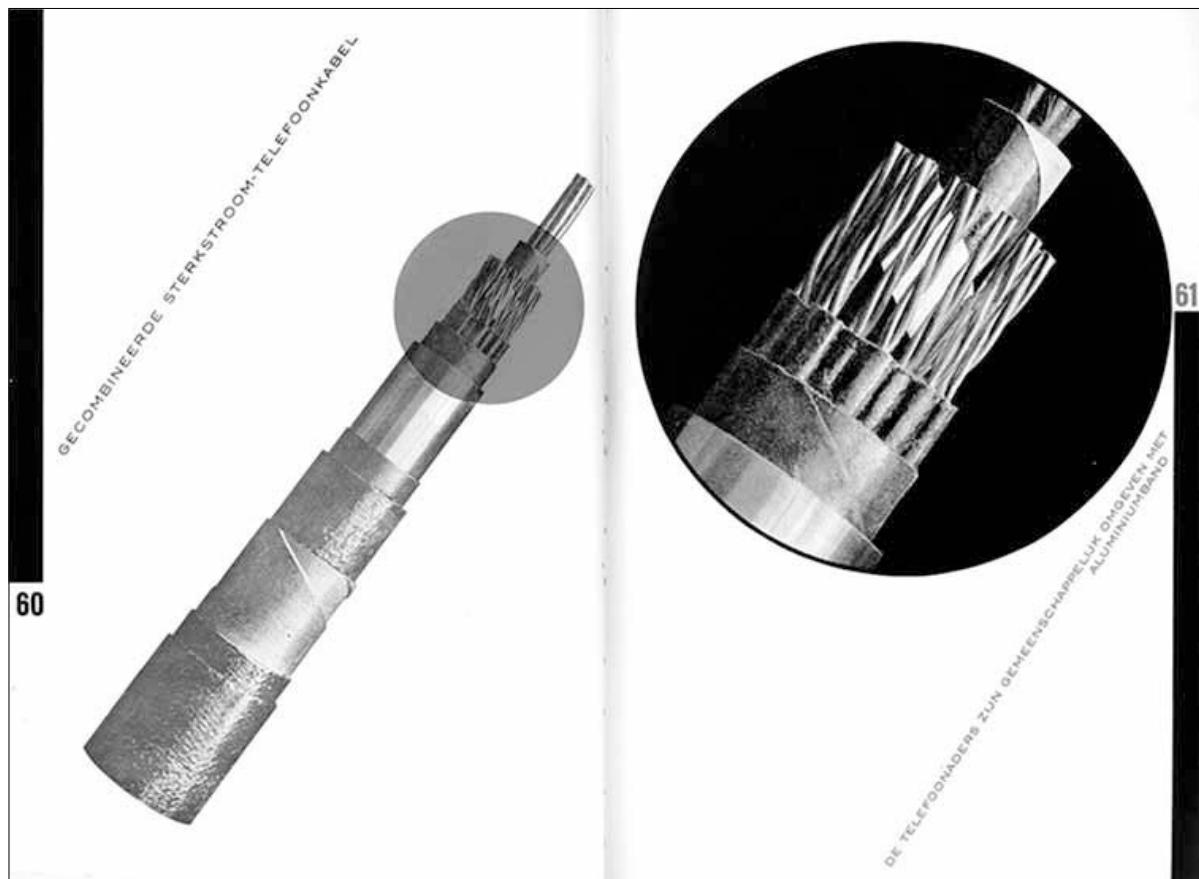


Рис. 9. П. Цварт. Каталог для компании «Дельфтская кабельная фабрика» (NFK Company). 1928 [24, р. 262–264]

Л. Мохой-Надь в тексте «Видение в движении» пишет об авангарде так: «Под давлением новых потребностей появились открытые, решительные люди, с пылкими надеждами на лучшее социальное устройство, ради которого они были готовы бороться и жертвовать. Под воздействием резких изменений художники, писатели, ученые и философы стали революционерами реалистичной Утопии, пробудившись от простого использования их ремесел к основным обязанностям и ответственности по отношению к обществу» [21, с. 44].

Книга «Живопись или фотография» Л. Мохой-Надя становится манифестом «нового видения» [22]. И именно художникам-авангардистам коллаж обязан обретением статуса высокого искусства [23, с. 14]. Сам Л. Мохой-Надь применял фотоколлаж для оформления книг и журналов. В этой технике им выполнен дизайн обложки журнала *Foto-Qualität* (рис. 8).

1920-е годы стали отправной точкой, когда фотография обрела собственный голос и перестала гнаться за живописью и рисунком, начав проявлять и развивать характерные только для нее свойства, обусловленные природой самого инструмента.

1930–1940. ЭКСПЕРИМЕНТ КАК НОВАЯ НОРМА

Авангардное искусство создавалось и рассматривалось как концептуальное и в 1920-е гг. оставалось на территории художественного эксперимента. В это время в мире ведущую роль играл стиль ар-деко, дома оставались наполненными предметами прошлого — взрослое поколение было не готово отказаться от привычных вкусов. Теория Яна Чихольда, эксперименты Л. Мохой-Надя и А. Родченко имели локальный характер и не определяли всю визуальную культуру 1920-х годов. Но идеи этих авторов послужили опорой для следующего поколения дизайнеров, которые уже в 1930-х гг. смогли начать применять идеи «нового видения» к реальным коммерческим проектам.

В 1930-е гг. эксперименты из 1920-х гг. становятся нормальной рабочей дизайн-практикой. Оказывается популярным использование авангардных идей демонстрации одиночного объекта, съемка декоративных фотокомпозиций, фотографирование объектов для рекламы в нестандартных ракурсах

и т. д. То, что еще недавно вызывало удивление и вопросы на выставках студенческих работ, в 1930-е гг. использовалось и встречалось в плакате, буклете, в журнале и книге.

Кроме этого, к 1930-м гг. фотокамеры стали более доступными: производить фотосъемку теперь мог любой человек, обладающий камерой. Стало возможным снимать в сложных условиях (сумерки или ночь, скорость и т. п.), все более доступными становились реактивы для проявки и печати фотографий, что упростило процесс создания фотоизображений для решения дизайн-задач. В 1935 г. компания Kodak впервые выпустила цветную пленку, и фотографии производились не только быстро, но и в цвете.

Частью общеевропейских тенденций были работы голландских дизайнеров, испытавших сильное влияние всех стилей той поры. В том числе они, разумеется, активно работали и с фотографией. Эклектичность графического дизайна этого периода находит выражение в смелых подходах в работе дизайнеров, свободно обращавшихся с материалами.

Пример использования фотографии в дизайне этой эпохи мы можем найти в работах дизайнера Пита Цвартга. Для компании «Дельфтская кабельная фабрика» (NFK Company) он составил коммерческий каталог продукции [24, р. 262–264] (рис. 9). Подход П. Цвартга к этой задаче отличался комплексностью. При создании каталога он работал как верстальщик: собрал и каждую страницу, и каталог в целом. Также он выступил автором изображений: фотографии для данного каталога он делал самостоятельно. Именно такой подход в итоге позволил стать готовому продукту консистентным, с выстроенной внутренней визуальной и композиционной логикой.

Для того чтобы не ограничиваться одним примером, а подтвердить, что это явление носило системный характер, отметим имя Паула Схайтэмы. Этот голландский дизайнер создал большое число работ для коммерческого дизайна и применял фотомонтаж во многих проектах. Одна из самых известных его работ — оформление брошюры «Молочные продукты компании “Нутриция”» (Nutricia Dairy Products) для крупного производителя молочных смесей [цит. по: 25, р. 86] (рис. 10). Фотография подошла для рекламных целей как нельзя лучше: она была наглядной, зрителю видел товар, который ему обещали.

В 1930-е гг. пришло время перемен, когда формировались новые понятия: «коммерческий дизайн», «коммуникационная графика», «коммуникационный дизайн» [26, р. 7], и дизайнеры начали решать профессиональные задачи с помощью дополнительной техники, например фотоаппарата.

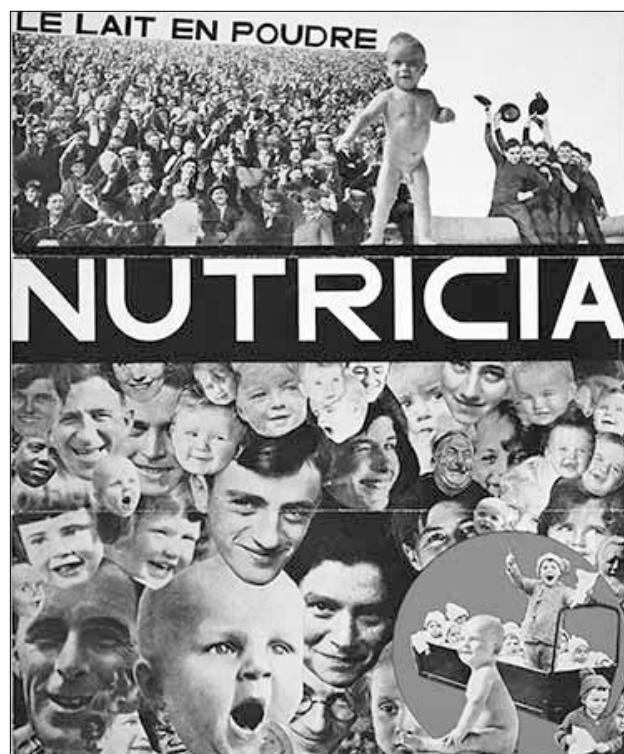


Рис. 10. П. Схайтэма. Рекламный буклете компании Nutricia Dairy Products. Полутоновая литография. 1928. 37 × 30 [25, р. 86]

В 1935 г. вышло эссе В. Беньямина «Произведение искусства в эпоху его технической воспроизведимости» [цит. по: 9, с. 60–113]. В нем поднимался важный пласт вопросов, и, в частности, автор сформулировал проблему репродуцируемости фотографии. Показательно, что возможность тиражирования и создания качественных копий оригинала стала теоретической проблемой для современного искусства, в то время как для графического дизайна и тиражируемость, и копирование были положительной практикой. Достаточно посмотреть на композиции полос печатных изданий, которые склеены вручную, подмазаны белилами и скорректированы ножницами и лезвием, и понять, что только репродуцирование скрывало эти технические корректировки.

И снова, в то время как другие виды искусства сталкивались с проблемой оригинала и копии, в фотографии она словно была уже решена. Фотография просто предназначена для тиражирования. По природе своей она представляет собой негатив и неограниченное число копий с него, и поэтому у фотографии снова получилось дать технический ответ на сложный вопрос своего времени. Фотография показала еще одну свою сильную сторону, доказав в очередной раз собственную актуальность как инструмента.

В 1932 г. в Швейцарии открылись первые курсы фотомастерства под руководством Тео Баллме-

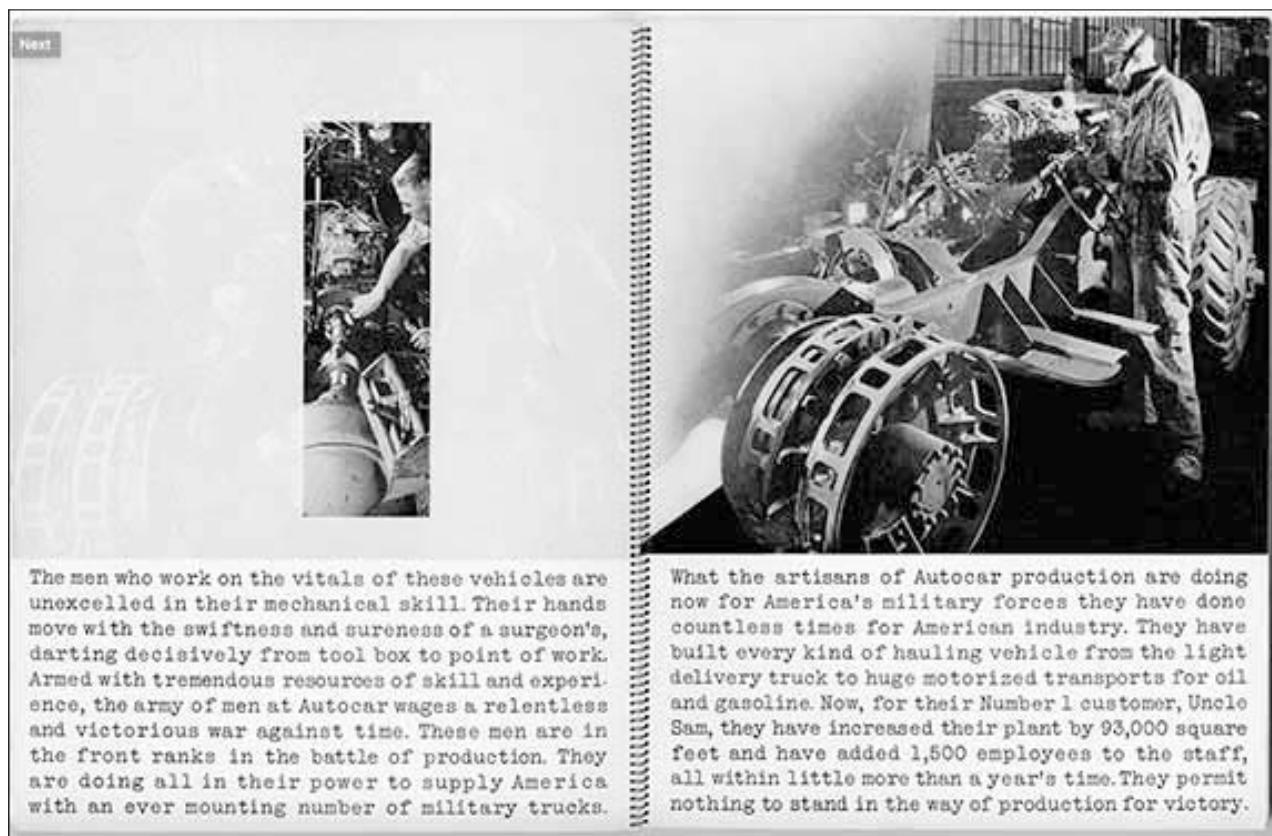


Рис. 11. П. Рэнд. Механические мулы победы. Разворот буклета. 1942. 21 × 27,5 [28, с. 219]

ра в Базеле и Ганса Финслера в Цюрихе. Результатом работы этих педагогов вкупе с влиянием идей Баухауса и Л. Мохой-Надя стал расцвет фотографии в швейцарской школе дизайна.

1940–1950. АМЕРИКАНСКИЙ ДИЗАЙН

Вторая мировая война определила тематику работ первой половины 1940-х годов. В Европе графический дизайн начала 1940-х гг. – это в первую очередь военный агитационный и сатирический антифашистский плакат. Задача художников – поддержка морального духа сил армии. Это касалось графического дизайна всех стран Европы и СССР. Дефицит материалов для съемки, проявлки и печати фотографий переводил плакат преимущественно в область иллюстрации.

Развитие графического дизайна в это время перенеслось на другой континент – в США. Среди прочих туда эмигрировал и Л. Мохой-Надь. В 1939 г. его назначили директором Нового Баухауса. Эта чикагская школа дизайна очень скоро стала местом, где продолжали формироваться идеи «нового видения».

Для США 1940-е годы – это начало активного экономического роста, вступление в эпоху достатка. Активно развивалась мода, а вместе с ней повышалось значение и культурный вес модных журналов и профессии арт-директора. Именно благодаря должности арт-директора журнала стало возможным формировать уникальное и креативное содержание и визуальный облик изданий. С помощью мастерства ведущих арт-директоров получилось собрать в целое рекламный контент фешен-журналов с их оформлением и подачей материала.

В США, восстанавливающихся после Великой депрессии, в художественной жизни начался новый виток развития искусства. Знаменитый журнал мод *Vogue* разработал современный вид визуального языка. Теперь ставка делалась на цветное фотоизображение. Первая обложка с фотографией появилась в журнале в 1932 г., но уже к рубежу десятилетий американские фотографы и дизайнеры нашли новые техники комбинирования шрифтов, иллюстраций и фотографий [27, р. 188].

Когда после окончания Второй мировой войны в 1945 г. экономика всех стран начала оживать, вместе с ней вернулся к жизни и графический дизайн. Особенно быстро он развивался в США. Именно

они задавали тогда глобальные визуальные тенденции. И хотя фотография сначала уступала иллюстрации, так как страдала из-за недостатков технологии репродуцирования, со временем она стала стилемобразующим элементом эпохи.

В 1940-х гг. начался расцвет творчества Алексея Бродовича. Фотограф и дизайнер, он был арт-директором журнала о моде Harper's Bazaar. Как автор фотографий и верстки, он умело сочетал фотографию, графический дизайн и искусство высокой моды.

Еще одно крупное имя — Сипе Пинелес — арт-директор, которая во главу угла ставила соотношение контента и дизайна. Журнал Charm, модное издание для работающих женщин, под ее руководством полностью изменил облик, став очень современным, и завоевал множество крупных наград.

Иллюстрации на большинстве рекламных плакатов 1940-х гг. использовали фотoreалистичные изображения товаров и людей. Только в 1960-х гг. появились цветные фотографии в плакатном размере. Но до этого плакат тяготел к гиперреалистичным изображениям [27, р. 204], например в работах швейцарцев Дональда Бруна и Фрица Бюлера.

Для истории американского графического дизайна важна фигура Пола Рэнда. Его карьера стартовала в конце 1920-х, и к 1940-м гг. он уже играл роль в дизайн-сообществе, выполняя крупные корпоративные заказы. Среди них разработка дизайна брошюры для автомобильной компании «Автокар» (Autocar), поставщика бронемашин для американских вооруженных сил. Издание «Механические мулы победы» (1942) [цит. по: 28, с. 219] (рис. 11) — это образец профессиональной работы верстальщика, дизайнера и типографа в одном лице [цит. по: 29, с. 118].

После Второй мировой войны наблюдались дефицит материалов, нежелание возвращаться к стилю прошлого, потребность в системности и визуальной дисциплине. Восстановление экономики после разрушений создало большую потребность в коммерческих дизайнерах, так как началось активное промышленное производство товаров, которым требовалась реклама и продвижение. Начиная с конца 1940-х гг. дизайн твердо встал на коммерческие рельсы.

Фотография 1940–1950-х гг. — это фотоиллюстрация, показывающая натурально те объекты, о которых идет речь. При этом накопленный художественный опыт дал дизайнерам возможность свободно включать ее в верстку изданий. Так идеи и приемы, которые появились как экспериментальные практики на занятиях в Bauhaus, стали базой коммерческого графического дизайна.

1950–1960. КОРПОРАТИВНЫЙ ДИЗАЙН

Соединенные Штаты Америки вошли в эпоху оптимизма. В стране начался экономический подъем, что привело к развитию потребительской рекламы. Графические дизайнеры заново открыли для себя фотографию и использовали ее самыми разными способами. Появились многочисленные рекламные агентства на Мэдисон-авеню в Нью-Йорке, такие как Wunderman Thompson, McCann Erickson, Young & Rubicam и многие другие.

Европа, сохранившая традиции Bauhaus и подход Я. Чихольда к работе с типографикой, оказалась под влиянием идей «нового видения» Л. Мохой-Надя.

К 1950-м гг. сформировалось уникальное явление в истории графического дизайна — швейцарская школа дизайна. Основами стиля являлись следование строгой верстке и расположение элементов в соответствии с модульной системой. Этот стиль предполагал использование объектной фотографии при отсутствии декора, сложный фотоколлаж в работах дизайнеров становился голосом, средством коммуникации наравне со шрифтом и цветом. Под объектной фотографией следует понимать крупные планы лица, рук или предметы, часто кадрированные и воспроизводимые с сильным увеличением. В большинстве своем они имеют четкие контуры, т. е. носят следы маскирования. Подробно этот вопрос разрабатывает О.А. Ващук [30].

Родоначальник швейцарского фотомонтажа — Герберт Маттер. Самые известные его работы относятся к 1930-м гг., это плакаты и буклет «Швейцария в снегу». Г. Маттер много трудился в США, с 1952 г. преподавал фотографию в Йельском университете. Он оставался практиком и передавал знания студентам не столько в теории, сколько посредством личного примера. Со временем его фотографии становились все более экспериментальными, но Г. Маттер всегда оставался коммерческим дизайнером. Много лет он сотрудничал с производителями мебели Чарльзом и Рэй Имзами, разрабатывая для них каталоги мебели и рекламные плакаты. С 1944 г. началось его партнерство с Гансом и Флоренс Ноллами, тоже производителями мебели. Для них он провел множество съемок, создавая абстрактные фотографии их продукции.

Вспомним названных ранее Г. Финслера и Т. Баллмера. Первый преподавал фотографию, его стиль часто называют «предметной фотографией». Однако незамысловатые на первый взгляд снимки — это результат длительной работы в студии. Г. Финслер придавал огромное значение композиции и свету. Его работы сродни абстрактной живописи и во многом созвучны идеям новой фот-

графии и новой типографики. Целая плеяда швейцарских фотографов, ставших учениками мастера, восприняла его методику и высочайшие требования к уровню исполнения.

Т. Баллмер развивал идею пространства и сеток. Наибольшей известностью пользуются политические плакаты, где он использовал простые формы и собственный рисованный шрифт. Т. Баллмер также преподавал искусство фотографии и оказал влияние на целое поколение дизайнеров 1950-х годов.

Дизайнеры швейцарской школы Йозеф Мюллер-Брокман, Армин Хоффманн и другие наследовали идеи Баухауса. Во многом на них оказали влияние работы и книги Макса Билла, который был выпускником Баухауса и учился у Л. Мохой-Надя. В свою очередь М. Билл развивал идеи нидерландского художника Тео ван Дусбурга об универсальном визуальном языке.

Швейцарская школа дизайна предлагала работать с геометрическими системами, подчинить композицию листа сетке и использовать в качестве изображений фотографии. Таковы основные признаки стиля швейцарской школы.

О модульной системе написано много книг, в том числе сам Й. Мюллер-Брокман являлся автором книги о сетках. В контексте темы фотографии в дизайне особенно хочется отметить, что авторы выступали за фотографию как альтернативу иллюстрациям. Фотография в этот период воспринималась как буквальное, объективное изображение в противовес иллюстрациям, которые слишком субъективны и дают много возможностей для толкований.

В 1950-х гг. дизайн стремительно развивался. В первую очередь, конечно же, эти годы имели важное значение для расширения практик работы со шрифтом. Типографика играла в дизайне основную роль.

Но фотография не отставала. В 1949 г. Отто Штайнерт организовал в Германии общество «Фотоформ». В США в Чикагский институт дизайна по приглашению Л. Мохой-Надя преподавать курс фотографии для дизайнеров пришли Гарри Каллахан (в 1946 г.) и Аарон Сискинд (в 1951 г.). Исследовался эмоциональный потенциал образной, абстрактной фотографии. В 1950-е гг. появилось направление «субъективной фотографии», которая выглядела как знак или символ. Кроме этого, учебные курсы в школах дизайна в Чикаго и на Род-Айленде воспитывали поколение фотографов и дизайнеров, открытых к эксперименту с материалами.

Начиная с 1950-х гг. стало легче пересекать границы между государствами, сократились расстояния, в дизайне наступило время международных задач и решений. Коммуникации приняли мировые масштабы. Это время становления крупных корпораций, которые выходили за пределы государственных границ, что приводило к необходимости формирования

международного языка общения. В дизайне же появился интернациональный графический стиль.

Мировая практика предоставила великолепный шанс для фотографии. В этот период потребовался универсальный визуальный язык, и фотография стала его голосом, понятным на международном уровне. Фотография позволила создать образы, ясные без слов. 1950-е гг. — время работы крупных рекламных агентств. Фотография нескованно важна для рекламных проектов, и именно в это время создаются классические образы рекламы: «счастливая семья», «успешный мужчина», «довольный ребенок» и др. Кроме этого, появляются стратегии создания рекламного снимка. Такие фотографии делаются с расчетом, что на этапе постпродакшена в композицию кадра будет вписан логотип, слоган, координаты бренда и другие важные элементы.

К началу 1950-х годы экономика набрала обороты, и в графическом дизайне появился запрос на корпоративный дизайн. В рамках фирменного стиля с фотографией работали вкупе со шрифтами и цветом. Ставились специальные задачи для съемки, бренды начали формировать свои фотостили, а в дизайне стали использоваться яркие фотографические образы [26, р. 226].

В 1957 г. было сделано первое цифровое изображение. С этого момента началась новая эпоха в истории фотографии и графического дизайна, время компьютеризации, появления новых приемов, творческих методов. И мы снова увидим, как фотография проявит чудеса гибкости и сможет адаптироваться к новым условиям.

ВЫВОДЫ

Подводя краткий итог роли фотографии в дизайне с 1890-х по 1960-й г., можно определить это время как расцвет аналоговой фотографии. В этот период она прошла путь от неприятия до обретения собственного художественного голоса. Во все десятилетия, при всех сменах визуальных парадигм фотография находила ресурсы, благодаря которым трансформировалась под задачи времени и эпохи. Такие свойства фотографии, как техническая адаптивность, способность свободно работать с диапазоном изображений от документа до абстракции, делали фотографию сильным и функциональным инструментом в руках графического дизайнера. Наступление электронной эпохи, переход на цифровые носители стали для фотографии следующим испытанием на ее историческом пути, но она снова проявила гибкость и мобильность. Уже в 1970-е гг. фотография была признана искусством, и этот новый легитимный ее статус, наравне с появлением компьютера и цифровых изображений, оказал серьезное влияние на графический дизайн второй половины XX века.

Список источников

1. Михайлов С., Михайлова А. История дизайна : краткий курс. Москва : Союз дизайнеров России. 2004. 286 с.
2. Лаврентьев А.Н. Фотографика в системе образования дизайнера-графика // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник РГХПУ им. С.Г. Строганова. 2015. № 3. С. 14–28.
3. Бесчастнов П.Н. Фотографика : учебное пособие : учебно-методический комплекс по направлению 071500 «Художественное проектирование изделий текстильной и легкой промышленности». Москва : Московский государственный текстильный университет им. А.Н. Косыгина, 2010. 61 с.
4. Сидоренко В.Ф. Проектная фотографика (упражнения в пропедевтике) // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник РГХПУ им. С.Г. Строганова. 2014. № 1. С. 176–185.
5. Пронина А. Фотографика. О фотографии в графическом дизайне // Высшая школа экономики : Школа дизайна : медиа. 2023. 22 марта. URL: <https://design.hse.ru/news/2689> (дата обращения: 14.10.2024).
6. Блюхер Ю.Н. «Новое видение» сегодня // Коммуникации. Медиа. Дизайн. 2022. Т. 7, № 1. С. 156–189.
7. Руйе А. Фотография. Между документом и современным искусством. Санкт-Петербург : Клаудберри, 2014. 712 с.
8. Figaro Illustré. Paris : J. Boussod, Manzi, Joyant & cie. 1900. № 125. 170 p. URL: <https://library.si.edu/digital-library/book/figaroillustrey00> (дата обращения: 14.10.2024).
9. Беньямин В. Краткая история фотографии : [сборник эссе]. Москва : Ад Маргинем Пресс, 2013. 144 с.
10. Рихтер Х. Дада — искусство и антиискусство. [Москва] : Гилея, 2014. 356 с.
11. Фостер Х., Краусс Р., Буа И.-А., Бухло Б., Джослит Д. Искусство с 1900 года. Москва : Ад Маргинем Пресс : Музей современного искусства «Гараж», 2019. 896 с.
12. New York Dada. 1921. April // The New York Public Library : Spencer Collection. URL: <https://digitalcollections.nypl.org/items/a7d15380-4d91-0137-67c2-351f31573fa5> (дата обращения: 14.10.2024).
13. Бодлер И. Современная публика и фотография : эссе / пер. Н. Столяровой, Л. Липман // Об искусстве. Москва : Искусство, 1986. С. 181–242. URL: <https://bodlers.ru/1859-Sovremennaja-publika-i-fotografija.html> (дата обращения: 14.10.2024).
14. Родченко А.М. За образцовое общественное питание. Столовые Москвы. Завод «АМО», «Электрозвод», ф-ка «Красный богатырь», ф-ка «Гознак», 1-я ф-ка кухня / фото и монтаж А. Родченко. [Москва] : Изогиз, [1931]. [16] с.
15. Хеллер С., Виен В. Идеи, которые меняли графический дизайн. Москва : Бомбара, 2019. 216 с.
16. Левашов В. Лекции по истории фотографии. Москва : Treemedia, 2019. 532 с.
17. Снопков А., Ларьков С. Густав Клуцис, Валентина Кулагина: плакат, книжная графика, журнальная графика, газетный фотомонтаж. 1922–1937. Москва : Контакт-культура, 2010. 279 с.
18. Почтовая карточка «Всесоюзная Спартакиада — удар по буржуазному спортивному движению» из серии «Спартакиада» / фотомонтаж Г. Клуциса ; фото С.А. Красинского ; изд. Орг. ком. Всесоюзн. спартакиады при ЦИК СССР. Москва : Тип. «Изв. ЦИК СССР и ВЦИК», 1928. 14,8 × 10,3 см. Цветной фотомонтаж.
19. Уитфорд Ф. Баухаус. Москва : Ад Маргинем Пресс : Музей современного искусства «Гараж», 2019. 240 с.
20. Moholy-Nagy L. A New Instrument of Vision (1936) // The Photography Reader / ed. by Liz Wells. London ; New York : Routledge, 2003. P. 92–96.
21. Моголи-Наги Л. Видение в движении : часть вторая. Москва : Издательские решения, 2019. 48 с.
22. Моголи-Наги Л. Живопись или фотография / [пер. с нем. А. Телешева]. Москва : Огонек, 1929. 87 с.
23. Бобринская Е. Коллаж в XX веке // Коллаж в России. XX век : [каталог к выставке]. [Б. м.], 2005. С. 14–27.
24. Fernández H. Fotografía Pública, 1919–1939. Madrid : Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 1999. 274 p.
25. Photomontage Between the Wars (1918–1939) : [catalog]. Madrid : Fundación Juan March, 2012. 184 p. URL: https://monoskop.org/images/9/9f/Photomontage_Between_the_Wars_1918-1939_2012.pdf (дата обращения: 14.10.2024).
26. Roberts C. Graphic design visionaries. London : Laurence King, 2015. 312 p.
27. Müller J., Wiedemann J. The History of graphic design. Köln : Taschen, 2018. 512 p.
28. Хеллер С., Чваст С. Эволюция графических стилей: от викторианской эпохи до нового века. Москва : Студия Артемия Лебедева, 2016. 316 с.
29. Клиффорд Дж. Иконы графического дизайна. Москва : Эксмо. 2022. 239 с.
30. Ващук О.А. Швейцарская школа графического дизайна. Становление и развитие интернационального стиля типографики : монография. Санкт-Петербург : Санкт-Петербургский государственный университет технологий и дизайна, 2013. 299 с.

Иллюстративный материал
предоставлен автором статьи

Photographic Art in Graphic Design from the 1890s to the 1960

Anastasia Yu. Pronina

National Research University “Higher School of Economics”, 20 Myasnitskaya Str., Moscow, 101000, Russia
ORCID 0000-0002-3480-6155; SPIN 7504-8000;
chapterxvi@yandex.ru

Abstract. The article presents the history of graphic design through the optics of one of its tools – photography. This approach makes it possible to talk about a special branch of the evolution of photography, namely photography in design. Being on the territory of design in an applied role, photography presents incredibly beautiful examples of design, ideas and visual communication. As a tool for the designer on par with type, colour and composition, photography brings something unique to design in every period under consideration. It flexibly integrates into trends, responds to the visual demands of the historical moment, wins the love of the viewer, is convenient and practical for professionals, and is easily interfaced with industrial technologies.

The article is structured by decades (from 1890s to 1960s). The change of creative generations, the maelstrom of historical events of the 20th century, as well as the wide boundaries of the design community that influenced the development of photography in design (Europe, USA, Russia) make this periodization acceptable in order to discover and describe the key features. The search for unique manifestations of photography's capabilities at each historical stage became the aim of this paper.

The article covers the period of analogue photography formation. In 1890 we can already speak of the early influence of photography on graphic design objects, and the 1960s comes with the invention of digital photography. The key characteristics of each decade are identified and the evolution of tools for working with photography is revealed.

Theoretical and practical significance of the article consists in studying and analyzing the techniques of designers' past experience of working with photography, which in turn can help modern graphic designers. The novelty of the paper is due to the lack of a full-scale study of photography as a tool of graphic design. This paper partially fills this gap in scientific knowledge.

Key words: photography, photography in design, design theory, visual studies, photographic art, art theory and history, graphic design.

Citation: Pronina A.Yu. Photographic Art in Graphic Design from the 1890s to the 1960, *Observatory of Culture*, 2024, vol. 21, no. 6, pp. 598–613. DOI: 10.25281/2072-3156-2024-21-6-598-613.

of Culture, 2024, vol. 21, no. 6, pp. 598–613. DOI: 10.25281/2072-3156-2024-21-6-598-613.

References

1. Mikhailov S., Mikhailova A. *Istoriya dizaina: kratkii kurs* [History of Design: a brief course]. Moscow, Soyuz Dizainerov Rossii Publ., 2004, 286 p.
2. Lavrentyev A.N. *Photographics in the Educational System of Graphic Designer, Dekorativnoe iskusstvo i predmetno-prostranstvennaya sreda. Vestnik RGKHPU im. S.G. Stroganova* [Decorative Art and Environment. Gerald of the RGHPU], 2015, no. 3, pp. 14–28 (in Russ.).
3. Beschastnov P.N. *Fotografika: uchebnoe posobie: uchebno-metodicheskii kompleks po napravleniyu 071500 “Khu-dozhestvennoe proektirovanie izdelii tekstil’noi i legkoi promyshlennosti”* [Photographics: textbook: textbook and methodical complex for the direction 071500 “Artistic Design of Textile and Light Industry Products”]. Moscow, Moskovskii Gosudarstvennyi Tekstil’nyi Universitet im. A.N. Kosygina Publ., 2010, 61 p.
4. Sidorenko V.F. Project Photographics (Propaedeutics Exercises), *Dekorativnoe iskusstvo i predmetno-prostranstvennaya sreda. Vestnik RGKHPU im. S.G. Stroganova* [Decorative Art and Environment. Gerald of the RGHPU], 2014, no. 1, pp. 176–185 (in Russ.).
5. Pronina A. *Photographics. About Photography in Graphic Design, Vysshaya shkola ekonomiki: Shkola dizaina: media* [Higher School of Economics: School of Design: Media]. 2023, March 22. Available at: <https://design.hse.ru/news/2689> (accessed 14.10.2024) (in Russ.).
6. Blyuher Yu.N. “New Vision” Today, *Kommunikatsii. Media. Dizain* [Communications. Media. Design], 2022, vol. 7, no. 1, pp. 156–189 (in Russ.).
7. Rouillé A. *Fotografija. Mezhdu dokumentom i sovremennym iskusstvom* [Photography. Between Document and Contemporary Art]. St. Petersburg, Klaudberri Publ., 2014, 712 p.
8. *Figaro Illustré*. Paris, J. Boussod, Manzi, Joyant & Cie Publ., 1900, no. 125, 170 p. Available at: <https://library.si.edu/digital-library/book/figaroillustrrey00> (accessed 14.10.2024).
9. Benjamin W. *Kratkaya istoriya fotografii: sbornik ehsse* [A Brief History of Photography: collected essays]. Moscow, Ad Marginem Press Publ., 2013, 144 p.
10. Richter H. *Dada-Art and Anti-Art*. Moscow, Gileya. Publ., 2014, 356 p. (in Russ.).
11. Foster H., Krauss R., Bois Y.-A., Buchloh B., Joselit D. *Art Since 1900*. Moscow, Ad Marginem Press: Muzei Sovremennoogo Iskusstva “Garazh” Publ., 2019, 896 p. (in Russ.).
12. New York Dada. 1921. April, *The New York Public Library: Spencer Collection*. Available at: <https://digital-collections.nypl.org/items/a7d15380-4d91-0137-67c2-351f31573fa5> (accessed 14.10.2024).
13. Baudelaire Ch. *The Modern Public and Photography: essay, Ob iskusstve* [On Art]. Moscow, Iskusstvo Publ., 1986, pp. 181–242. Available at: <https://bodlers.ru/1859-Sovremennaja-publika-i-fotografija.html> (data obrashcheniya 14.10.2024) (in Russ.).

14. Rodchenko A.M. *Za obraztsovoe obshchestvennoe pitanie. Stolovye Moskvy. Zavod "AMO", "Ehlektrozavod", f-ka "Krasnyi bogatyr", f-ka "Goznak", 1-yaf-ka kuchnya* [For Exemplary Public Catering. Canteens in Moscow. The Likachov Plant, Electrozavod, Krasnij Bogatir, Gosznak, Factory-Kitchen No. 1]. Moscow, Izogiz Publ., 1931, 16 p.
15. Heller S., Vienne V. *100 Ideas That Changed Graphic Design*. Moscow, Bombora Publ., 2019, 216 p. (in Russ.).
16. Levashov V. *Lektsii po istorii fotografii* [Lectures on the History of Photography]. Moscow, Treemedia Publ., 2019, 532 p.
17. Snopkov A., Larkov S. *Gustav Klutsis, Valentina Kulagina: plakat, knizhnaya grafika, zhurnal'naya grafika, gazetnyi fotomontazh. 1922–1937* [Gustav Klutsis, Valentina Kulagina: Poster, Book Graphics, Magazine Graphics, Newspaper Photomontage. 1922–1937]. Moscow, Kontakt-Kul'tura Publ., 2010, 279 p.
18. *Pochtovaya kartochka "Vsesoyuznaya Spartakiada – udar po burzhuaznomu sportivnomu dvizheniyu" iz serii "Spartakiada"* [Postcard "All-Union Spartakiada – a Blow to the Bourgeois Sports Movement" from the Series "Spartakiada"]. Moscow, Tip. "Izv. TSIK SSSR i VTSIK" Publ., 1928, 14,8 × 10,3 cm. Color Photomontage.
19. Whitford F. *Bauhaus*. Moscow, Ad Marginem Press: Muzei Sovremennogo Iskusstva "Garazh" Publ., 2019, 240 p. (in Russ.).
20. Moholy-Nagy L. *A New Instrument of Vision (1936), The Photography Reader*. London, New York, Routledge Publ., 2003, pp. 92–96.
21. Moholy-Nagy L. *Vision in Motion: part two*. Moscow, Izdatel'skie Resheniya Publ., 2019, 48 p. (in Russ.).
22. Moholy-Nagy L. *Zhivopis' ili fotografiya* [Painting or Photography]. Moscow, Ogonek Publ., 1929, 87 p.
23. Bobrinskaya E. *Collage in the 20th Century, Kollazh v Rossii. XX vek: katalog k vystavke* [Collage in Russia. The 20th Century: exhibition catalogue]. 2005, pp. 14–27 (in Russ.).
24. Fernández H. *Fotografia Pública, 1919–1939*. Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía Publ., 1999, 274 p.
25. *Photomontage Between the Wars (1918–1939): catalogue*. Madrid, Fundación Juan March Publ., 2012, 184 p. Available at: https://monoskop.org/images/9/9f/Photomontage_Between_the_Wars_1918-1939_2012.pdf (accessed 14.10.2024).
26. Roberts C. *Graphic Design Visionaries*. London, Laurence King Publ., 2015, 312 p.
27. Muller J., Wiedemann J. *The History of Graphic Design*. Köln, Taschen Publ., 2018, 512 p.
28. Heller S., Chwast S. *Graphic Style: From Victorian to New Century*. Moscow, Studiya Artemiya Lebedeva Publ., 2016, 316 p. (in Russ.).
29. Clifford J. *Graphic Icons: Visionaries Who Shaped Modern Graphic Design*. Moscow, Ehksmo Publ., 2022, 239 p. (in Russ.).
30. Vashchuk O.A. *Shveitsarskaya shkola graficheskogo dizaina. Stanovlenie i razvitiye internatsional'nogo stilya tipografiki: monografiya* [Swiss School of Graphic Design. Formation and Development of the International Style of Typography: monograph]. St. Petersburg, Sankt-Peterburgskii Gosudarstvennyi Universitet Tekhnologii i Dizaina Publ., 2013, 299 p.

НОВИНКА



А.С. Пушкин и книга : к 225-летию со дня рождения Александра Сергеевича Пушкина : [материалы науч.-практ. конф. Вып. 3] / Российская государственная библиотека, Российская академия образования, Государственный музей А.С. Пушкина ; [сост.: Е.А. Иванова, Н.И. Михайлова и др. ; под общ. ред. Н.И. Михайловой, А.Ю. Самарина]. Москва : Пашков дом, 2024. 524 с. : ил.

В сборнике представлены материалы научной конференции «А.С. Пушкин и книга», проходившей в Москве в апреле 2023 г., а также статьи участников конференций 2019, 2021 годов.

Участие в мероприятии приняли известные пушкинисты, специалисты российских и зарубежных научно-исследовательских и образовательных учреждений, музеев, библиотек.

Подробная информация:

Российская государственная библиотека,
Издательство «Пашков дом»
119019, Москва, ул. Воздвиженка, д. 3/5
Тел.: +7 (495) 695-59-53, +7 (499) 557-04-70, доб. 26-46
Pashkov_Dom@rsl.ru, sale.pashkov_dom@rsl.ru
www.rsl.ru/pashkovdom

НАСЛЕДИЕ НАСЛЕДИЕ НАСЛЕДИЕ Наследие НАСЛЕДИЕ НАСЛЕДИЕ

УДК 906.1(47+57)"1876"
ББК 78.103(2)52,35-5
DOI 10.25281/2072-3156-2024-21-6-614-626

А.М. КУРЬЯНОВА

ФОТОГРАФИЧЕСКИЙ АЛЬБОМ КИТАЙСКИХ ВИДОВ: К ВОПРОСУ АТРИБУЦИИ

Анастасия Максимовна Курьянова,
Европейский университет в Санкт-Петербурге,
Школа искусств и культурного наследия,
аспирант
Гагаринская ул., д. 6/1А,
Санкт-Петербург, 191187, Россия
ORCID 0000-0003-2211-5952; SPIN 4658-7795
nastiaku98@gmail.com

Реферат. В Российской государственной библиотеке (РГБ) хранится «Фотографический альбом китайских видов» из 87 снимков, датируемый 1876 годом и ошибочно приписываемый петербургскому фотографу Н.А. Ермолину. В настоящей статье публикуются результаты исследования, показавшего, что в действительности этот альбом был, по всей вероятности, собран русским путешественником, писателем, врачом и художником-любителем П.Я. Пясецким (1843–1920) во время ученоторговой экспедиции 1874–1875 гг. в Китай, организованной российским правительством с коммерческими, разведывательными и научными целями. П.Я. Пясецкий, прикрепленный к миссии в качестве ученого и медика, в течение поездки приобрел, по его собственному признанию, ряд фотографий у британского фотографа У. Саундерса, обосновавшегося

в Шанхае после «опиумных войн» середины столетия. По возвращении П.Я. Пясецкого на родину Н.А. Ермолин переснял (с его разрешения) купленные в Китае фотографии и стал распространять копии на рынке. Собрание таких копий, по всей видимости, и находится в РГБ.

В статье показано, что авторство оригиналов фотографий из альбома на самом деле принадлежит не только У. Саундерсу, но и другим западным фотографам – из Великобритании, Америки, Австралии. Установлено, каким образом они попали к П.Я. Пясецкому; зачем ему понадобилось составлять подобный альбом, учитывая, что при экспедиции был свой («казенный») фотограф; как П.Я. Пясецкий, будучи художником и организатором художественно-этнографических выставок, использовал купленные им фотографии.

Ключевые слова: П.Я. Пясецкий, ученоторговая экспедиция в Китай 1874–1875 гг., Н.А. Ермолин, этнографическая фотография, А.Э. Боярский, западные фотографы в Китае, атрибуция, образы Китая в России.

Для цитирования: Курьянова А.М. Фотографический альбом китайских видов: к вопросу атрибуции // Обсерватория культуры. 2024. Т. 21, № 6. С. 614–626. DOI: 10.25281/2072-3156-2024-21-6-614-626.

Отдел изоизданий Российской государственной библиотеки (РГБ) располагает примечательным несброшюрованным альбомом из 87 фотографий китайских видов [1], который в едином электронном каталоге библиотеки приписывается петербургскому фотографу Николаю Александровичу Ермолину (точные годы жизни неизвестны), «юрьевскому мещанину», после 1878 г. покинувшему столицу и уехавшему в Сибирь [2]. На каждой фотографии размером 11,4 × 17,1 см помещены: надпись «Фотография Ермолина», вензель из переплетающихся букв Н и Е (инициалы фотографа) и адрес «Пантелеимонская дом № 2»¹ (рис. 1), по которому располагался фотографический павильон, арендованный Н.А. Ермолиным у Музея прикладных знаний в Соляном городке в Санкт-Петербурге [2].

К коллекции снимков, датированных 1876 г., прилагается указатель [3], содержащий каталог с краткими пояснениями к каждой фотографии и открывающийся предисловием, в котором дана справочная информация о том, по какой цене, в каком виде и где можно было приобрести эти снимки, призванные дать «полное понятие о внешней стороне жизни китайцев» [3, с. 1]. Так, полный альбом из 87 видов обошелся бы покупателю в 16 руб. [3, с. 2]. Его цена достаточно высока и сопоставима с зарплатой рабочего за полмесяца в 1876 г. [4]. В указателе также отмечалось, что Н.А. Ермолин располагал дополнительными шестьюдесятью видами Среднего Китая и берегов реки Янцзы — эти снимки можно было приобрести отдельно, а также заказать их в большем размере [3, с. 2–3]. Альбом можно было купить лично в Петербурге и Москве в нескольких магазинах; «господа ино-городние» имели возможность обратиться по почте.

Однако Н.А. Ермолин, по всей видимости, лично в Китае не бывал, по крайней мере до 1876 г.: в указателе фотограф отмечает, что ему лишь дано разрешение делать с указанных фотографий копии «для распространения в публике» [3, с. 1]. Следовательно, возникают вопросы: кто предоставил Н.А. Ермолину подобное разрешение, кому на самом деле принадлежит авторство фотографий, как они попали к их владельцу. В библиографическом описании и в тексте указатель назван «изданием доктора Пясецкого» [3, с. 1]. Предисловие к указателю подписано Н.А. Ермолиным, соответственно, П.Я. Пясецкий составил именно каталог.

Павел Яковлевич Пясецкий (1843–1920)² — врач, путешественник, писатель и художник-люби-

тель. Его биография была подробно реконструирована предыдущими исследователями: хронологию жизни и деятельности П.Я. Пясецкого на основании широкого круга источников восстанавливает Т.А. Пострелова в небольшой статье 1989 г. [5]; новые архивные документы, касающиеся не только биографии путешественника, но и судьбы его наследия, привлекает Г.А. Принцева в своей книге об акварельной панораме Сибирского пути, выполненной П.Я. Пясецким [6], а также в статье, предваряющей переиздание его собственной книги [7]; хронологию деятельности экспедиции в Китай, в которой принял участие путешественник, воссоздает И.М. Захарова в нескольких схожих по проблематике статьях [8; 9]. Названные авторы преимущественно используют описательный хронологический подход, поэтому непосредственно само творчество П.Я. Пясецкого, как художественное, так и литературное, все еще нуждается в дополнительном осмыслении и уточнении атрибуций.

В 1874–1875 гг. П.Я. Пясецкий совершил путешествие в Китай в составе ученого-торговой экспедиции под командованием капитана (а впоследствии полковника) Генерального штаба Юлиана Адамовича Сосновского (1842–1897). Экспедиция ставила целью исследовать центральные и западные китайские провинции, обнаружить новые торговые пути из России во внутренний Китай и собрать информацию о Дунганском восстании (1864–1877), всколыхнувшем северо-западные окраины империи Цин. Путь миссии пролегал через Ургу (современный Улан-Батор), Пекин, Тяньцзинь, Шанхай, далее шел по реке Янцзы к Ханькоу (часть современного городского округа Ухань) и вел обратно в Россию через озеро Зайсан (ныне на территории Казахстана). По словам П.Я. Пясецкого, это была первая не только русская, но и европейская экспедиция, прошедшая столь уникальным маршрутом, по значительной части которого «проезд иностранцев китайским правительством не допускается или разрешается весьма неохотно» [10, с. 4; 11, с. 9].

В ходе поездки П.Я. Пясецкий, включенный в состав экспедиции «для естественно-исторических исследований» [12, с. 3], составил объемные зоологические, ботанические, минералогические коллекции, которые затем были переданы им в различные российские музеи [7, с. 14]; этнографическую коллекцию, которую он демонстрировал на своих специальных, так называемых «китайских выставках»; приобрел и ряд фотографий.

В своем фундаментальном сочинении «Путешествие по Китаю в 1874–1875 гг.», впервые изданном в 1880 г., П.Я. Пясецкий поясняет: «Составляя этнографическую коллекцию, я приобретал также фотографии видов, портретов и типов Китая, хотя с нами и была казенная фотография; но, волею судеб, нам

¹ Пантелеимоновская (Пантелеимонская) улица — старое название улицы Пестеля в Санкт-Петербурге, к которой примыкает Соляной городок.

² Дата смерти приводится по документам из Центрального государственного архива Санкт-Петербурга (ЦГА СПб. Р-5039. Оп. 5. Д. 8 ; Р-8776. Оп. 1. Д. 115). В открытых источниках имеются расхождения.



Рис. 1. Внутренность комнаты китайского дома и меблировка.
Экземпляр Российской государственной библиотеки [1]

с Матусовским³ не удалось пользоваться ею, и мы знали, что не получим ни одного снимка из всего путешествия (как и вышло). Вот почему приходилось покупать их здесь (в Шанхае. — А. К.), дорогой ценой, у фотографа Саундерса, который тут один, дальше же, я знал, достать будет негде» [10, с. 269].

Под «казенной фотографией» П.Я. Пясецкий подразумевает услуги фотографа А. Боярского⁴, который «частным образом» был приглашен Ю.А. Сосновским в экспедицию в Омске, где состоял помощником в местной фотографической студии [13, с. 3]. В штате экспедиции А. Боярский заменил анонимного фотографа М.⁵, прикрепленного к ней изначально, однако по болезни не сумевшего продолжить путь в составе миссии [10, с. 4].

Сведений об А. Боярском сохранилось не много — его жизнь и творчество редко становятся темой

специальных исследований. Снимкам, сделанным им в Китае, посвящена отдельная статья Г.В. Длужневской, фактически представляющая собой выжимки из «Путешествия по Китаю» П.Я. Пясецкого [14]; И.М. Захарова, восполняя ряд лакун в биографии фотографа, о котором многое продолжает оставаться неизвестным, на базе широкого круга архивных источников прослеживает деятельность А. Боярского при экспедиции в Китай, судьбу его фотографий, а также его собственную судьбу по возвращении в Россию [15].

Почему же П.Я. Пясецкий, добросовестно выполнивший свои служебные обязанности, не мог рассчитывать на то, чтобы воспользоваться фотографиями непосредственного коллеги, который на момент путешествия был совсем молодым человеком, «почти юношей» — «лет двадцати с небольшим» [11, с. 29]?

Уже в этом возрасте фотограф оказался назначен «вторым начальником», т. е. заместителем руководителя экспедиции [11, с. 29]. П.Я. Пясецкий объяснял это тем, что А. Боярского и начальника миссии Ю.А. Сосновского связывали общие денеж-

³ Зиновий Лаврович Матусовский (1842–1904) — военный топограф при экспедиции Ю.А. Сосновского в 1874–1875 годах.

⁴ Адольф Николай Эразмович Боярский (годы жизни неизвестны).

⁵ Как пишет И.М. Захарова, это был фотограф Миллер [9, с. 33].



Рис. 2. Дом богатого китайца Ян-фан.
Экземпляр Российской государственной библиотеки [1]

ные дела: они рассчитывали продать 1000 фотографических альбомов, которые по итогам поездки должен был составить А. Боярский, по 100 руб. за альбом и тем самым заработать на двоих колоссальную сумму в 100 тыс. руб. [11, с. 28]. Так Ю.А. Сосновский оказался зависим от А. Боярского, которому «стоило только сложить руки или уничтожить сделанные негативы, и сто тысяч рассеиваются, как мираж» [11, с. 29].

Информации о том, получилось ли у А. Боярского и Ю.А. Сосновского осуществить свою грандиозную затею (и если да, то насколько успешно), пока не обнаружено, однако очевидно, что реализации амбициозного бизнес-плана могло помешать досадное крушение экспедиционной лодки 30 марта 1875 г., в результате которого пострадало более 300 негативов [15, с. 149]. Тем не менее около 200 фотографий Китая – с изображением панорамных видов китайских городов и ландшафтов, отдельных архитектурных памятников, типов китайцев и их рода занятий, с портретами видных чиновников – А. Боярскому сделать все-таки удалось.

Снимки составили альбом, экземпляры которого фотограф представил в 1876 г. вице-председателю

Императорского Русского географического общества П.П. Семенову-Тян-Шанскому [15, с. 150] и председателю общества великому князю Константину Николаевичу [16, л. 1]. Образец своих трудов А. Боярский намеревался также преподнести царю Александру II и цесаревичу Александру Александровичу [15, с. 150].

Сохранившиеся экземпляры издания сегодня разбросаны по отечественным и зарубежным собраниям: они хранятся в архиве Русского географического общества (РГО), в отделе рукописей РГБ, Институте истории материальной культуры Российской академии наук (РАН), Институте востоковедения РАН, в Национальной библиотеке Бразилии [15, с. 150; 17, р. 280].

По мнению Т. Беннетта, одного из крупнейших специалистов по ранней фотографии Восточной Азии и автора серии фундаментальных монографий о первых поколениях фотографов в Китае, снимки А. Боярского имеют большое историко-культурное значение: во-первых, это самые ранние образцы фотографии, сделанной в Монголии; а во-вторых, они представляют собой достаточно редкую «сухопутную» точку зрения на империю Цин – западные фо-



Рис. 3. Мост для пешеходов в загородном парке близ Пекина.
Экземпляр Российской государственной библиотеки [1]

тографы чаще снимали Китай с моря или проводили съемку на побережье [17, р. 280].

Однако в лице П.Я. Пясецкого у А. Боярского обнаружился конкурент. За время путешествия Павел Яковлевич создал около тысячи путевых рисунков и акварелей [18, л. 69], изображающих китайские виды, типы, быт и нравы. Нередко оба участника экспедиции запечатлевали одни и те же пейзажи почти с одной и той же точки (как, например, водяное колесо на реке Хуанхэ в Ланьчжоу) и портретировали одних и тех же людей (в частности, генерала Цзо Цзунтана). Рисунок и акварель все еще обладали на тот момент определенными преимуществами перед «светописью»: фотографическое оборудование было тяжелым, громоздким, дорогим и хрупким.

Более того, по утверждению П.Я. Пясецкого, сами китайцы предпочитали живопись новомодной фотографии, что очень задевало А. Боярского [11, с. 227]. Поэтому, как пишет П.Я. Пясецкий, у него с фотографом с самого начала сложились «враждебные отношения», которые объяснялись «забавным опасением» А. Боярского, что рисунки «могут будто бы быть опасными конкурентами его будущим фотографическим альбомам» [11, с. 28]. Соперничество коллег, очевидно, разворачивалось не только в коммерческой, рыночной плоскости — фактически это было противостояние двух медиа: живописи и все еще молодой фотографии.

С Ю.А. Сосновским, напрямую заинтересованным в фотографиях А. Боярского и в его монопо-

лии на визуальную документацию путешествия, П.Я. Пясецкий вступил в открытый конфликт, публично обвинив своего руководителя сначала в профессиональной некомпетентности и самодурстве [10], а затем в мошенничестве и фактически в предательстве родины. По словам П.Я. Пясецкого, Ю.А. Сосновский заключил соглашение с генералом Цзо Цзунтаном (наместником провинций Шэньси и Ганьсу в центре и на севере Китая) о поставке хлеба из Семипалатинской области для китайских войск. Получив продовольствие, подвоз которого из внутреннего Китая через пустыню Гоби был невозможен, китайская армия вплотную

подошла к Кульдже, ранее аннексированной Российской империей во время Дунганского восстания. В результате цинское правительство стало требовать возвращения Кульджинского края, что привело к кризису в русско-китайских отношениях, грозившему обернуться войной [11, с. 264–266].

Ю.А. Сосновский в ответ уличил оппонента в пренебрежении своими непосредственными обязанностями ради художественных экзерсисов, категорично заявив, что «каждый отнятый акварелями час должен считаться отнятым у прямых задач экспедиции, преступно отнятым у науки» [19, с. 60]. Он подчеркивал, что «при экспедиции была специально взята фотография... эта, так сказать, бумага за номером и числом, в виду которой акварели не кисти Верещагина — раскрашенные картинки, не более, плохие дубликаты природы, от которых, предпочтая сухую правду вымыслу фантазии, вы, нет сомнения, откажетесь» [19, с. 61].

Интерес всех троих к фотографии — корыстный, научный, профессиональный или дилетантский (по словам П.Я. Пясецкого, он сам владел некоторыми фотографическими навыками и изначально собирался помочь А. Боярскому в качестве старшего товарища «где делом, где указаниями и советом» [11, с. 34]) — вполне объясним: фотография, в частности этнографическая, в конце 1860-х и в 1870-х гг. оказалась на пике популярности в России [20, с. 134–135]. К этому виду фотографии были обращены взоры научного сообщества, военных и политических кругов, широкой публики.

Во второй половине XIX в. в российской этнографической науке произошел определенный визуальный поворот [21]. В 1863 г. при Московском университете было образовано Общество любителей естествознания, антропологии и этнографии (ОЛЕАЭ)⁶, которое, в отличие от ориентированного на филологический подход отделения этнографии при Русском географическом обществе в Санкт-Петербурге, с большим энтузиазмом относилось к визуальной репрезентации как этнографическому методу [21, р. 144]. Первым крупным мероприятием общества стала Всероссийская этнографическая выставка в Москве (1867), способствовавшая взлету популярности этнографической фотографии [21, р. 144; 15, с. 147]: на выставке, помимо костюмированных манекенов, моделей построек, орудий земледелия, гравюр и прочих артефактов, были представлены, если верить сообщениям периодики того времени, и 3000 фотографий [22, с. 3]. Свой вклад в растущий интерес к этнографической фотографии внесли и новые колониальные приобретения Российской империи, которые повысили этнокультурное разнообразие страны, требовавшее внимательного документирования, ведь, по выражению С. Зонтаг, «сфотографировать — значит присвоить фотографируемое» [23, с. 13].

Этнографическая фотография захватила не только Россию, но и западные страны, именно их опыт этнографических отделов на всемирных выставках лег в основу московской выставки 1867 г. [24]. В фокусе внимания и профессиональных фотографов, и фотографов-любителей оказался в том числе и Китай. После насильтвенного «открытия» империи Цин в результате провальных для нее «опиумных войн» в Китай с середины XIX в. устремились фотографы со всего света, и Старого, и Нового. Так, П.Я. Пясецкий в уже цитировавшемся выше «Путешествии» обмолвился, что покупал в Шанхае снимки у некоего фотографа Саундерса [10, с. 269].

⁶ ОЛЕАЭ первым из естественно-научных обществ поставило перед собой задачу популяризации научных знаний.

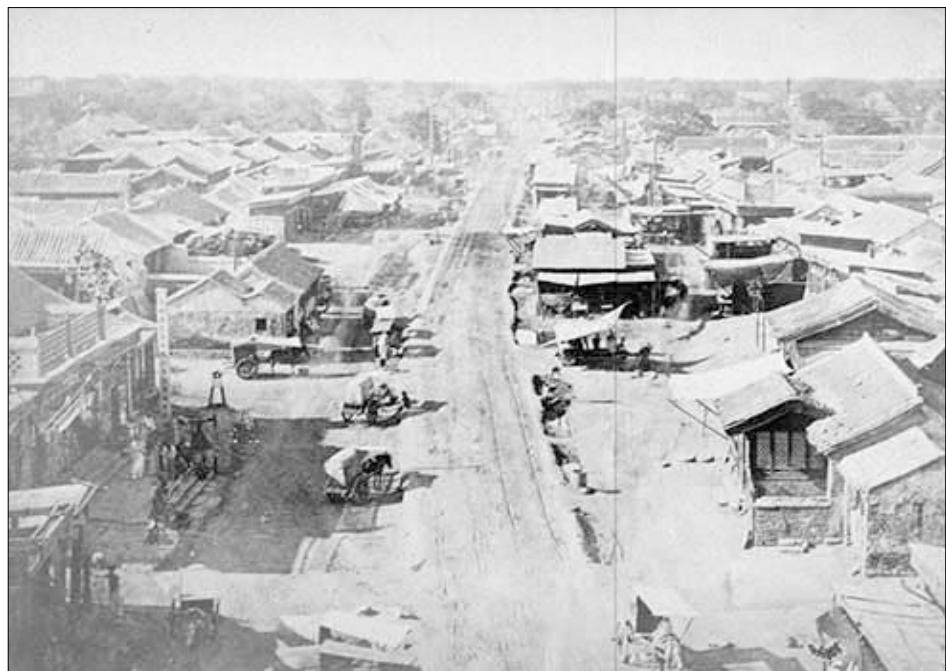


Рис. 4. Одна из главных улиц Пекина.
Экземпляр Российской государственной библиотеки [1]

Уильям Саундерс — британский профессиональный фотограф, обосновавшийся в 1862 г. в Шанхае, открывший одну из первых фотографических студий в городе и добившийся большого коммерческого успеха. Он провел в Шанхае более 25 лет (1862–1887), совершая оттуда командировки в Пекин и Японию. Оставив (после 1888 г.) бизнес, он вернулся в Англию, однако продолжал ездить в Шанхай, где и скончался [17, р. 83–106].

Как выяснилось в ходе исследования, результатом которого является настоящая статья, целая группа фотографий из альбома, приписываемого Н.А. Ермолину, на самом деле представляет собой копии со снимков У. Саундерса. В связи с этим напрашивается вывод о том, что именно П.Я. Пясецкий составил фотографическую коллекцию из 87 карточек, которая легла в основу альбома, ныне хранящегося в РГБ; он же, по всей видимости, и предоставил Н.А. Ермолину разрешение их переснять и в дальнейшем продавать копии (можно предположить, что между П.Я. Пясецким и Н.А. Ермолиным существовала какая-то договоренность и прибыль от продажи копий со снимков в той или иной пропорции делилась).

В процессе изучения фотографий из собрания РГБ автором настоящей статьи было также установлено, что оригиналы снимков принадлежат не только У. Саундерсу, несмотря на то что П.Я. Пясецкий называет его единственным фотографом в Шанхае. Часть фотографий — это копии с работ Джона Томсона (John Thomson, 1837–1921), шотландского профессионального фотографа и писате-

Таблица

Результаты атрибуции снимков из «Фотографического альбома китайских видов» [1]

Номер снимка по указателю [3]	Название снимка в указателе [3]	Автор, название, датировка оригинала фотографии	Примечания
18	Внутренность комнаты китайского дома и меблировка (рис. 1)	У. Саундерс. Сцена в суде (Chinese Court-room), ок. 1870	
20	Китайское семейство	У. Саундерс. Хлопкопрядение (Spinning Cotton), ок. 1870	
21	Китаянки, играющие в домино	У. Саундерс. Игра в домино (Game of Dominoes), ок. 1870	
22	Езда на тачке	У. Саундерс. Повозка в Поднебесной (A Celestial Cab), ок. 1870	
23	Курильщики опиума	У. Саундерс. Курильщики опиума (Opium Smokers), ок. 1870	
24	Одно из обыкновенных наказаний	У. Саундерс. Шейные колодки (The Cangue), ок. 1870	
25	Смертная казнь через отсечение головы	У. Саундерс. Казнь (Execution), ок. 1870	
26	Дорога между Калганом и Пекином	Приписывается Дж. Даджону [17]. Древняя арка у перевала Нанкао (Ancient Arch Near Nankao Pass), ок. 1868 – 1872	Скалистый китайский пейзаж (Rocky Chinese Landscape)
36	Дом богатого китайца Ян-Фан (рис. 2)	Дж. Томсон. Дом мандарина, Пекин (A Mandarin's House, Peking), 1874	
40	Мраморный мост для пешеходов	Дж. Уотсон. Лотосовый пруд и мост у монастыря на Путо (Lotus Pond & Bridge at the Monastery at Poo-to), 1870	
44	Свадебная процессия	У. Саундерс. Свадебная процессия. (A Wedding Procession), ок. 1870	
45	Китайцы-музыканты	У. Саундерс. Шанхайские музыканты (Shanghai Musicians), ок. 1870	
46	Семейство фермера	У. Саундерс. Семейная сцена (A Family Scene), ок. 1870 (рис. 2)	
47	Походный ресторан	У. Саундерс. Походный ресторан (The Itinerant Cook Shop), ок. 1870	
48	Рабочий, переносящий на коромысле свою разобранную тачку	У. Саундерс. Местное орудие (An Ingenious Device), ок. 1870	
49	Предсказатель и угадыватель	У. Саундерс. Гадание (Fortune-Telling), ок. 1870	
50	Продавец хлеба	У. Саундерс. Разносчик еды (Food Vendor), ок. 1870	
58	Мост для пешеходов в загородном парке близ Пекина (рис. 3)	Т. Чайлд. Ван Шоу Шань: недалеко от Юаньминьюаня, мост на озере (Wan Shou Shan: not far from Yuan Ming Yuan, Bridge on Lake...), до 1875 ¹	На фотографии из альбома РГБ можно различить подпись: T. Child. Датировка основана на том, что П.Я. Пясецкий приобрел снимок в Китае, соответственно, Т. Чайлд не мог сделать его после указанной даты

Окончание таблицы

64	Одна из главных улиц Пекина (рис. 4)	Приписывается Дж. Даджону [25, р. 291]. Вид с ворот Чунвэньмэнь, или Хадамэнь, на север в сторону Татарского (Внутреннего. – А. К.) города (View from Chongwenmen, Respect for Culture Gate, or Hadamen, Looking North into the Tartar City), ок. 1870 – 1875	Экспедиция побывала и в Пекине, и в Шанхае, где были приобретены фотографии, до 1875 года. Это позволяет скорректировать примерную датировку Н. Пирса [27] на один год и датировать снимок периодом 1870–1874
65	Способ езды на тачке	У. Саундерс. «Как они это делают» в Китае (“How They Do It” in China), ок. 1870	
67	Два идола	У. Саундерс. Статуи китайских полубожеств, ок. 1870	У Н.А. Ермолина на одном листе помещены две фотографии, которые могли печататься отдельно под названиями «Китайская скульптура бога войны» (Chinese Sculpture of the God of War) и «Китайская скульптура бога ветра» (Chinese sculpture of the God of Wind)
68	Духовные особы – хошаны	У. Саундерс. Священнослужители (Priests), ок. 1870	
69	Носильщики (кули)	У. Саундерс. Шанхайские рабочие (Shanghai Laborers), ок. 1870	
70	Китаянки	У. Саундерс. Женщины Сучжоу (Soochow Women), ок. 1870	
71	Разносчик и два нищих	У. Саундерс. Китайцы в дождевиках (Chinamen with Rain Coats), ок. 1870	
72	Слепые музыканты	У. Саундерс. Слепые музыканты (Blind Musicians), ок. 1870	
73	Портрет Ли-Чжун-Тана, генерал-губернатора провинции Чжили (рис. 5)	Л. Фислер. Его превосходительство Ли Хунчжан, наместник провинции Чжили (His Excellency Li Hung-Chang, Grand Secretary of State, Viceroy of Chihli), 1875	
82	Сортировка крупных и мелких листьев чая	Приписываются фотографической студии Sze Yuan Ming & Co ² , датировка требует уточнения, подтверждается зарубежное происхождение	Очевидно, что если фотографии из коллекции РГБ были сделаны в 1876 г., а оригинал – еще раньше, они не могут быть исполнены студией Sze Yuan Ming & Co, функционировавшей лишь с 1892 г. (основана С. Талботом)
83	Байховый чай		

¹ Изображение находится внутри лота 336 на сайте Bonhams (см. предыд. прим.).² На платформе Historical Photographs of China опубликованы стекла для волшебного фонаря (датируются 1900-ми гг.), которые приписываются фотографической студии Sze Yuan Ming & Co и полностью совпадают с фотографиями 82 и 83 из альбома РГБ.



Рис. 5. Портрет Ли-Чжун-Тана,
генерал-губернатора провинции Чжи-Ли.
Экземпляр Российской государственной библиотеки [1]

ля; Томаса Чайлда (Thomas Child, 1841–1898), английского «полупрофессионального» фотографа и газового инженера; Джона Даджона (John Dudgeon, 1837–1901), шотландского фотографа-любителя и врача-миссионера (по крайней мере, ему приписывается несколько фотографий, скопированных Н.А. Ермолиным); Лоренцо Фислера (Lorenzo F. Fisler, 1841–1918), американского фотографа итальянского происхождения; майора Уотсона (James Crombie Watson, 1833–1908), австралийского фотографа-любителя и офицера.

В статье приводится список атрибутированных в результате исследования фотографий из альбома [1], ранее приписываемых Н.А. Ермолину (см. табл.). Следует отметить, что две трети фотографий все еще ждут уточнения своей атрибуции. Работа над этим ведется нами (в том числе в рамках написания кандидатской диссертации), однако ее затрудняет отсутствие атрибуций непосредственно тех оригиналов, с которых снимал копии Н.А. Ермолин.

При атрибуции использовались следующие онлайн-ресурсы: сайт «Исторические фотографии Китая» (Historical Photographs of China)⁷ – проект на базе исторического факультета Университета Бристоля, участники которого нашли, оцифровали и опубликовали внушительный объем старинных фотографий Китая (в основном из частных коллекций; в целом было изучено 98 собраний, сгруппированных на сайте по именам фотографов); онлайн-коллекция музея Гетти (J. Paul Getty Museum)⁸; сайт аукциона Bonhams⁹; а также энциклопедический труд Т. Беннетта [17], являющегося не только одним из крупнейших специалистов по ранней фотографии Китая, но и коллекционером (образцы из его коллекции среди прочих оцифрованы и представлены на сайте Historical Photographs of China).

Таким образом, одни и те же фотографии могут фигурировать на нескольких из перечисленных ресурсов под разными названиями. В случае если фотография не была обнаружена ни на одной из названных платформ, в таблице приводится сноска на источник ее атрибуции.

Составленная П.Я. Пясецким фотографическая коллекция оказалась полноценной заменой альбому А. Боярского: и фотографии, купленные П.Я. Пясецким, и снимки А. Боярского очень близки по сюжетам и жанрам. Они представляют типологически схожие панорамные виды; виды отдельных наиболее примечательных архитектурных сооружений; постановочные сцены, изображающие характерные социальные типы китайцев и их профессиональные занятия; несколько портретов видных государственных деятелей; процесс изготовления чая; китайские «курьезы», такие как, например, «ножка китаянки».

Такое сходство неудивительно: фотографии А. Боярского воспроизводили устойчивые штампы западной колониальной фотографии, ярким воплощением которой являются работы У. Саундерса, Т. Чайлда, Дж. Томсона, Л. Фислера и других мастеров. Жанровый репертуар и сюжетика фотографий наследуют конвенциональной (устоявшейся) образности китайского экспортного искусства. В частности, снимки, запечатлевшие различные социально-профессиональные типы китайцев, восходят к изданиям британского художника Уильяма Александера (William Alexander, 1767–1816), сопровождавшего в 1790-е гг. английское посольство в империю Цин, – в первую очередь к его «Костюму Китая» (Costume of China) [26, p. 8].

⁷ Historical Photographs of China. URL: <https://hpcbristol.net/photographers> (дата обращения: 14.10.2024).

⁸ Онлайн-коллекция на сайте музея Гетти. URL: <https://www.getty.edu/research/collections/> (дата обращения: 14.10.2024).

⁹ Lot 336 // Bonhams : сайт аукциона. URL: <https://www.bonhams.com/auction/20024/lot/336/a-rare-group-of-photographs-some-signed-thomas-child-including-views-of-the-yuanming-yuan-and-other-locations-circa-1880/> (дата обращения: 14.10.2024).

Иногда снимки А. Боярского и снимки из коллекции П.Я. Пясецкого совпадают даже топографически, воспроизводя одни и те же виды (например, вид с ворот Чунвэньмэн в Пекине). Можно предположить, что П.Я. Пясецкий, будучи прекрасно осведомленным, что и кого именно фотографировал А. Боярский (они работали бок о бок), специально отбирал в свой альбом те фотографии, которые дублировали бы снимки коллеги-соперника.

Но зачем П.Я. Пясецкому, и так занятому сбором естественно-научных коллекций (и в свободное время — созданием графических образов китайских видов), понадобилось дублировать свои рисунки и акварели с помощью дорогостоящих фотографий? При сравнении снимков из «альбома Н.А. Ермolina» и рисунков П.Я. Пясецкого оказывается, что последний воссоздавал некоторые из купленных им фотографий в акварели. В указателе к своей московской выставке 1882 г. он пишет: «Все выставленные здесь рисунки, кроме шести номеров, суть те самые, которые были сделаны мною на месте в Китае, а не перерисованные потом дома, как некоторые думают» [27, с. 41]. То есть, несмотря на то что большинство его работ действительно выполнены *in situ*, некоторые все-таки являются копиями, сделанными, по-видимому, именно с фотографий.

В ходе исследования удалось установить работы, которые производят впечатление копий. Акварель П.Я. Пясецкого «Вид внутреннего китайского двора» (ныне хранится в Государственном Эрмитаже, инвентарный № ЭРР-8509) очень близко повторяет фотографию № 17 (см. табл.), названную в каталоге «Сад при доме зажиточного человека» (рис. 6). Единственное, в акварельном рисунке несколько понижена точка зрения; резной мостик, украшенный фигурами львов, в отличие от фотографии, вошел в акварель полностью; кроме того, художник несколько упростил композицию и декор зданий и сократил количество фигур: на балконе остались всего две дамы.

Фотография № 58 (табл.) «Мост для пешеходов в загородном парке близ Пекина» (рис. 3), оригинал которой принадлежит шотландскому фотографу Т. Чайлду, отчетливо напоминает акварель П.Я. Пясецкого «Мост в Пекине» (Государственный Эрмитаж, инв. № ЭРР-8491). И снимок, и рисунок не просто изображают один и тот же архитектурный



Рис. 6. Сад при доме зажиточного человека.
Экземпляр Российской государственной библиотеки [1]

памятник, который со второй половины XIX в. стал превращаться в определенный туристический топос, — совпадают и время года, и особенности пейзажа, и вид растительности на пруду. Таким образом, акварель П.Я. Пясецкого — это, скорее всего, именно копия с фотографии, а не очередное изображение популярного среди путешественников места.

Известно, что П.Я. Пясецкий использовал купленные им в Шанхае фотографии не только как образцы для копирования, но и как дополнительный документальный материал на своих «китайских выставках», серия которых прошла в первой половине 1880-х гг. в Москве и Санкт-Петербурге. Так, в «Указателе для осмотра «Китайской выставки» 1882 г. [27] приводится каталог экспонатов, среди которых в этнографической части выставки фигурируют в том числе следующие фотографии: «Семья», «Продавец», «Наказанные», «Нищие» (в разделе «Одежда»); два фотографических портрета китайчика (в разделе «Обувь женская»); «Походная кухня» (в разделе «Пища»); снимки, изображающие обработку чая (раздел «Чайное производство»); фотографии «Паланкин и носильщики», «Извозчик с тачкой», «Извозчик, переносящий разобранную тачку, чтобы пройти через мост пешком, а не с экипажем, и этим сохранить ¼ коп. как плату за проезд», а также мужские, женские и детские типы (раздел «Модели»); снимок двух курильщиков (раздел «Курение опиума»); «Группа музыкантов» и «Музыканты-слепцы» (в разделе «Музыка») [27, с. 10, 12, 16, 20, 28, 30, 39]. Судя по упомянутым названи-

ям, П.Я. Пясецкий использовал на своих выставках те самые фотографии У. Саундерса, которые присутствуют в «альбоме Ермolina» в РГБ, а также ряд пока анонимных фотографий из того же издания, изображающих процесс обработки чая.

Можно предположить, что снимки, приобретенные П.Я. Пясецким у западных фотографов и в настоящее время ошибочно приписываемые Н.А. Ермolinу, отчасти нужны были первому, чтобы «легитимизировать» его любительские акварели, подтвердить их документальную точность, в которой им отказывал его начальник Ю.А. Сосновский. Отправившись в Китай в качестве ученого, П.Я. Пясецкий видел в своем собрании рисунков в первую очередь «этнографическое, а не художественное значение» [18, л. 70 об.]. Правда, так он их характеризовал в письме Ю.А. Сосновскому, который вынуждал Павла Яковlevича оправдываться за занятия акварелью во время экспедиции. Показательно, что иногда П.Я. Пясецкий даже делал черно-белые акварели «под фотографию» (которая на тот момент априори считалась более надежным источником информации). Несколько образцов таких акварельных рисунков хранится в Государственном Эрмитаже, например «Рыболовное судно возле берега» (инв. № ЭРР-8528).

Таким образом, П.Я. Пясецкий нашел самое разнообразное применение купленным им в Китае фотографиям: они одновременно компенсировали собой альбом А. Боярского, служили художнику-любителю источником композиций, подтверждали этнографическую достоверность его графических работ, выполненных с натуры, и, по всей видимости, обеспечивали ему определенный дополнительный доход. Впоследствии — в частности, во время работы над акварельной панорамой Транссибирской магистрали, своим opus magnum, — П.Я. Пясецкий будет изготавливать фотографические снимки уже самостоятельно [6, с. 64].

Список источников

1. Ермолин Н.А. Фотографический альбом китайских видов. Санкт-Петербург : Фотография Н.А. Ермolina, [1876] // Национальная электронная библиотека (НЭБ) : офиц. сайт. URL: https://rusneb.ru/catalog/000199_000009_011828140/ (дата обращения: 07.10.2024).
2. Аведеев В.В. Николай Александрович Ермолин // Стереоскоп : [научно-исследовательский онлайн-проект о фотографах и фотоателье Санкт-Петербурга]. URL: <https://stereoscop.ru/photograph/ermolin-nikolai-aleksandrovich/> (дата обращения: 07.10.2024).
3. Указатель к фотографическому альбому китайских видов : [брошюра] / Издание доктора Пясецкого. Типография В.А. Полетики, 1876. 15 с.
4. Бородкин Л.И. Неравенство доходов в период индустриальной революции. Универсальна ли гипотеза о кривой Кузнец? // Россия и мир. Памяти профессора Валерия Ивановича Бовыкина : сборник статей. Москва : Российская политическая энциклопедия (РОССПЭН), 2001. С. 331–355.
5. Пострелова Т.А. Материалы государственных архивов СССР о П.Я. Пясецком // Письменные памятники и проблемы истории культуры народов Востока. XXII годичная научная сессия Ленинградского отделения Института востоковедения Академии наук СССР (доклады и сообщения). 1988 г. Москва : Наука : Главная редакция восточной литературы, 1989. Ч. 1. С. 48–53.
6. Принцева Г.А. Сибирский путь Павла Пясецкого / Государственный Эрмитаж. Санкт-Петербург : Издательство Государственного Эрмитажа, 2011. 272 с.
7. Принцева Г.А. Павел Яковлевич Пясецкий // Пясецкий П.Я. Путешествие по Китаю в 1874–1875 гг. / [авт. предисл. Г.А. Принцева, И.М. Захарова]. Москва : Паулсен, 2019. С. 9–26.
8. Захарова И.М. Русская «учено-торговая» экспедиция в Китай 1874–1875 годов и монгольские рисунки П.Я. Пясецкого // Труды Государственного Эрмитажа. Санкт-Петербург : Издательство Государственного Эрмитажа, 2018. Т. 91. С. 72–284.
9. Захарова И.М. П.Я. Пясецкий и ученово-торговая экспедиция в Китай 1874–1875 годов // Пясецкий П.Я. Путешествие по Китаю в 1874–1875 гг. / [авт. предисл. Г.А. Принцева, И.М. Захарова]. Москва : Паулсен, 2019. С. 27–42.
10. Пясецкий П.Я. Путешествие по Китаю в 1874–1875 гг. (через Сибирь, Монголию, Восточный, Средний и Северо-Западный Китай) : из дневника члена экспедиции П.Я. Пясецкого : в 2 т. Санкт-Петербург : Типография М. Стасюлевича, 1880. Т. 1. 560 с.
11. Пясецкий П.Я. Неудачная экспедиция в Китай 1874–1875 гг. В ответ на защиту Сосновского по поводу книги «Путешествие по Китаю». Санкт-Петербург : Типография М. Стасюлевича, 1881. 298 с.
12. Сосновский Ю.А. Русская ученово-торговая экспедиция в Китай в 1874–1875 годах. Санкт-Петербург : Редакция журнала «Военный сборник», 1876. 121 с.
13. Пясецкий П.Я. Суд над полковником Сосновским. Санкт-Петербург : Типография А.С. Суворина, 1883. 82 с.
14. Длужневская Г.В. Русская ученово-торговая экспедиция в Китай в 1874–1875 гг. в фотодокументах Научного архива Института истории материальной культуры РАН // Россия и Китай: исторический опыт взаимодействия и новые грани сотрудничества : материалы научно-практической конференции. Екатеринбург. 25–26 ноября 2008 г. Екатеринбург : Издательство Уральского университета, 2009. С. 20–28.
15. Захарова И.М. Фотограф А.Э. Боярский и научно-торговая экспедиция в Китай в 1874–1875 гг. // Буддийская культура: история, источниковедение, языкознание и искусство : Седьмые Доржиевские чтения. Санкт-Петербург : Свое издательство, 2018. С. 146–152.
16. Семенов-Тян-Шанский П.П. Письмо к Сосновскому Ю.А. // Отдел рукописей Российской государственной библиотеки (ОР РГБ). Ф. 286. Картон 5. Ед. хр. 45.

17. Bennett T. History of Photography in China: Western Photographers, 1861–1879. London : Bernard Quaritch, 2010. 419 p.
18. Дело по обвинению В.К. Петерсена Ю.А. Сосновским в клевете в печати // Отдел рукописей Российской государственной библиотеки (ОР РГБ). Ф. 286. Картон 3 : Сосновский Юлиан Адамович. Ед. хр. 31. 156 л. + 1 конв.
19. Сосновский Ю.А. Экспедиция в Китай в 1874–75 гг. Москва : Типография А. Иванова (б. Миллера), 1882. Т. 1, ч. 1. 894 с.
20. Бархатова Е.В. Русская светопись. Первый век фотокультуры, 1839–1914. Санкт-Петербург : Альянс : Лики России, 2009. 399 с.
21. Knight N. Russian Ethnography and the Visual Arts in the 1840s and 1850s // Visualizing Russia: Fedor Solntsev and Crafting a Russian National Past. Leiden ; Boston : Brill, 2010. P. 127–144.
22. Рамазанов Н. По поводу Русской этнографической выставки // Московские ведомости. 1867. 3 мая. С. 3.
23. Зонтаг С. О фотографии / перевод с англ. Виктора Гольшева. 7-е изд. Москва : Ад Маргинем Пресс, 2018. 272 с.
24. Найт Н. Империя напоказ: всероссийская этнографическая выставка 1867 года / авторизованный перевод с англ. О. Прохорова // Новое литературное обозрение. 2001. № 5 (51). С. 111–131.
25. Pearce N. A Life in Peking: The Peabody Albums // History of Photography. 2007. Vol. 31, issue 3. P. 276–293.
26. Brush and Shutter: Early Photography in China / ed. by J.W. Cody and F. Terpak. Getty Research Institute, 2011. 220 p.
27. Указатель для осмотра «Китайской выставки» путешественника д-ра П.Я. Пясецкого. Москва : Университетская типография (М. Катков), 1882. 56 с.

Иллюстративный материал предоставлен автором статьи

A Photographic Album of Chinese Vistas: On the Question of Attribution

Anastasia M. Kuryanova

European University in St. Petersburg, 6/1A
Gagarinskaya Str., St. Petersburg, 191187, Russia
ORCID 0000-0003-2211-5952; SPIN 4658-7795;
nastiaku98@gmail.com

Abstract. The Russian State Library (RSL) holds a photographic album of 87 Chinese view images, dated 1876 and erroneously attributed to the St. Petersburg photographer N.A. Ermolin. The present article publishes the results of the research which showed that in reality this album was probably collected by the Russian traveller, writer, doctor and amateur artist P.Ya. Pyasetsky (1843–1920) during the scientific and trade expedition of 1874–1875 to China, organized by the Russian government for commercial, reconnaissance and scientific purposes. P.Ya. Pyasetsky, attached to the mission as a scientist and medic, during the journey acquired, by his own admission, a number of pictures from the British photographer W. Saunders, who had settled in Shanghai after the Opium Wars of the mid-century. Upon P.Ya. Pyasetsky's return home, N.A. Ermolin reshaped (with his permission) the photographs purchased in China and began to distribute copies on the market. A collection of such copies is probably in the Russian State Library. The article shows that the authorship of the original photographs from the album actually belongs not only to W. Saunders, but also to many other Western photographers from Great Britain, America and Australia. It is established how they got to P.Ya. Pyasetsky; why he needed

to compile such an album, given that the expedition had a staff photographer; how P.Ya. Pyasetsky, being an artist and organizer of art and ethnographic exhibitions, used the photographs he bought.

Key words: P.Ya. Pyasetsky, scientific and trade expedition to China 1874–1875, N.A. Ermolin, ethnographic photography, A.E. Boyarsky, Western photographers in China, attribution, images of China in Russia.

Citation: Kuryanova A.M. A Photographic Album of Chinese Vistas: On the Question of Attribution, *Observatory of Culture*, 2024, vol. 21, no. 6, pp. 614–626. DOI: 10.25281/2072-3156-2024-21-6-614-626.

References

1. Ermolin N.A. A Photographic Album of China. St. Petersburg, Photography by N.A. Ermolin, 1876, *Natsional'naya elektronnaya biblioteka: ofits. sait* [National Electronic Library: official website]. Available at: https://rusneb.ru/catalog/000199_000009_011828140/ (accessed 07.10.2024) (in Russ.).
2. Avdeev V.V. Nikolai Aleksandrovich Ermolin, *Stereoskop: nauchno-issledovatel'skii onlain-proekt o fotografovakh i fotoatel'e Sankt-Peterburga* [Stereoskop: online research project about photographers and photo studios of St. Petersburg]. Available at: <https://stereoscop.ru/photograph/ermolin-nikolai-aleksandrovich/> (accessed 07.10.2024) (in Russ.).
3. *Ukazatel' k fotograficheskому al'bomu kitaiskikh vidov* [Index to the Photographic Album of China]. Tipografiya V.A. Poletiki Publ., 1876, 15 p.
4. Borodkin L.I. Income Inequality During the Industrial Revolution. Is the Hypothesis of the Kuznets Curve Universal? *Rossiya i mir. Pamyati professora Valeriya Ivanovi-*

- cha Bovykina: sbornik statei* [Russia and the World. In Memory of Professor Valery Ivanovich Bovykin: collected articles]. Moscow, Rossiiskaya Politicheskaya Ehntsiklopediya Publ., 2001, pp. 331–355 (in Russ.).
5. Postrelova T.A. Materials of the USSR State Archives About P.Ya. Pyasetsky, *Pis'mennye pamiatniki i problemy istorii kul'tury narodov Vostoka. XXII godichnaya nauchnaya sesiya Leningradskogo otdeleniya Instituta vostokovedeniya Akademii nauk SSSR (doklady i soobshcheniya)*. 1988 g. [Written Monuments and Problems of the History of Culture of the Peoples of the East. The 22nd Annual Scientific Session of the Leningrad Branch of the Institute of Oriental Studies of the USSR Academy of Sciences (reports and presentations)]. Moscow, Nauka, Glavnaya Redaktsiya Vostochnoi Literatury Publ., 1989, part 1, pp. 48–53 (in Russ.).
6. Printseva G.A. *Sibirskii put' Pavla Pyasetskogo* [The Siberian Route of Pavel Pyasetsky]. St. Petersburg, Izdatel'stvo Gosudarstvennogo Ehrmitazha, 2011, 272 p.
7. Printseva G.A. Pavel Yakovlevich Pyasetsky, *Pyasetskii P.Ya. Puteshestvie po Kitayu v 1874–1875 gg.* [Pyasetsky P. Ya. A Journey Through China in 1874–1875]. Moscow, Paulsen Publ., 2019, pp. 9–26 (in Russ.).
8. Zakharova I.M. Russian "Scientific-Commercial" Expedition to China in 1874–1875 and Mongolian Drawings of Pavel Pyasetsky, *Trudy Gosudarstvennogo Ehrmitazha* [Transactions of the State Hermitage]. St. Petersburg, Izdatel'stvo Gosudarstvennogo Ehrmitazha, 2018, vol. 91, pp. 272–284 (in Russ.).
9. Zakharova I.M. P.Ya. Pyasetsky and Russian "Scientific-Commercial" Expedition to China in 1874–1875, *Pyasetskii P.Ya. Puteshestvie po Kitayu v 1874–1875 gg.* [Pyasetsky P.Ya. A Journey Through China in 1874–1875]. Moscow, Paulsen Publ., 2019, pp. 27–42 (in Russ.).
10. Pyasetsky P.Ya. *Puteshestvie po Kitayu v 1874–1875 gg. (cherez Sibir', Mongoliyu, Vostochnyi, Srednii i Severo-Zapadnyi Kitai): iz dnevnika chlena ehkspeditsii P.Ya. Pyasetskogo: v 2 t.* [A Journey Through China in 1874–1875 (via Siberia, Mongolia, Eastern, Middle and North-Western China): from the diary of a member of the expedition P.Ya. Pyasetsky: in 2 volumes]. St. Petersburg, Tipografiya M. Stasyulevicha Publ., 1880, vol. 1, 560 p.
11. Pyasetsky P.Ya. *Neudachnaya ehkspeditsiya v Kitai 1874–1875 gg. V otvet na zashchitu Sosnovskogo po povodu knigi "Puteshestvie po Kitayu"* [Unsuccessful Expedition to China 1874–1875. In Response to Sosnovsky's Defense About the Book "A Journey Through China"]. St. Petersburg, Tipografiya M. Stasyulevicha Publ., 1881, 298 p.
12. Sosnovsky Yu.A. *Russkaya ucheno-torgovaya ehkspeditsiya v Kitai v 1874–1875 godakh* [Russian Scientific and Trade Expedition to China in 1874–1875]. St. Petersburg, Redaktsiya Zhurnala "Voennyi Sbornik" Publ., 1876, 121 p.
13. Pyasetsky P.Ya. *Sud nad polkovnikom Sosnovskim* [The Trial of Colonel Sosnovsky]. St. Petersburg, Tipografiya A.S. Suvorina Publ., 1883, 82 p.
14. Dluzhnevskaya G.V. Russian Scientific and Trade Expedition to China in 1874–1875 in the Photo Documents of the Scientific Archive of the Institute for History of Material Culture of the Russian Academy of Sciences, *Rossiya i Kitai: istoricheskii opyt vzaimodeistviya i novye grani sotrudничества: materialy nauchno-prakticheskoi konferentsii. Ekaterinburg. 25–26 noyabrya 2008 g.* [Russia and China: Historical Experience of Interaction and New Frontiers of Cooperation: Proceedings of the Scientific and Practical Conference. Yekaterinburg. November 25–26, 2008]. Yekaterinburg, Izdatel'stvo Ural'skogo Universiteta, 2009, pp. 20–28 (in Russ.).
15. Zakharova I.M. Photographer A.E. Boyarsky and Russian Scientific and Trade Expedition to China in 1874–1875, *Buddiiskaya kul'tura: istoriya, istochnikovedenie, yazykoznanie i iskusstvo: Sed'mye Dorzhievskie chteniya* [Buddhist Culture: History, Source Study, Linguistics and Art: the 7th Dorzhiev Readings]. St. Petersburg, Svoe Izdatel'stvo, 2018, pp. 146–152 (in Russ.).
16. Semenov-Tyan-Shansky P.P. Letter to Sosnovsky Yu.A., *Otdel rukopisei Rossiiskoi gosudarstvennoi biblioteki* [Department of Manuscripts of the Russian State Library], coll. 286, cart. 5, item 45 (in Russ.).
17. Bennett T. *History of Photography in China: Western Photographers, 1861–1879*. London, Bernard Quaritch Publ., 2010, 419 p.
18. Case on the Accusation of V.K. Petersen by Yu.A. Sosnovsky of Libel in the Press, *Otdel rukopisei Rossiiskoi gosudarstvennoi biblioteki* [Department of Manuscripts of the Russian State Library], coll. 286, cart. 3: Sosnovsky Julian Adamovich, item 31, 156 p. (in Russ.).
19. Sosnovsky Yu.A. *Ehkspeditsiya v Kitai v 1874–75 gg.* [Expedition to China in 1874–75]. Moscow, Tipografiya A. Ivanova (b. Millera) Publ., 1882, vol. 1, part 1, 894 p.
20. Barkhatova E.V. *Russkaya svetopis': Pervyi vek fotoiskusstva, 1839–1914* [Russian Light Painting. The First Century of Photography, 1839–1914]. St. Petersburg, Al'yans, Liki Rossii Publ., 2009, 399 p.
21. Knight N. Russian Ethnography and the Visual Arts in the 1840s and 1850s, *Visualizing Russia: Fedor Solntsev and Crafting a Russian National Past*. Leiden, Boston, Brill Publ., 2010, pp. 127–144.
22. Ramazanov N. On the Russian Ethnographic Exhibition, *Moskovskie Vedomosti*. 1867, March 3, p. 3 (in Russ.).
23. Sontag S. *On Photography*. Moscow, Ad Marginem Press Publ., 2018, 272 p. (in Russ.).
24. Knight N. The Empire on Display: Science, Nationalism and the Challenge of Human Diversity in the All-Russian Ethnographic Exhibition of 1867, *Novoe literaturnoe obozrenie* [New Literary Review], 2001, no. 5 (51), pp. 111–131 (in Russ.).
25. Pearce N. A Life in Peking: The Peabody Albums, *History of Photography*, 2007, vol. 31, issue 3, pp. 276–293.
26. Cody J.W., Terpak F. (eds.) *Brush and Shutter: Early Photography in China*. Getty Research Institute Publ., 2011, 220 p.
27. *Ukazatel' dlya osmotra "Kitaiskoi Vystavki" puteshestvennika d-ra P.Ya. Pyasetskogo* [Index to the "Chinese Exhibition" by the Traveler Dr. P.Ya. Pyasetsky]. Moscow, Universitetskaya Tipografiya (M. Katkov) Publ., 1882, 56 p.

МЕЖДУНАРОДНАЯ НАУЧНО-ПРАКТИЧЕСКАЯ КОНФЕРЕНЦИЯ
«МЕСМАХЕРОВСКИЕ ЧТЕНИЯ — 2025»

Санкт-Петербург, 20–21 марта 2025 г.

Конференция традиционно приурочена ко дню рождения первого директора Центрального училища технического рисования барона Штиглица Максимилиана Егоровича Месмахера (1842–1906), выдающегося архитектора, художника и педагога.

Организатор — Санкт-Петербургская государственная художественно-промышленная академия имени А.Л. Штиглица

В 2025 г. конференция посвящается 80-летию Победы в Великой Отечественной войне

Программа конференции включает исторические исследования в сфере изобразительного, монументально-декоративного и декоративно-прикладного искусства, архитектуры и дизайна. В конференции принимают участие ученые, педагоги, дизайнеры и художники, представители учреждений культуры и искусства, аспиранты и студенты.

Темы конференции:

- ◆ Историческое наследие: тема Великой Отечественной войны и подвига советского народа в научных исследованиях и художественном творчестве второй половины XX – первой четверти XXI столетия;
- ◆ Реставрация разрушенного в годы войны историко-архитектурного наследия — подготовка специалистов по художественной отделке зданий и сооружений;
- ◆ У истоков Ленинградского художественно-промышленного училища: к 80-летию воссоздания;
- ◆ Отделение мастеров как уровень образования в Ленинградском художественно-промышленном училище;
- ◆ Роль архитекторов в разработке учебных программ подготовки художников изобразительного, декоративного и промышленного искусства;
- ◆ Монументальное искусство на службе Отечеству;
- ◆ Декоративно-прикладное искусство: история формирования кафедр ЛВХПУ;
- ◆ Научно-исследовательские экспериментальные мастерские в ЛХПУ и учебно-производственные мастерские ЛВХПУ им. В.И. Мухиной как база практического обучения в СПГХПА им. А.Л.Штиглица;
- ◆ История школы ленинградского дизайна: от замыслов – к реализованным проектам;
- ◆ Художественно-промышленное образование в России второй половины XX века;
- ◆ Учитель – ученик: биографические портреты преподавателей ЛВХПУ им. В.И. Мухиной – СПГХПА им. А.Л. Штиглица (по итогам работы в рамках данной темы планируется издание пятого выпуска одноименной коллективной монографии).

Основные контрольные сроки:

- ◆ прием заявок на участие в работе секций – до 19 февраля 2025 г.;
- ◆ рассылка извещения о принятии заявки к участию – до 5 марта 2025 г.;
- ◆ рассылка участникам программы конференции – до 11 марта 2025 г.;
- ◆ работа конференции – 20–21 марта 2025 г.

Условия участия в конференции:

- ◆ возможные формы участия: очная, дистанционная (онлайн-формат);
- ◆ рабочие языки конференции: русский, английский;
- ◆ заявки на участие в конференции принимаются по электронному адресу MChteniya@ghpa.ru с указанием темы письма «Месмахеровские чтения – 2025».

Контактная информация: Телефон: + 7 (812) 400-21-74
E-mail: MChteniya@ghpa.ru

ИМЕНА. ПОРТРЕТЫ

ИМЕНА. ПОРТРЕТЫ

УДК 728.03(571.150)
ББК 85.113(2Рос-4Алт)
DOI 10.25281/2072-3156-2024-21-6-628-637

О.Ю. БЛАТОВА

ДОМ АРХИТЕКТОРА ИВАНА НОСОВИЧА КАК УТРАЧЕННЫЙ ФЕНОМЕН СИБИРСКОГО ЧАСТНОГО СТРОИТЕЛЬСТВА

Ольга Юрьевна Блатова,

Новосибирский государственный
архитектурно-строительный университет (Сибстрин),
кафедра архитектуры и реконструкции
городской среды,
доцент
Ленинградская ул., д. 113,
Новосибирск-8, 630008, Россия

кандидат искусствоведения
ORCID 0000-0003-1726-2261;
SPIN 5617-0743
o.blatova@sibstrin.ru

Реферат. В статье представлены консолидированные и проанализированные сведения, связанные с существованием дома архитектора И.Ф. Носовича, дана оценка аутентичности сохраненного объекта. В настоящее время он причислен к объектам культурного наследия регионального значения, однако ряд факторов, которые не учитываются и не упоминаются в научной литературе, существенно влияют на статус памятника. К ним относятся процесс строительства, бытование и перенос здания на новое место с утратами. Проведенное ис-

следование, стилистический анализ первоначального и существующего сегодня объекта позволяют определить культурную ценность дома И.Ф. Носовича и актуализировать вопрос о его охранном статусе. Предлагается рассмотреть авторский дом архитектора как особый феномен в рамках провинциального зодчества, что позволит расширить границы научного знания и привлечь внимание к домам архитекторов, которые находятся в провинции и до сих пор остаются недостаточно изученными. Впервые фундирующий материал, связанный с домом архитектора И.Ф. Носовича, обоснованно введен в алгоритм градационной типологии понятия «дом архитектора», что позволяет определить ценность объекта, определив его как тип идеально-творческого и идеально-эстетического проектирования.

Ключевые слова: дом архитектора, объект, зодчий, идеально-экспериментальный объект, утилитарный объект, стилистика, Алтайский край.

Для цитирования: Блатова О.Ю. Дом архитектора Ивана Носовича как утраченный феномен сибирского частного строительства // Обсерватория культуры. 2024. Т. 21, № 6. С. 628–637. DOI: 10.25281/2072-3156-2024-21-6-628-637.

Объекты, связанные с творчеством и бытом архитекторов, вызывают неподдельный интерес у исследователей архитектуры: не только творческий процесс, но и образ жизни архитекторов как уникальных личностей привлекает к себе пристальное научное и общественное внимание. В этом смысле дом, в котором живет архитектор, — это особая среда, представляющая интерес для изучения. Обращение к открытым источникам демонстрирует многообразие содержащихся в них сведений о домах зарубежных архитекторов: Р. Шиндлера, В. Гropиуса, Ф. Джонса (США) и многих других. Общей характерной чертой этих объектов является минималистическое решение фасадов — строгость, переходящая в отстраненную холодность, которая одновременно восхищает и создает дистанцию между владельцем дома и зрителем.

В России тема домов архитекторов является менее изученной. Самым известным в настоящее время подобным объектом является дом архитектора К.С. Мельникова (дом Мельникова) в Москве, который приобрел статус памятника градостроительства и архитектуры федерального значения¹. Безусловно, дом К.С. Мельникова представляет собой образец столичного идеально-эстетического объекта в стиле конструктивизма, имеющего неоспоримую историческую и культурную ценность (сегодня в здании размещается музей Константина и Виктора Мельниковых — филиал Государственного научно-исследовательского музея архитектуры им. А.В. Щусева).

Научное представление о понятии «дом архитектора» сформировалось в России в середине XX в., хотя дома, построенные архитекторами для себя, безусловно, существовали и ранее. Стоит упомянуть московские дома знаменитого российского архитектора Ф.О. Шехтеля в Ермоловском переулке (1896) и на Большой Садовой улице (1909–1910), а также не менее интересный особняк российского зодчего, академика В.А. Шредера, построенный на пересечении набережной реки Мойки и улицы Писарева в Санкт-Петербурге. Однако приходится констатировать, что именно к дому К.С. Мельникова как к первому эталонному культурно-эстетическому объекту, получившему статус «дом архитектора», обращено научное внимание профессионалов.

Что касается провинциальных домов архитекторов, то они лишь на первый взгляд полностью соответствуют принятой в регионе градостроительной системе и вписываются в городскую сре-

ду, в действительности же демонстрируют широкое стилистическое разнообразие, поэтому их сложные объемно-композиционные решения и новаторские приемы строительства могут стать перспективным направлением исследований в области архитектуры.

Западная Сибирь — кладезь национально-культурных ценностей (в том числе архитектурных), которые сохранились до наших дней и достойны комплексного изучения. В настоящей статье на примере дома, построенного служившим в Барнауле архитектором И.Ф. Носовичем (1862 — после 1929) для собственного проживания, предлагается рассмотреть авторский дом архитектора как особый феномен в рамках провинциального зодчества. Это позволит расширить границы научного знания и привлечь внимание к домам архитекторов, которые находятся в провинции и до сих пор остаются недостаточно изученными.

В рамках исследования была поставлена задача ввести в научный оборот и проанализировать понятие «дом архитектора» применительно к провинциальной архитектуре, дать типологическую классификацию «домов архитектора». Также решены следующие задачи: собраны, систематизированы и введены в научный оборот архивные и опубликованные сведения, связанные с архитектором И.Ф. Носовичем и его домом; проведена их хронологическая систематизация; определены стилистические особенности здания; полноценно представлен период запустения и переноса дома зодчего. Проведен сравнительный анализ здания в ранний и восстановленный периоды существования, который позволил раскрыть культурную и стилистическую значимость дома И.Ф. Носовича и поднять вопрос о статусе и сохранности данного объекта, его утрат.

Применение эмпирического подхода обосновано источниками: собранными архивными документами, а также опубликованными научными и публицистическими материалами, которые позволили описать композиционно-стилистические особенности здания в ранний и восстановленный периоды его бытования. Методы сравнительного анализа и индукции позволили выявить ключевые различия в первоначальном и восстановленном облике здания и оценить историко-культурную ценность объекта.

ДОМ АРХИТЕКТОРА: ПОНЯТИЕ И ТИПОЛОГИЯ

Дом архитектора в рамках данного исследования рассматривается как творческий авторский проект, обладающий идейным замыслом и технологическими новшествами, всегда уникальный, дающий стимул для развития жи-

¹ Распоряжение Правительства Российской Федерации от 13.03.2014 № 366-р (Москва) // Официальный портал правовой информации. URL: <http://publication.pravo.gov.ru/Document/View/0001201403170016> (дата обращения: 16.09.2024).

го пространства, определяющий стилистические направления и в какой-то мере – эстетические каноны в архитектуре. Таким образом, дом архитектора – это объект, который или возведен по идеино-творческому замыслу архитектора для собственного (семейного) проживания, или приобретен/получен зодчим в наследство.

Дома, которые относятся к этому понятию, предлагается типологически разделить на три группы. Первый тип дома архитектора – здание, построенное архитектором для собственного проживания, в основе создания которого лежит принцип *идеино-творческого и идеино-эстетического проектирования*. Его отличают ряд технологических особенностей, яркие, запоминающиеся стилистические черты и функциональные решения. Примерами такого типа в Сибири являются дома архитекторов А.Д. Крячкова и С.В. Хомича в Томске.

Второй тип дома архитектора – *утилитарный*. К нему относятся дома, приобретенные или арендуемые на длительный период, к проектированию, строительству или переустройству которых архитектор не имеет отношения, однако эти объекты наделены определенной историко-культурной ценностью: сохраняют память о значимых событиях и аутентичность. Образцами этого типа являются дома архитекторов П.Ф. Федоровского в Томске (до настоящего времени не сохранился), А.Д. Крячкова в Новониколаевске (в настоящее время – Новосибирске, ул. Ленинградская, 111, на здании установлена памятная доска).

К третьему типу, который предлагается называть «родовое гнездо», могут быть отнесены дома, приобретенные предками архитектора, где прошел какой-то период его жизни. Примером служит дом М.В. Посохина, детство, отчество и юность которого прошли в Томске (ул. Карташова, 2), а творческая деятельность сконцентрировалась в Москве².

И.Ф. НОСОВИЧ

В Западной Сибири в XVIII–XX вв. шли сложные и многочисленные административные преобразования, в ходе которых из Томской губернии была выделена Алтайская губерния (1917–1925, состав уездов изменялся) с центром в Барнауле, которая являлась крупной административно-территориальной единицей Западной Сибири. Барнаул, аккумулировавший в себе финансово-экономический, административный, про-

² Посохин Михаил Васильевич (1910–1989), автор проекта высотного здания на площади Восстания, главный архитектор Москвы в 1960–1982 гг., отвечал за разработку нового генплана в границах Кольцевой автодороги, руководил сооружением Кремлевского Дворца съездов.

фессиональный и общественно-культурный потенциал огромного горного региона, на протяжении этого времени всегда продолжал оставаться его центром.

В начале XX в. должность техника по строительной и дорожной части в городе занимал гражданский инженер И.Ф. Носович³ [1, л. 20], личность которого в градостроительстве и архитектуре этого края конца XIX – XX в. является знаковой. Его вклад сложно переоценить: зодчий занимался строительством общественных, культовых и частных зданий и своим профессионализмом и творческим подходом внес весомый вклад в формирование уникального, самобытного архитектурного образа Западной Сибири.

В исследовательской литературе имя И.Ф. Носовича и созданные им объекты (в том числе его собственный дом) отмечены в ряде энциклопедических изданий [2; 3]; в статьях О.Н. Полякова [4], Л.В. Кашириной [5, с. 56], О.Ю. Конышевой об общественной [6], строительной и надзорной его деятельности [7; 8], В.А. Скубневского [9; 10]; в исследовании А.А. Ситниковой и Е.Г. Кабановой, посвященном деревянному зодчеству Барнаула [11, с. 12–13]. Несмотря на неоспоримый научный интерес к личности И.Ф. Носовича и его наследию, существуют не освещенные до настоящего времени аспекты творчества и биографии зодчего, недостаточно внимания уделяется проблеме утраченных зданий его авторства и их восстановления.

Ранее в научный оборот автором данной статьи уже были введены сведения, связанные с профессиональной деятельностью архитектора [12; 13]. Установлено, что в период 1899–1907 гг. И.Ф. Носович контролировал строительство общественно значимых зданий: больницы на Егорьевском промысле [14, л. 5 об.], школы и пожарного сарайа в Новониколаевске [14, л. 21–21 об.].

И.Ф. Носович проектировал и возводил здания образовательных учреждений: в 1903 г. разработал проект церковно-приходской школы [15, л. 2] (утрачено); в период 1907–1908 гг. построил трехэтажное каменное здание 4-классного Городского училища № 1 (г. Барнаул, ул. Короленко, 51) [16, л. 28–29] (имеет статус памятника культуры регионального значения, в официальных источниках авторство объекта не определено⁴).

³ Иван Каликст Феодосиевич (Казимирович) Носович (1862–1929) родился в г. Ровно, в 1889 г. окончил курс обучения в Институте гражданских инженеров в Санкт-Петербурге (ныне Санкт-Петербургский государственный строительный университет), позднее получил приглашение работать в Барнауле. В литературе можно встретить различные варианты написания имени архитектора.

⁴ Правительство Алтайского края 28.02.2020 № 85 «Об установлении зоны охраны объекта культурного наследия регионального значения “Городское четырехклассное училище”, 1908... //

В списке проектов И.Ф. Носовича были типовые культовые сооружения, созданные по «Атласу планов и фасадов церквей, иконостасов к ним и часовен, одобренных для руководства при церковных постройках в селениях» 1899 г., которые возводились в Барнауле в период 1901–1909 гг. в честь 150-летия Алтайского округа (отмечалось в 1897 г.). Так, под строительным надзором архитектора были возведены церкви в с. Романово (Чуйские пруды), Родино (а), Полтава, Николаевка [17], Анисимовском [18], Сорокино [19]. Параллельно, в 1909 г., в Барнауле зодчий курировал строительство каменной часовни на Соборной площади [20]. Это далеко не полный список творческих проектов архитектора.

ДОМ АРХИТЕКТОРА: ПЕРВОНАЧАЛЬНЫЙ ОБЛИК

ВБарнауле сохранился дом И.Ф. Носовича (ул. Анатолия, д. 106), который стал предметом настоящего исследования. Изучение архивных документов, относящихся к его строительству, позволяет охарактеризовать дом в его первоначальном виде как выделяющийся сложностью композиции, в которой прослеживается поиск новых форм для выражения традиций провинциальной застройки. Таким образом, дом относится к первому типу по нашей классификации.

Даты строительства усадьбы удалось установить условно. Согласно сохранившимся архивным документам, И.Ф. Носович на момент увольнения со службы по собственному прошению и личным причинам в 1909 г. [21, л. 21 об.] местом жительства указывал дом по адресу 1-я Алтайская, 132 [21, л. 5], это исторический адрес дома архитектора. Также в январе 1909 г. И.Ф. Носович подавал заявление как «плательщик квартирного налога домовладелец инженер Носович» [22, л. 92–93]. За более ранний период подобных сведений не выявлено. Это позволяет предположить, что дом строился в период 1907–1908 годов. Нехватку средств на строительство особняка компенсировала ссуда, выданная Кабинетом его императорского величества в счет будущих пенсионных средств [21, л. 16].

Деревянный усадебный комплекс по 1-й Алтайской улице, д. 132 (рис. 1) включал в себя двухэтажный дом и надворные постройки. Главный фасад имел асимметричную композицию, ее динамика подчеркнута нарастающим объемом от фундаментального первого этажа к небольшому второму, усаженному эркером. Сложное сочетание геометрических форм строения непривычно для зрительного



Рис. 1. Дом архитектора И.Ф. Носовича (Барнаул, 1-я Алтайская улица, д. 132). 1930-е гг. Фотограф неизвестен. Источник: Деревянное кружево России : энциклопедия деревянного зодчества : [онлайн-проект]. URL: [http://www.woodenrussia.ru/barnaul-anatoliya-ch1/Фотодокумент%20516%20\(1\)}/](http://www.woodenrussia.ru/barnaul-anatoliya-ch1/Фотодокумент%20516%20(1)/)

восприятия, что заставляет изучать его, вглядываясь в ритмику, создаваемую деталями.

Деревянное здание в межоконном пространстве обшито горизонтальной рейкой, в подоконном пространстве направление реечных линий елочкой чередуется с вертикальным. Нижняя часть фасада отделяется выступом, форма которого, подобно декоративному поясу, условно разделяет направление реечного заполнения. Окна вертикально «зажаты» декоративными досками, отдаленно напоминающими пильстры на пьедестале с накладными элементами; в подкарнизной части на них закреплены узорчатые кронштейны.

По нижней части элементов (кронштейнов) протянулся орнаментальный ряд угловатых зубчиков, напоминающий ленту праздничных флагов. Над окнами помещены прямоугольные резные вставки с растительными мотивами. Первый этаж условно делится на две части: одноэтажная левая, с шестью окнами, примыкает к двухэтажному вертикально вытянутому объему; по главной оси между двумя окнами на высоте четырех ступеней находится вход. Эта высота создает дополнительный зрительный эффект монументальности здания. В каменном полуподвальном этаже предусмотрены простые прямоугольные окна, лишенные оформления, что нивелирует их присутствие в композиционном решении. На втором этаже три окна плотно соседствуют между собой, создавая единую форму. Эркер визуально «обрезает» угол первого этажа, усложняя композицию здания.

Парадный вход находится с правой стороны, он накрыт двухскатным козырьком с богато декорированным ступенчатым карнизом. Причелины, как узорчатые подзоры, наполнены пропильной резьбой, конек увенчан орнаментальными завитками, что создает образный отсыл к викторианскому сти-



Рис. 2. Дом И.Ф. Носовича (Барнаул, 1-я Алтайская улица, д. 132). 1990-е гг. Фотограф неизвестен. Источник: [26, л. 55 А]

лю, насыщенному эклектичными элементами. Этот стиль отличают сдержанность в деталях, вертикальная вытянутость и разнообразие оконных форм, сложные крыши с остроконечными завершениями.

Во входной группе особняка посетителей встречала двойная распашная филенчатая дверь с фрамугой, заполненной изогнутыми дугообразными перемычками, создающими мягкие орнаментальные формы. Это заполнение перекликается с разбивкой оконных перемычек в верхних частях окон всего дома.

Ворота и ограждение усадьбы решены согласно русским традициям XVIII в.: забор сделан из резного штакетника, воротины, как и оконные перемычки, декорированы дугами, резьбой, а в завершении заполнены, подобно кружевному платку, узорчатыми лепестками. Опорные столбы держат крышу с высокими шпильками, карниз подчеркнут тонким деликатным деревянным узором.

В стилистике здания присутствуют едва уловимые черты модерна: прежде всего, разбивка оконного заполнения с гнутыми перемычками в верхних фрамугах. Однако этого недостаточно, чтобы утверждать, что здание принадлежит к названному направлению. Очевидно, что в стилистике также присутствует деревянный русский стиль с его сложной,

ступенчатой резьбой, которую отличают характерные детали: сочетание горизонтальной, вертикальной, елочной реечной обшивки фасада и декоративные вставки с растительными мотивами.

В планомерном заполнении резными деталями по плоскости всего фасада читается влияние творчества И.П. Ропета, по проекту которого в Барнауле был построен Народный дом. Так, высоким остроконечным шатровым завершением с флюгером оформлен эркер главного входа, на его коньке выполнен узорный гребешок, перекликаются и сложное кровельное завершение, и щипцы. Однако эти приемы нельзя назвать слепым подражанием И.П. Ропету, в стилистической линии которого основой, несомненно, является национальное русское деревянное зодчество (хотя включены также мотивы европейской и мавританской архитектуры, придававшие объектам дополнительный налет сказочности или декоративности).

Его интуитивный последователь И.Ф. Носович проникся как русскими корнями, так и мавританскими мотивами, привнеся авторские идеи в свои проекты. Дом архитектора в исходном своем виде являлся образцом своеобразного авторского стиля. В нем соединились уникальная идеально-творческая и утилитарная составляющие, отразился креативный потенциал и национально-русское начало, ощущимое, несмотря на польское происхождение зодчего.

Как известно, И.Ф. Носович неоднократно уезжал и возвращался в Барнаул [14] на протяжении жизни, дом продавался в 1909, 1913–1915 гг. [23]. По сведениям, собранным активистом и общественным деятелем В.С. Петренко⁵, последние годы (1920-е) И.Ф. Носович жил на даче, а последовательно, дом был продан. К сожалению, в советский период дом архитектора претерпел ряд изменений, негативно сказавшихся на его облике.

В архивных фондах Алтайского края сохранилась фотография с подписью «Дом больничной кассы в 1918 г.» [24]. По сведениям, почерпнутым из документа, учреждение расположилось в доме архитектора И.В. Носовича, и это первая установленная общественная организация, занимавшая здание. Далее известно, что в 1950-е гг. в доме архитектора находился Алтайский краевой детский психоневрологический санаторий [25]. В начале 1980-х гг. усадьба Носовича оказалась в запустении, и под настиком строительства нового микрорайона нависла угроза потери уникального объекта (рис. 2).

⁵ Петренко Владимир Сергеевич (1942–2005), советский партийный руководитель, общественный деятель, архивист и краевед. Выпускник историко-филологического университета Барнаульского государственного педагогического института, заместитель начальника краевого управления культуры (с 1981 г.), руководитель архивного отдела Алтайского крайисполкома (до 1991 г.), автор ряда статей в энциклопедических изданиях Алтайского края и Барнаула.



Рис. 3. Дом архитектора И.Ф. Носовича (до переноса). Барнаул, ул. Чернышевского, 152 (ранее 1-я Алтайская улица, 132). 1970-е гг. Фотограф неизвестен.

Источник: Как чиновники пожертвовали «домом Носовича» в Барнауле ради новой высотки : [публикация] // АМИЦ.РУ : [сайт]. URL: <https://www.amic.ru/news/obschestvo/kak-chinovniki-pozhertvovali-domom-nosovicha-v-barnaulе-radi-novoy-vysotki-406077>



Рис. 4. Дом архитектора И.Ф. Носовича после восстановления (Барнаул, ул. Анатолия, 106). 2000-е гг. Фотограф неизвестен.

Источник: АМИЦ.РУ : [сайт]. URL: <https://www.amic.ru/news/obschestvo/kak-chinovniki-pozhertvovali-domom-nosovicha-v-barnaulе-radi-novoy-vysotki-406077>

К сложившейся ситуации привлек внимание В.С. Петренко. Благодаря его содействию дому И.Ф. Носовича и его сохранению стали посвящать статьи в местных газетах и передачи на телевидении. В результате в 1988 г. президиум краевого совета Всероссийского общества охраны памятников истории и культуры (ВООПиК)⁶ постановил принять меры по сохранению дома Носовича как памятника архитектуры [26, л. 35]. Исполнительным комитетом городского Совета народных депутатов было принято решение о переносе здания с ул. Чернышевского, д. 132 на ул. Анатолия, д. 106 (рис. 3). Дом был сломан, бревна отданы на хранение в ремонтно-строительное управление (РСУ)-3, снятые образцы резных элементов переданы проектировщикам [27, л. 7]. С этого момента объект можно считать утраченным, т. к. удалось сохранить лишь 40% подлинных элементов здания.

ДОМ АРХИТЕКТОРА: ВОССТАНОВЛЕНИЕ

Словное восстановление дома на новом месте (ул. Анатолия, д. 106) длилось с 1992 по 2006 год. После завершения строительных работ здание приобрело новые черты (рис. 4). Цокольный этаж был значительно поднят, подвальные окна увеличились и изменили форму на дугообразную, количество ступеней перед главным входом выросло, лестничный марш развернулся. В левой

одноэтажной части здания уменьшилось количество окон и высота этажа, что повлияло на его объем. Главная двухэтажная часть незначительно увеличилась в высоту, утрачены окна в торцевой части, граничащей с одноэтажной пристройкой.

Обшивка фасада выполнена фрагментарно, незакрытые части демонстрируют бревенчатые стены, крыша изменила конфигурацию, декоративные ленточные детали утрачены, резные кронштейны стали более развитыми. Контрастное цветовое сочетание усиливает разрыв восприятия, дробность деталей делает образ негармоничным.

Увеличение каменных элементов (цоколя и ограждения) отдаляет дом И.Ф. Носовича в его сегодняшнем виде от изначальной авторской идеи. В данном решении ощущается отсутствие замысла зодчего, отнести этот гибрид к какому-либо стилю сложно. Конечно, можно сказать, что присутствие деревянной резьбы сохраняет национальную русскую направленность, но этого недостаточно, чтобы дать стилистическую характеристику объекту. Резные накладные элементы могли быть выполнены по сохраненным архивным образцам как по шаблону.

Все проведенные работы по восстановлению дома И.Ф. Носовича лишь отдаленно роднят авторский и восстановленный объекты, но не делают их равными. Подводя итог, можно утверждать, что внесенные изменения не соответствуют идеиному замыслу архитектора, деформируют объемно-пространственную композицию, уменьшают историко-культурную ценность здания. Искажения настолько значительны, что этот объект, несмотря на

⁶ Самоуправляемая общественная организация, созданная по инициативе и по постановлению Совета министров РСФСР в 1965 году. При ВООПиК в 1900-х гг. лишилась государственной поддержки и льгот, были закрыты региональные отделы. Деятельность общества возобновлена в 2002 году.

присвоенный статус памятника архитектуры регионального значения, сложно назвать оригинальным домом архитектора. В такой ситуации возникает ряд вопросов: какому объекту (утраченному или вновь возведенному) присвоен статус памятника архитектуры регионального значения, если он неузнаваем? Стоит ли сохранять здание как памятник регионального значения, если оно настолько изменено?

Кроме того, все проведенные перестройки и работы также отражаются на правомерности отнесения восстановленного дома И.Ф. Носовича к первому (идейно-творческому) типу дома архитектора. Даже тот факт, что дом поменял свое место, в конечном итоге влияет на восприятие авторского замысла, искажая его в глазах современного зрителя. В силу современных градостроительных и экономических тенденций (направленных на увеличение плотности застройки в центральных и исторических районах города, и, как следствие, — целенаправленно искажающих историческую среду), если ставится вопрос о сохранении ценного объекта или о переносе и сохранении его, то выбор очевиден. Нематериальные доводы могут не учитываться административными властями при принятии решения.

Особую ценность дома И.Ф. Носовича отмечали в своих трудах, посвященных архитектурно-градостроительной застройке Барнаула конца XIX — XX в., С.Н. Баландин, А.П. Долнаковой [26], В.С. Петренко [26; 27] и другие исследователи. Они считали, что, несмотря на стилистическое доминирование эклектики и первых ростков модерна, провинциальную архитектуру можно характеризовать как строго лаконичную, в композиционном решении объемов зданий которой практически не встречались сочетания разных форм. Художественно-композиционная ось в здании в лучшем случае смещалась в сторону, задавая фасаду асимметрию, выделяя входную группу или элемент, но визуально объект вписывался в прямоугольник. Стилистическая наполненность в оформлении деревянных объектов строилась на ленточной пропильной или накладной резьбе, что являлось следованием национально-русским истокам.

Однако дом И.Ф. Носовича, при всей своей внешней лаконичности, выделялся из общей провинциальной застройки нетипичным композиционным решением, нестандартным сочетанием форм и объемов, что позволяет отнести его, по крайней мере в первоначальном воплощении, к идейно-творческому объекту. Можно утверждать, что идейно-эстетическая составляющая закладывалась архитектором в момент поиска композиционных форм и объема здания, русские национальные черты органично влились в авторское решение И.Ф. Носовича (это пытались осуществить в проектах своих домов К.С. Мельников и другие архитекторы). Они создавали идею, наполненную собственной авторской эстетикой и своим пониманием

бытового комфорта. Все эти особенности были воплощены и в доме И.Ф. Носовича.

Проведенное исследование доказывает, что дом архитектора И.Ф. Носовича являлся уникальным объектом провинциальной архитектуры. Введение в научный оборот понятия «дом архитектора» и предложенная в статье типология позволяют утверждать, что рассмотренное здание соответствует типу идейно-творческого и идейно-эстетического проектирования и стоит в одном ряду с домами томских архитекторов А.Д. Крячкова и С.В. Хомича. Сходство этих объектов состоит прежде всего в уникальности авторского проектирования, в стилистическом решении фасадов и технологическом исполнении.

Следует при этом отметить, что домам А.Д. Крячкова и С.В. Хомича присуще традиционное планировочное решение, свойственное провинциальной застройке. В домах томских архитекторов в «привычное вложено уникальное» без выхода за принятые рамки: в качестве строительного материала используется дерево, планировочное решение — прямоугольное, оформление и детализация — с применением резьбы. И.Ф. Носович же усложнил проект своего дома сочетанием разноуровневых форм и объемов.

Представленные в статье результаты исследования позволяют продолжить исследовательскую работу в данном направлении, развивая теоретические аспекты классификации «домов архитекторов» и привлекая внимание к провинциальным историческим объектам Западной Сибири, их бережному использованию и сохранности. Следует помнить, что сохранность в подлинном виде и передача последующим поколениям культурного наследия является одной из задач культурной политики государства, а своевременная оценка культурно-исторической значимости памятника и признание его объектом культуры — залогом сохранения его аутентичности. Сказанное необходимо, чтобы в дальнейшем избегать искусственного заполнения утрат архитектурных памятников новоделом, и наоборот, сохранять историческую память без искажений и надуманных фактов.

Список источников

1. Переписка о предоставлении должности техника по строительной и дорожной части И.Ф. Носовичу, помощника техника П.П. Лебедеву // Государственный архив Алтайского края (КГКУ ГААК). Ф. 4. Оп. 1. Д. 145.
2. Корниенко В.К. Носович Иван Феодосиевич // Энциклопедия Алтайского края. Барнаул : Пикет, 1996. Т. 2. С. 248.
3. Поляков О.Н. Носович Иван Каллист Феодосиевич // Барнаул : энциклопедия. Барнаул : Издательство Алтайского государственного университета, 2000. С. 205–206.
4. Поляков О.Н. О последнем периоде творчества И.Ф. Носовича в Барнауле // Сохранение и изуче-

- ние культурного наследия Алтайского края : материалы научно-практической конференции. Барнаул : Издательство Алтайского государственного университета, 1996. [Вып. 7.]. С. 196–197.
5. Каширина Л.В. Архитекторы и строители Алтая второй половины XIX – начала XX вв. // Мир науки, культуры, образования. 2010. № 5 (24). С. 52–57.
6. Конышева О.Ю. Общественная деятельность гражданского инженера И.Ф. Носовича в первой трети XX в. в Западной Сибири // Известия Алтайского государственного университета. 2011. № 2-1 (70). С. 166–170.
7. Конышева О.Ю. Сибирское градостроительство конца XIX – начала XX вв. // Вестник гуманитарного научного образования. 2012. № 1 (15). С. 40–43.
8. Конышева О.Ю. Строительная и надзорная деятельность гражданского инженера И.Ф. Носовича в поселке Новониколаевском и городе Новониколаевске (Новосибирске) // Баландинские чтения. 2014. Т. 9. № 2. С. 124–126.
9. Скубневский В.А. Народный дом – центр культуры и общественной жизни дореволюционного Барнаула // Известия Алтайского государственного университета. 2012. № 4-2 (76). С. 191–193.
10. Скубневский В.А. 150 лет со дня рождения архитектора И.Ф. Носовича (1862 – после 1929) // Барнаульский хронограф 2012 г. : календарь знаменательных и памятных дат. Барнаул, 2011. С. 47–50.
11. Памятники деревянного зодчества города Барнаула : каталог / отв. ред. А.А. Ситникова. Барнаул : АЗБУКА, 2012. 88 с.
12. Блатова О.Ю. Деятельность губернского архитектора И.Ф. Носовича и процесс формирования жизненной среды в алтайском округе на рубеже XIX–XX веков : дис. ... канд. искусствоведения. Санкт-Петербург : Российский государственный педагогический университет им. А.И. Герцена, 2020. 325 с.
13. Блатова О.Ю. Роль гражданского инженера Ивана Каликста-Феодосиевича Носовича в развитии архитектуры и градостроительства Сибири в конце XIX – первой трети XX века // Архитектон: известия вузов. 2021. № 3 (75). С. 1–16. DOI: 10.47055/1990-4126-2021-3(75)-11.
14. Приказ начальника округа № 15 от 17 февраля 1900 г. об образовании строительного комитета при Главном управлении. Протоколы заседаний комитета, переписка с ним. Сведения о ходе строительных работ по округу (15 февраля 1900 – 18 декабря 1906 г.) // Государственный архив Алтайского края (КГКУ ГААК). Ф. 4. Оп. 1. Д. 1533. Л. 116.
15. Дело о рассмотрении проекта на постройку мужской и женской церковно-приходской школы в г. Барнауле (10 мая – 27 июня 1903 г.) // Государственный архив Алтайского края (КГКУ ГААК). Ф. 31. Оп. 1. Д. 486. Л. 3.
16. Списки, экзаменационные ведомости учащихся. Программы преподавания, протоколы заседаний педагогического совета (12 января 1911 г. – 1 декабря 1911 г.) // Государственный архив Алтайского края (КГКУ ГААК). Ф. 40. Оп. 1. Д. 5. Л. 32 об.
17. Доклад начальника округа о постройке 10 церквей в переселенческих поселках в связи с 150-летним юбилеем округа. Переписка с кабинетом, управляющими имениями, техником по строительной и дорожной части округа, по вопросу постройке церквей (10 ноября 1897 г. – 17 октября 1912 г.) // Государственный архив Алтайского края (КГКУ ГААК). Ф. 4. Оп. 1. Д. 2410. Л. 27.
18. Дело о рассмотрении проекта на постройку церкви в с. Анисимовском Барнаульского уезда (15 мая 1906 г. – 17 мая 1906 г.) // Государственный архив Алтайского края (КГКУ ГААК). Ф. 31. Оп. 1. Д. 500. Л. 5.
19. Дело о рассмотрении проекта на постройку церкви в с. Сорокином Барнаульского уезда (18 августа 1909 г. – 21 августа 1909 г.) // Государственный архив Алтайского края (КГКУ ГААК). Ф. 31. Оп. 1. Д. 524. Л. 4.
20. Дело о рассмотрении проекта на постройку каменной часовни в г. Барнауле (14 августа 1909 г. – 12 сентября 1909 г.) // Государственный архив Алтайского края (КГКУ ГААК). Ф. 31. Оп. 1. Д. 522. Л. 7.
21. Переписка о назначении пенсии И.Ф. Носовичу, технику по строительной и дорожной части, о назначении на эту должность А.М. Циммермана (20 декабря 1908 г. – 1 февраля 1910 г.) // Государственный архив Алтайского края (КГКУ ГААК). Ф. 4. Оп. 1. Д. 1082. Л. 24 об.
22. Заявления плательщиков квартирного налога по г. Барнаулу 1909 г. // Государственный архив Алтайского края (КГКУ ГААК). Ф. 52. Оп. 1. Д. 1903. Л. 93.
23. Челомбитко А.Н. По старому Барнаулу : (адрес-справочник подгорной части города, 1910–1917) : [электронное издание]. Барнаул, 2021. URL: <https://proza.ru/2021/02/17/1571> (дата обращения: 16.09.20243).
24. Фотодокументы, подготовленные к сборникам. Фотография 2-го Всероссийского съезда архивных работников, состоявшегося 25 мая 1929 года ; дом больничной кассы; фотография дома, занимаемого губпрофсоветом; дворец Труда в г. Барнауле; фотография участников 1-го губернского съезда губпрофсовета; И.В. Присягина, Голубевой и другие // Государственный архив Алтайского края (КГКУ ГААК). Ф. Р-472. Оп. 1. Д. 113. Л. 9.
25. [Фотографии дома архитектора Носовича] // Государственный архив Алтайского края (КГКУ ГААК). Фотофонд. Фотодокумент 516 (1–2).
26. Сценарий телепередачи, вырезки публикации разных авторов о И.Ф. Носовиче. Переписка о сохранности его дома. Фотография. Копия за 1988 г. // Государственный архив Алтайского края (КГКУ ГААК). Ф. 1633. Оп. 1. Д. 290. Л. 66.
27. Статьи об И.Ф. Носовиче, опубликованные в газете «Жизнь Алтая» : машинопись. Рукопись за 1988–1989 гг. // Государственный архив Алтайского края (КГКУ ГААК). Ф. 1633. Оп. 1. Д. 292. Л. 45.

Иллюстративный материал
предоставлен автором статьи

The Architect Ivan Nosovich House as a Lost Phenomenon of Siberian Private Construction

Olga Yu. Blatova

Novosibirsk State University of Architecture and Civil Engineering (Sibstrin), 113 Leningradskaya Str., Novosibirsk-8, 630008, Russia
ORCID 0000-0003-1726-2261; SPIN 5617-0743; o.blatova@sibstrin.ru

Abstract. The article presents consolidated and analyzed information related to the existence of the house of the architect I.F. Nosovich, gives an assessment of the authenticity of the preserved object. Currently it is classified as an object of cultural heritage of regional significance, but a number of factors that are not taken into account and not mentioned in the scientific literature, significantly affect the status of the monument. These include the process of construction, use and building relocation to a new place with losses. The conducted research, and stylistic analysis of the original and existing today object allow determining the cultural value of the Nosovich House and actualize the issue of its protective status. It is proposed to consider the house as a special phenomenon within the framework of provincial architecture, which will expand the boundaries of scientific knowledge and draw attention to the architects' houses, which are located in the province and still remain insufficiently studied. For the first time, the foundation material related to the Nosovich House is reasonably introduced into the algorithm of gradational typology of the concept "architect's house", which allows us to determine the value of the object, defining it as a type of ideological-creative and ideological-aesthetic design.

Key words: architect's house, object, architect, ideological-experimental object, utilitarian object, stylistics, Altai Territory.

Citation: Blatova O.Yu. The Architect Ivan Nosovich House as a Lost Phenomenon of Siberian Private Construction, *Observatory of Culture*, 2024, vol. 21, no. 6, pp. 628–637. DOI: 10.25281/2072-3156-2024-21-6-628-637.

References

1. Correspondence on the Appointment of I.F. Nosovich as a Construction and Road Technician, Assistant Technician to P.P. Lebedev, *Gosudarstvennyi arkhiv Altaiskogo kraya* [State Archive of the Altai Territory], coll. 4, aids 1, fol. 145 (in Russ.).
2. Kornienko V.K. Nosovich Ivan Feodosievich, *Ehntsiklopediya Altaiskogo kraya*. [Encyclopedia of the Altai Territory]. Barnaul, Pikit Publ., 1996, vol. 2, p. 248 (in Russ.).
3. Polyakov O.N. Nosovich Ivan Kallist Feodosievich, *Barnaul: Encyclopedia*. Barnaul, Izdatel'stvo Altaiskogo Gosudarstvennogo Universiteta, 2000, pp. 205–206 (in Russ.).
4. Polyakov O.N. About the Last Period of I.F. Nosovich's Work in Barnaul, *Sokhranenie i izuchenie kul'turnogo naslediya Altaiskogo kraya: materialy nauchno-prakticheskoi konferentsii* [Preservation and Study of the Cultural Heritage of the Altai Territory: Proceedings of the Scientific and Practical Conference]. Barnaul, Izdatel'stvo Altaiskogo Gosudarstvennogo Universiteta, 1996, issue 7, pp. 196–197 (in Russ.).
5. Kashirina L.V. Architects and Constructors of Altai of the Second Half of the 19th – Early 20th Centuries, *Mir nauki, kul'tury, obrazovaniya* [World of Science, Culture, Education], 2010, no. 5 (24), pp. 52–57 (in Russ.).
6. Konyshева O.Yu. Social Activity of the Civil Engineer I.F. Nosovich at the First Third of the 20th Century in West Siberia, *Izvestiya Altaiskogo gosudarstvennogo universiteta* [Izvestiya of Altai State University], 2011, no. 2-1 (70), pp. 166–170 (in Russ.).
7. Konysheva O.Yu. The Siberian Town-Planning of the Late 19th – Early 20th Centuries, *Vestnik gumanitarnogo nauchnogo obrazovaniya* [Humanities Science Education Bulletin], 2012, no. 1 (15), pp. 40–43 (in Russ.).
8. Konysheva O.Yu. Civil Engineer I.F. Nosovich as an Architect and Building Inspector in Novonikolaevsky Poselok and Novonikolaevsk (Novosibirsk), *Balandinskije chteniya* [Balandin Readings]. 2014, vol. 9, no. 2, pp. 124–126 (in Russ.).
9. Skubnevsky V.A. The Community House as the Center of Culture and Public Life in the Pre-Revolutionary Barnaul, *Izvestiya Altaiskogo gosudarstvennogo universiteta* [Izvestiya of Altai State University], 2012, no. 4-2 (76), pp. 191–193 (in Russ.).
10. Skubnevsky V.A. 150 Anniversary of the Birth of the Architect I.F. Nosovich (1862 – After 1929), *Barnaul'skii khronograf 2012 g.: kalendar' znamenatel'nykh i pamyatnykh dat* [Barnaul Chronograph 2012: The Calendar of Significant and Memorable Dates]. Barnaul, 2011, pp. 47–50 (in Russ.).
11. Sitnikova A.A. (ed.) *Pamyatniki derevyannogo zodchestva goroda Barnaula: katalog* [Monuments of Barnaul Wooden Architecture: catalogue]. Barnaul, AZBUKA Publ., 2012, 88 p.
12. Blatova O.Yu. *Deyatel'nost' gubernskogo arkitektra I.F. Nosovicha i protsess formirovaniya zhiznennoi sredy v altaiskom okruse na rubezhe XIX–XX vekov* [The Activity of Architect I.F. Nosovich and the Process of Life Environment Formation in the Altai Territory at the Turn of the 19th–20th Centuries], Cand. art hist. sci. dis. St. Petersburg, Rossiiskii Gosudarstvennyi Pedagogicheskii Universitet im. A.I. Gertsena Publ., 2020, 325 p.
13. Blatova O.Yu. The Role of the Civil Engineer Ivan Nosovich in the Development of Architecture and

- Planning in Siberia in the Late 19th – First Third of the 20th Century, *Arkhitekton: izvestiya vuzov* [Architecton: Proceedings of Higher Education], 2021, no. 3 (75), pp. 1–16. DOI: 10.47055/1990-4126-2021-3(75)-11 (in Russ.).
14. Order of the 15 District Head of February 17, 1900, on the Establishment of a Construction Committee at the Main Department. Minutes of the Committee Meetings, Correspondence with the Committee. Information About the Progress of Construction Work in the District (February 15, 1900 – December 18, 1906), *Gosudarstvennyi arkhiv Altaiskogo kraya* [State Archive of the Altai Territory], coll. 4, aids 1, fol. 1533, p. 116 (in Russ.).
 15. The Case on the Consideration of the Project for the Construction of Male and Female Parochial School in Barnaul (May 10 – June 27, 1903), *Gosudarstvennyi arkhiv Altaiskogo kraya* [State Archive of the Altai Territory], coll. 31, aids 1, fol. 486, p. 3 (in Russ.).
 16. The Lists, Students' Examination Records. Teaching Programs, Minutes of the Pedagogical Council Meetings (January 12, 1911 – December 1, 1911), *Gosudarstvennyi arkhiv Altaiskogo kraya* [State Archive of the Altai Territory], coll. 40, aids 1, fol. 5, p. 32 (in Russ.).
 17. Report of the District Head on the Construction of 10 Churches in Villages in Connection with the 150th Anniversary of the District. Correspondence with the Cabinet, Estate Managers, Construction and Road Technician of the District on the Construction of Churches (November 10, 1897 – October 17, 1912), *Gosudarstvennyi arkhiv Altaiskogo kraya* [State Archive of the Altai Territory], coll. 4, aids 1, fol. 2410, p. 27 (in Russ.).
 18. Case on the Consideration of the Project for the Construction of a Church in the Anisimovsky Village, Barnaul District (May 15, 1906 – May 17, 1906), *Gosudarstvennyi arkhiv Altaiskogo kraya* [State Archive of the Altai Territory], coll. 31, aids 1, fol. 500, p. 5 (in Russ.).
 19. Case on the Consideration of the Project for the Construction of a Church in the Sorokin Village, Barnaul District (August 18, 1909 – August 21, 1909), *Gosudarstvennyi arkhiv Altaiskogo kraya* [State Archive of the Altai Territory], coll. 31, aids 1, fol. 524, p. 4 (in Russ.).
 20. Case on the Consideration of the Project for the Construction of a Stone Chapel in Barnaul (August 14, 1909 – 12, 1909), *Gosudarstvennyi arkhiv Altaiskogo kraya* [State Archive of the Altai Territory], coll. 31, aids 1, fol. 522, p. 7 (in Russ.).
 21. Correspondence on the Assignment of a Pension to I.F. Nosovitch, a Construction and Road Technician, and the Appointment of A.M. Zimmerman to the Position (December 20, 1908 – February 1, 1910), *Gosudarstvennyi arkhiv Altaiskogo kraya* [State Archive of the Altai Territory], coll. 4, aids 1, fol. 1082, p. 24 (in Russ.).
 22. Applications of the Rent Tax Payers in Barnaul for 1909, *Gosudarstvennyi arkhiv Altaiskogo kraya* [State Archive of the Altai Territory], coll. 52, aids 1, fol. 1903, p. 93 (in Russ.).
 23. Chelombitko A.N. *Po staromu Barnaulu: (adres-spravochnik podgornoj chasti goroda, 1910–1917)* [Along Old Barnaul: (Address-Guidebook of the Sub-Mountain Areas of the City, 1910–1917)]. Barnaul, 2021. Available at: <https://proza.ru/2021/02/17/1571> (accessed 16.09.20243).
 24. Photo Documents Prepared for Collections. Picture of the 2nd All-Russian Congress of Archival Workers, Held on May 25, 1929; the House of the Health Insurance Fund; Picture of the House Occupied by the Provincial Trade Union Council; the Palace of Labor in Barnaul; Picture of the Participants of the 1st Provincial Congress of the Provincial Trade Union Council; I.V. Prisyagin, Golubeva and Others, *Gosudarstvennyi arkhiv Altaiskogo kraya* [State Archive of the Altai Territory], coll. R-472, aids 1, fol. 113, p. 9 (in Russ.).
 25. Pictures of the House of the Architect Nosovich, *Gosudarstvennyi arkhiv Altaiskogo kraya* [State Archive of the Altai Territory], The Photo Fund, Photo Document 516 (1–2) (in Russ.).
 26. Script of the TV Program, Clippings of Publications of Different Authors About I.F. Nosovich. Correspondence on the Preservation of His House. Photograph. Copy for 1988, *Gosudarstvennyi arkhiv Altaiskogo kraya* [State Archive of the Altai Territory], coll. 1633, aids 1, fol. 290, p. 66 (in Russ.).
 27. Articles About I.F. Nosovich, Published in the Newspaper "Altai Life": typewritten copy: typescript. Manuscript for 1988–1989, *Gosudarstvennyi arkhiv Altaiskogo kraya* [State Archive of the Altai Territory], coll. 1633, aids 1, fol. 292, p. 45 (in Russ.).

КАФЕДРА

УДК 793.31(092)Зверев С.А.
ББК 85.325.23(2=634.1)6-8Зверев С.А.
DOI 10.25281/2072-3156-2024-21-6-638-648

С.В. НИКИФОРОВА

КОММЕМОРАТИВНЫЕ НАARRАТИВЫ В ИНТЕРПРЕТАЦИИ НАРОДНОЙ КУЛЬТУРЫ

Сарылана Валентиновна Никифорова,
Северо-Восточный федеральный университет,
кафедра культурологии,
доцент
Кулаковского ул., д. 48, Якутск, 677018, Россия
кандидат культурологии, доцент
ORCID 0000-0002-4875-1757; SPIN 6329-5757
nsv2107@mail.ru

Реферат. На примере творчества сказителя, знатока традиций и подвижника якутской культуры С.А. Зверева (1900–1973) рассмотрены формы сохранения аутентичных форм народного искусства, реконструкции этнической исполнительской специфики. На границе Нюрбы и Сунтар располагаются места, связанные с историей рода, здесь он воспитывался, впервые был признан его талант, начиналась творческая деятельность. Влияние перечисленного на его творчество бесспорно, но не исследовано. Представлен опыт интерпретации интервью трех респондентов Нюрбинского района с целью определить этнографию пространства и мест памяти в аутентичных формах народной культуры, хранителем, инициатором и транслятором которых являлся Зверев. Использованы отдельные положения

теории социального производства пространства, а также теория места памяти, рассматриваемые как символический инструмент, связанный с реальностью прошлого и как источник смыслов. Методы исследования могут быть применены в качестве концептуального основания при решении частных и фундаментальных проблем региональной культурологии, искусствоведения, в реконструкции народного музыкального, танцевального искусства и др. Предложено обоснование воздействия культурной памяти на становление этнической идентичности в режиме юбилейных коммеморативных практик. Рассмотрен пример взаимоотношений: автор – текст (установление реальности произведения) на этапе перехода культуры от бесписьменных форм к письменным. Даны описание и анализ процесса реконструкции народного танца с учетом локальной этнической специфики. Определены предпосылки реконструкции аутентичных форм народного искусства и частично описан личный вклад С.А. Зверева в сохранение традиционных ценностей. Определено, что мемориальными практиками в процессе идентификации конструируется и перманентно редактируется представление этноса о себе.

Ключевые слова: конструирование пространства культуры, культурная память, коммеморация, память места, этнокультурная идентичность, маркеры

времени, танцевальная пластика, теория и история культуры, хореографическое искусство.

Для цитирования: Никифорова С.В. Коммеморативные нарративы в интерпретации народной культуры // Обсерватория культуры. 2024. Т. 21, № 6. С. 638–648. DOI: 10.25281/2072-3156-2024-21-6-638-648.

Исторически сложилось, что Нюрба и Сунтар¹ тесно переплелись в судьбе и творчестве величайшего сына народа саха Сергея Афанасьевича Зверева (1900–1973). Псевдоним по прозвищу отца — Кыыл Уола, в переводе с якутского языка буквально — сын зверя (*кыыл* — зверь; в переносном значении — бродяга, так земляки прозвали отца; *ул* — сын). Сунтар, конечно, справедливо называют родиной Сергея Зверева. Спор идет не за то, чтобы называться родиной, а за признание роли места — *genius loci*, которое играет особую роль в жизни и творчестве мастера. С Нюрбой связаны история рода и отчество; первые опыты запевалы осуохая (*ohuohai* — якутский круговой танец, сопровождаемый хоровым пением вслед за запевалой), первое признание таланта; начало профессиональной творческой деятельности во 2-м Нюрбинском государственном колхозном театре (1940) (ныне Нюрбинский государственный передвижной драматический театр (1965)). Роль Мальжагарского и Сюлинского наслегов (сельских поселений), Нюрбы [2, с. 107; 3, с. 7] в жизни и творчестве С.А. Зверева практически не рассматривалась ни в фольклористике, ни в этнографии, ни в культурологии.

ЖИВАЯ ПАМЯТЬ ПОКОЛЕНИЙ

Статья знакомит с опытом интерпретации коммеморативных нарративов современников и акторов культурных практик с целью определить этнографию пространства и мест памяти в культуре, хранителем, инициатором и транслятором которых являлся С.А. Зверев. В ходе исследования использованы отдельные положения социального производства пространства, предложенные С. Лоу, что позволило приблизиться к пониманию, «почему то или иное место располагается в конкретной точке на карте, каким образом оно обрело свою актуальную форму и как оно сохраня-

¹ Озеро Нюрба, в 1824 г. спущенное в реку Вилой, в пер. с самодийских языков — болотная местность. Сунтар — местность по названию озера, в пер. с эвенкийского — глубокий, глубина [1, с. 154, 158].

ет и адаптирует отношения» в творчестве мастера и памяти современников [4, с. 122].

Предлагается обоснование для определения воздействия культурной памяти на становление этнической идентичности. Места памяти рассматриваются не только в качестве пространства, в котором разворачивается событие, но и в качестве «упаковок» для контекстов, установок исторических событий и фактов. П. Нора понимает места памяти как символический инструмент, связанный с реальностью прошлого; «вместо линейности прежней историографической традиции предложил мозаичность отдельных взглядов, историю символического типа. <...> ... То есть место памяти само по себе оказывается источником смыслов, формирующих идентичность сообщества через представления сообщества о своем прошлом» [цит. по: 5, с. 8–10]. Иначе, места памяти — «форма, в которой существует коммеморативное сознание в истории, игнорирующей его, но нуждающейся в нем» [6, с. 26]. П. Нора интерпретирует память, как всегда актуальный феномен: «В отличие от истории память — это эмоциональное переживание, связанное с реальным или воображаемым воспоминанием и допускающее все возможные манипуляции, изменения, вытеснения, забвения» [7, с. 75].

В рамках семиотического анализа подтверждается, что «семиотические аспекты культуры развиваются скорее по законам, напоминающим законы памяти, при которых прошедшее не уничтожается и не уходит в небытие, а, подвергаясь отбору и сложному кодированию, переходит на хранение. <...> Память не склад информации, а механизм ее регенерирования» [8, с. 615–618], т. е. в процессе коммуникации культура (как коллективная память) аккумулирует, перекодирует, уточняет, обобщает, схематизирует, иначе артикулирует, дополняет, сублимирует и транслирует культурные смыслы. Функционирование мест памяти обеспечивается коммеморативными практиками.

Коммеморативный нарратив в режиме «исторической рефлексии» [9, с. 148] (как правило, продукт деятельности в рамках юбилейных кампаний), добавочная продуктивность которого обусловлена прогнозируемой регулярностью, достаточно вос требован в качестве формата передачи культурной информации и регенерации культурной памяти. Ф. Артог рассматривает связь между четырьмя ведущими концептами презентизма — памятью, коммеморацией, наследием, идентичностью. Именно памятью — наследием — мемориальными практиками, предпосылки которых он видит в идентичности, точнее, в перманентном процессе идентификации индивида и общества, конструируется представление этноса о себе.

Пока живы держатели информации, непосредственные акторы, соучастники и свидетели собы-

тий, стоит проблема максимальной фиксации, архивации, «плотного описания» [10, с. 27, 34], когда текст респондента подвергается подобнейшей интерпретации, подключающей событийные и смысловые связи, которые со временем утрачиваются, а с ними уходят в небытие контексты, содержащие целые пласти культуры значений. «Пространство опыта» (прошлое) и «горизонты ожидания» (будущее) редактируются и форматируются в настоящем. «Юбилейные даты задают новую хронологию общественной жизни, навязывая ей свой ритм и сроки. Общество этому подчиняется и в то же время пользуется ситуацией, пытаясь связать в нечто целое память» [9, с. 156].

При рассмотрении процесса рождения произведения у мастера, творящего в традициях устного народного творчества, мы опирались на теорию режимов существования формы произведения Э. Сурио, который трактовал процесс творчества как обретение идеи произведения разной степени материализации или «реализованности» [11, с. 17–29], что особенно сложно в условиях перехода от бесписьменных форм культуры к письменным.

НЮРБА В ТВОРЧЕСТВЕ С.А. ЗВЕРЕВА

Директор Музея дружбы народов им. К.Д. Уткина (г. Нюрба) А.А. Туманова организовала во время нашего пребывания в Нюрбе встречу с В.А. Никифоровым, оркестрантом ансамбля С.А. Зверева, и актрисой Нюрбинского театра В.П. Николаевой. Также нюрбинцы подготовили запись воспоминаний Клавдии Револьевны Михеевой (дочери родной племянницы Зверева Матрены Григорьевны из села Хаты). Материалы той поездки легли в основу предлагаемого исследования.

Первая встреча, точнее было бы назвать ее «не-состоявшаяся встреча». В план нашей краткосрочной поездки было заложено посещение местности Ходосалах (*ходуналаах* — покосные луга), расположенной на границе Сунтарского и Нюрбинского улусов, куда на ысыах (*ыныах* — праздник якутов по случаю важных событий: свадьба, выздоровление, победа и т. п.) в начале XX в. ежегодно приезжали известные запевалы осуохая [12, с. 131]. Здесь становился талант С.А. Зверева, это место первых опытов запевалы и исполнителя олонхо (эпос якутов), здесь была заложена матрица его творчества.

Состояние дорог осенью не позволило осуществить задуманное. Эта неудача была компенсирована знакомством (пусть заочным) с дочерью племянницы Сергея Афанасьевича. Клавдия Револьевна Михеева — старшая из пяти детей Матрены Григорьевны Зверевой. Видео было снято в сентябре 2023 г. А.В. Кириллиной, методистом

музея «Дъёсэгэй огото» им. Е.Е. Алексеева (Дъёхэгэй огото — потомки священной лошади; Дъёхэгэй — божество-небожитель, создатель и покровитель конного скота; ого — дети). По записи видно, что и оператор, и К.Р. Михеева волнуются, но стараются, понимая степень ответственности перед историей. Эта искренность, обаяние, старание и желание донести до будущих поколений память о предках подкупают и придают дополнительные смыслы сердечному рассказу Клавдии Револьевны.

О Матрене Григорьевне известно, что перед смертью именно ей С.А. Зверев передавал, чтобы вела осуохай следующим летом на ысыахе его памяти [из воспоминаний сына Т.С. Зверева, отрывок его комментария к фотографиям], что и было ею исполнено. Хотя также неоднократно подчеркивалось в разных воспоминаниях современников, что Зверев не очень-то был расположен к женскому песенному исполнительству. Такого рода замечания встречаются в воспоминаниях сына Дмитрия, оркестрантов и др. Но также известно о замечательных исполнительницах в его ансамбле, т. е. он не мог не оценить талант.

Клавдия Револьевна вспоминает о матери, что та до преклонных лет была легка на подъем, воодушевляясь настроением людей и сама заряжала их, поднимая круги осуохая в несколько рядов. Дочь помнит среднего роста фигуру матери в оранжевом, летящем в круговом танце платье, которое удерживалось строгим черным жилетом, с красивым блестящим бастынга (женское традиционное украшение, начельник) на голове, звенящим синхронно ее пению и в тakt движениям. Представляет особенную ценность замечание о том, что Матрена Григорьевна никогда не повторяла механически однажды заученный текст. Она вдохновлялась состоянием погоды, пейзажем вокруг: шелковистой травой, легкими летящими облаками, нарядными костюмами сельчан — и управляла настроением людей. Она творила текст в извечной изустной (фольклорной) технике, заново при каждом исполнении.

В дописьменной традиции, отмечал классик в области фольклора и мифологии А. Лорд, произведение устного народного творчества является результатом импровизации сказителя, построенной на стандартных вербальных формулах и сюжетных линиях: «Искусство сказителя состоит не только в заучивании путем многократного повторения затаиненных формул, сколько в способности по образцу уже имеющихся формул составлять и перестраивать обороты, выражющие данное понятие. Сказитель... художник, творящий в рамках традиции» [13, с. 15]. Матрена Григорьевна всегда читала, вспоминает ее дочь, дома была собрана литература местных изданий. Перед поездкой она обязательно просматривала, отбирала что-то новое, готовилась к конкретному ысыаху. Язык ее текстов был оригинальным, ярким, образным, непосредственно воздействую-

щим на эмоции окружающих людей, запоминающимся. Народ специально ждал ее, и она никогда не разочаровывала земляков в этих ожиданиях.

Рядом с домом находился интернат, и как-то само собой сложилось, что школьники из других сел, которые жили там, заходили, брали книги. Матрена Григорьевна консультировала, советовала, что нужно прочесть, готовила их к выступлениям, учила школьников играть на *хомусе* (варган, язычковый щипковый музыкальный инструмент), они упражнялись и в исполнении *тойука* (протяжная песня-импровизация по слуху). После этого школьники принимали участие в концертах и конкурсах.

Из всех детей переняла ее талант младшая дочь — Раиса Револьевна Платонова. С раннего детства она сопровождала мать, все отмечали ее врожденный талант, и сегодня она изредка ведет круг, а в пении Раисы Револьевны до сих пор знакомы слышатся интонации матери.

Вторая встреча. Следующая встреча в Нюрбе — с Валентиной Пантелеимоновной Николаевой, народной артисткой Республики Саха (Якутия). С 1966 г., после окончания Высшего театрального училища им. М.С. Щепкина, В.П. Николаева является артисткой Нюрбинского государственного передвижного драматического театра. С 2000-х гг. она руководит музеем Нюрбинского театра. Так, в 2013 г. под ее руководством выпущены буклеты о заслуженных артистах — выпускниках Щепкинского училища. Валентина Пантелеимоновна проводит музейные уроки, экскурсии, помогает в поисках материалов учащимся школ для участия в научно-практических конференциях. Для пропаганды, сохранения истории театрального искусства и воспитания молодежи она начала работу по организации оформления в учебных заведениях района стендов, посвященных театру. В.П. Николаева — обладатель гранта правительства Республики Саха (Якутия) 2015 г. за проект «Музей приходит к вам» [14].

К сожалению, оказалось невозможно разобрать фонды театрального музея в связи с аварийной протечкой крыши. Было предпринято несколько безуспешных попыток подобраться к материалам, сколько-нибудь приближенным к истокам возникновения театра (на стыке с художественной самодеятельностью). Но архив, относящийся к периоду участия С.А. Зверева в работе 2-го Нюрбинского государственного колхозного театра в качестве автора, артиста — исполнителя заглавной роли (Куллустай Бэргэна — героя единственного записанного олонхо С.А. Зверева), сценографа, режиссера-постановщика, остался недоступен. В.П. Николаева, А.П. Иннокентьева и автор настоящей статьи взялись пересматривать и перекладывать картонные коробки, забытые фотографиями. После неудачных попыток найти именно те, в которых хранятся документы по нужному нам историческому периоду,

мы были вынуждены отказаться от этой затеи. Хотя идея была интересная — проследить связи театра времен С.А. Зверева в Нюрбе (1941–1946) с современным Нюрбинским театром. Связи, конечно, не прямые: самодеятельные коллективы — 2-й Нюрбинский государственный колхозный театр — агитационные бригады, но представляют исторический интерес и ценность для понимания истоков культуры, истории театра и в целом культуры народа.

Третья встреча. Владимир Антонович Никифоров с 1964 г. работал учителем музыки в школе № 1 Нюрбы, в это же время был приглашен в оркестр ансамбля С.А. Зверева, в 1965 г. он принимал участие в выступлениях коллектива в Москве. В.А. Никифоров — организатор (хормейстер и постановщик якутских танцев) самодеятельного художественного коллектива «Дружба» с. Чаппанды. С 1966 по 1970 г. коллектив занимал первые места в районе. В 1972 г. он окончил Якутское культпросветулище с красным дипломом, до 77 лет работал учителем. Ребята до сих пор поддерживают связь между собой.

Учитель с гордостью показывает несколько толстых альбомов фотографий с разными поколениями учеников. На фотографии 1965 г. запечатлен заключительный концерт — финал Всероссийского смотра сельской художественной самодеятельности во Дворце съездов. Выступление объединенного хора «Слушайте Ленина!», на сцене все участники смотря, а солировала Людмила Зыкина. Владимир Антонович сокрушается, что лучшие фотографии в 1972 г. учитель из с. Тюбай Жархана Иванов взял для копирования, а через год дом-музей сгорел, а с ним и все фотографии.

На то время (1962) Нюрба и Сунтары в рамках хрущевской политики укрупнения были объединены в один район, потому и художественная самодеятельность была централизована в Нюрбе. На районном уровне в смотре на протяжении недели выступали представители более 60 населенных пунктов. С.А. Зверев должен был отобрать самых способных и подготовить их для участия в республиканском этапе смотра (с перспективой выступления на всероссийском этапе). За ходом подготовки внимательно следили руководители соответствующих отделов обкома партии, республиканских министерств; на местах секретари райкома партии. Были отобраны лучшие номера и исполнители. В Якутске с первым коллективом певцов и оркестром ежедневно по часу занимался певец Н. Баскаров. К тому времени он окончил Свердловскую консерваторию и в 1957 г. его включили в состав участников концерта в рамках Дней Якутии в Москве, где он исполнял партию Нюргуна Боотура² [15].

² Якутская опера М.Н. Жиркова и Г.И. Литинского по мотивам богатырского эпоса «Нюргун Боотур Стремительный».

Ансамбль Зверева в качестве победителя Республиканского смотра был рекомендован для участия во всероссийском этапе. В Москве жили в гостинице ВДНХ «Золотой колос». В столовую Сергей Афанасьевич не ходил, давал ребятам бидончик, в котором ему приносили кипяток, крепко заваривал чай, добавляя топленое масло, пил, заедая привезенными из дома лепешками и леденцовыми конфетами. И на этом энергетике держался целый день. Привезенные с собой отваренные жеребячью потроха и ребра разогревал в этом же кипятке, тем и питался все время пребывания в Москве.

Мы рассматриваем фотографию, где на сцене Дворца съездов стоят артисты ансамбля и среди всех выделяется очень высокий молодой человек. Владимир Антонович называет его фамилию — Степанов (ростом выше 190 см). Звереву не раз говорили на районных смотрах, что певец слишком выделяется, ломает ровный ряд. Но он все равно специально его ставил в центре: «Пусть видят и знают, что и такие якуты бывают: пусть не думают, что мы все маленькие». В отличие от местных начальников, мастер смотрел глубже — он выстраивал не просто концертный номер, но образ своего народа и культуры.

Банquet в Гербовом зале Дворца съездов после гала-концерта (респондент показывает фотографию), наши земляки с министром культуры СССР легендарной Е.А. Фурцевой и министром культуры РСФСР В.И. Поповым. Тогда же было организовано выступление на кондитерской фабрике, после которого провели экскурсию для артистов и подарили гостинцы от фабрики (мармелад и другие сладости).

Владимир Антонович так же, как и девушки из танцевального ансамбля, вспоминает о скромных костюмах: простые ткани на фоне артистов самодеятельных коллективов из других регионов. Татары, чуваши и мордва — все в бархате и парче; грудь в монистах, очень похожи на наши илин-кэбисер (*илин-кэбинэр* — массивное нагрудное украшение, которое крепится на гравне). Репетиции были по расписанию, все сидели в закрепленной за ними комнате, во всем строгий порядок.

Ну и куда же без вечного соперничества Нюрбы и Сунтар. В.А. Никифоров вспоминает:

Как-то во время очередных зимних гастролей, отогреваясь около открытой дверцы печки, Сергей Афанасьевич сказал: «Нюрбинцы, вы Сунтар победили (переиграли)», — а что он имел в виду, я так и не понял, хотя мы в пьяных скандалах не замечены, дисциплину всегда соблюдали, честно старались ради общего дела. Может, об этом или еще о чем? — и по лукавому выражению лица заметно, что все те проступки, от которых он откращивается, т. е. не характерные для его земляков-нюр-

бинцев, мы автоматически можем перенести на другую часть ансамбля, но он достаточно дипломатичен, и прямого обвинения из его уст не следует.

Это еще один пример того, насколько живо, актуально воспринимаются нюансы, которые, казалось бы, за давностью лет утратили свое значение. А мы еще раз имеем возможность проникнуться сложностью задач, стоявших перед Зверевым. В короткие сроки надо было отобрать, мобилизовать (оторванных от работы и семей) взрослых, состоявшихся людей (среди них продавцы, водители, учителя, счетоводы и др.), заставить их в едином порыве выполнять чужую волю.

В ноябре, возвращаясь из Якутска после победы на республиканском этапе Всероссийского смотра, все время пути ансамбль выступал с гастролями в Вилюйске, Верхневилюйске, Нюрбе. В с. Хоро Верхневилюйского района на банкете в столовой председатель райсовета попросил его открыть встречу с передовиками производства — доярками и трактористами — ударниками и победителями социалистического соревнования, которых пригласили на чествование. Сергей Афанасьевич сразу согласился, встал у стойки раздачи и объявил, что исполнит отрывок из «Улуу Москва туунан тойук» («Сказание о великой Москве»), который исполнял в 1957 г. в Колонном зале Дома союзов. На всю жизнь запомнился В.А. Никифорову этот не запланированный, более получаса длившаяся тойук (песня), это была импровизация: Зверев заметно отходил от записанного текста, но ни разу не споткнулся, не замялся; он раскачивался в такт, широко свободно исходил голос, высоко звучал чистый кылысах (*кылысах* — техника народного пения; разновидность сольного двухголосия, представляющая гортанные форшлаги — придыхания похожие на вздрогивание, дрожание, дребезжание («вспыхивание») голоса. Характерна для техники песнопения тюркских народов). «Речь... об особой *творческой памяти*, которая в процессе исполнения заново воспроизводит и создает знакомое певцу содержание (сценарий)» [16, с. 256].

В.А. Никифоров вспоминает:

Оглушенные, потрясенные все долго сидели, не двигаясь, и лишь спустя какое-то время пришли в себя. Наутро я тихонько спросил у С.А. Зверева: «Вот много раз слышал, как исполняешь это в Москве и Якутске, но такого, как вчера, не было никогда». Он после паузы ответил: «Второй раз только получилось по-настоящему, так, как задумывалось, до этого — в Колонном зале и вчера. И не при всяком исполнении получается, хоть что ты делаешь».

Процесс творчества представляется обретением наощущу «реальности и конкретности существования» образов произведения, каждый со своим характером и темпераментом. Художник оказывается не только творцом, сколько акушером, помогающим реальности произведения обнаружить себя, подобно процедуре сократовской майевтики.

«Смирение творящего субъекта перед будущим произведением» [цит. по: 11, с. 18] — одна из важнейших форм творчества, по мнению Э. Сурио. Рассуждения о природе творчества не теряют своей актуальности и в письменных формах культуры, но насколько зыбкими, подчас аморфными становятся основания для их определения применительно к фольклорному тексту. М. Ямпольский выделяет у Э. Сурио термин «установление», не творение или созидание, но именно установление как «некое утверждение реальности бытия, которое в принципе неподвластно человеку... форма у Сурио не является чем-то замершим, она относится к разряду становящегося, усиливающего или ослабляющего реальность вещей. Она возникает на пересечении человеческой субъективности и независимой бытийственности произведения. Именно эта встреча человека с формой и есть событие утверждения реальности мира, но одновременно и реальности человека, которому форма произведения придает отчетливость, ясность...» [цит. по: 11, с. 17–18]. Вот эта «независимая бытийственность произведения» и есть то, что делает его классикой, раздвигает границы интерпретаций, позволяет вкладывать в него смыслы, о которых творец мог и не подозревать. И во взаимоотношениях автор — произведение второе наделяется собственным характером и судьбой: норов его не подвластен даже творцу, как в нашем случае.

ПРОЦЕСС РЕКОНСТРУКЦИИ НАРОДНОГО ТАНЦА

Известна история консультаций С.А. Зверева в 1946–1947 гг. в ходе постановки якутских танцев для первого балета «Сир симэгэ» («Сир-симэгэ» — «Полевой цветок») и оперы «Нюргун Бootур» («Нургун Бootур») — якутская опера М.Н. Жиркова и Г.И. Литинского про одноименного персонажа эпоса олонхо в сотрудничестве с автором либретто Д.К. Сивцевым (Суорун Омolloон Непреклонный) и режиссером В.В. Местниковым [17,

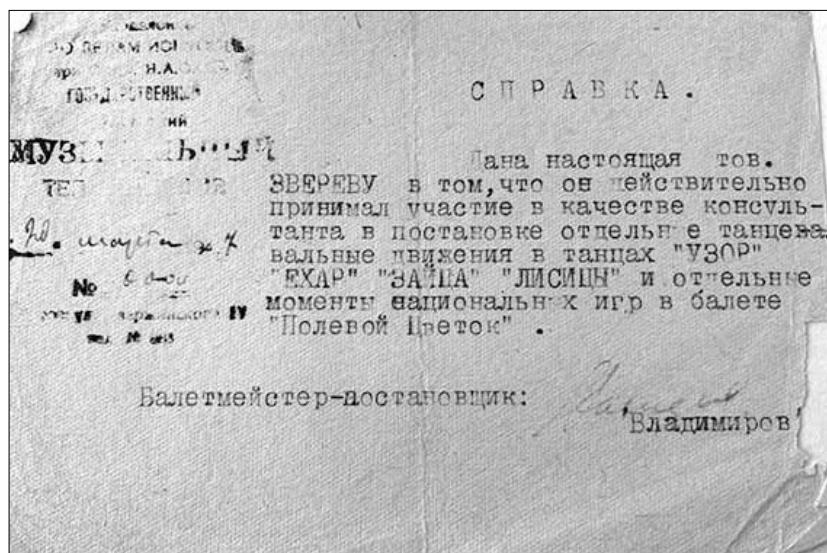


Рис. 1. Справка Государственного якутского театра оперы и балета от 20.03.1947 [18]

с. 124–125], к сожалению, его участие не вошло в официальную «Антологию Саха театра» [17].

В фондах архива Музея дружбы народов им. К.Д. Уткина, доступ к которому был любезно предоставлен директором музея А.А. Тумановой, хранится оригинал справки, выданной С.А. Звереву о том, что «он действительно принимал участие в качестве консультанта в постановке отдельных танцевальных движений в танцах... и отдельные моменты национальных игр в балете "Полевой цветок". Балетмейстер-постановщик Владимиров». 27 марта 1947 (?) — последние две цифры размыты, орфография документа сохранена) года [18] (рис. 1). Хореограф С. Владимиров отмечен дважды в истории театра: как педагог 1-го курса по хореографии [16, с. 102] и как «балетмейстер С. Владимиров-Климов» — в монографии первого историка якутского театра Д.К. Максимова [19, с. 55]. Представленный документ — почти единственное официальное свидетельство консультаций С.А. Зверева при многочисленных устных упоминаниях данного немаловажного события в творческой биографии народного мастера. Сам факт неоднократных консультаций столичных профессиональных режиссеров-постановщиков, с одной стороны, есть признание его компетентности и авторитета, с другой — показатель степени утрат художественной культуры якутов уже к 1947 году. Особен-но критично сложилась ситуация в народном танце.

С 1957 г. ежедневно в течение месяца, а то и полтора, в 9 часов утра без опозданий в клубе «Партизан» — деревянном, с печным отоплением, холодном и угарном, создавался репертуар, который будет с восторгом отмечен на крупнейших площадках СССР (Всемирном фестивале молодежи и студентов, Всероссийском смотре сельской художественной самодеятельности и др.).

В.А. Никифоров вглядывается в фотографию:

Солист ансамбля А. Кириллин, обладавший уникальной пластикой, танцует. Сергей Афанасьевич обращается к нему: «Толя, повтори! – а тот не помнит. – Сатана! О чём думаешь?!» С музыкантами Зверев работал следующим образом: через каждые час-полтора занятий с танцорами он давал им перерыв, а сам в это время занимался с нами – напевал мелодию под тот танец, который будет репетировать следующим. Нотную запись вели В. Васильев и Е. Егоров. Василий проигрывает на баяне, а затем записывает ноты, Егор – на скрипке. Уникальных способностей был человек: разбуди ночью, скажи исполнить то или это, повторит в точности. И уже вечером вслед за ними мы, оркестр, все 20 с лишним человек как один, заучивали. Услышав фальшивое исполнение, Старик возмущался.

Участники ансамбля называли его между собой Огоньор (Оюнньор – Старик), естественно, что таким он казался им, двадцатилетним. Но помимо указания на возраст было в этом именовании уважение и почтение. До сих пор народ восхищенно и благодарно так называет его.

В.А. Никифоров продолжает воспоминания:

С танцорами своими сунтарскими, может, и был крут и пускал с досады в ход трость: стучал по полу, прерывая шум оркестра, и привлекал внимание исполнителей. В 1957 г., говорят, он был строже, жестче. С утра приходил и требовал повторить вчерашние движения, если не могли, то повторяли до полного закрепления.

Помню случай: из Верхневилюйска, уже после Хоро, в Нюрбу приехали, идет концерт. Вдруг Алексей И. возмутился, что не будет петь, мол, недостаточно уважительно встретили, устал, не в голосе, не буду. Вот тут я в первый раз увидел С.А. Зверева в гневе. Он резко привер его к стене у выхода на сцену и что-то пропшипел прямо в лицо: куда денешься – артист тут же вышел и спел.

После концерта следовал «разбор полетов», что, где у кого не получилось, и с утра шла работа над ошибками. Стоило только музыкантам ошибиться, допустить заминку, он – при его абсолютном слухе вычислял это мгновенно – на репетициях вскакивал, и все начиналось сначала.

А.Н. Афанасьев отмечает, что присланные из Якутска в помощь для нотной записи Сыранов

и Ефимов были потрясены слухом Зверева [20]. Вот как он выговаривал оркестрантам:

«Энгиги манна күрлэйдии, аны қэлбэтэххит, улэлии кэлбиккит! Тобо көлдүннүк оонньуугут, сыйалай кэричиктэри көтүтэбжит, байаан бүккүй-ар, хантарабаас дардырыыр, дуомбура олох инилибэйт, дүнгүрү умнан кээхэ-кээхэ охсоллор, аркыастыр олох инилибэйт, утуяан туралыт. Бары тарбанынг, эбэтэр кинилии оонньоонг!» («Вы сюда не гулять, не покушать пришли, вас работать собрали! Почему фальшиво играете: целые отрезки пропускаете; баян путается; контрабас что-то отрывисто дребезжит; дом-бру совсем не слышно; в бубен бьете, когда нечаянно вспомните про него. Оркестр вообще еле слышно, спите стойте. Разогнать вас надо или по-человечески играйте!») [20, с. 15].

Полная синхронность и четкость достигались путем многократного повтора. В.А. Никифоров вспоминает, как работал над постановкой танца Сергей Афанасьевич:

Ни мы, ни танцоры сначала не понимали: что и почему должны делать. Он, как мозаику, складывал из отдельных фрагментов узор танца (рис. 2). Закрепленные в мышечной памяти, они выливались на едином дыхании. Танец «Дружба» (Добордоңуу), солисткой была Е. Иванова, она на нарте поет тойук, и несколько десятков человек исполняют танец встречи солнца, а затем следует восторг искателей алмазов, наконец их нашедших.

Из воспоминаний Е.М. Николаева узнаем, как шел поиск аутентичных национальных движений: «...легли спать далеко за полночь. Проснулся я от его возгласов: «Егор, вставай! Быстрее отметь, запиши! Движение нашел!» (Алкынын буллум), – с поднятой правой рукой он кружился в танце. «Что застыл? Давай бумагу. Запиши! Долго я не мог придумать это движение, а оно мне приснилось!» Он мне объяснил, что именно так должен ликовать охотник, нашедший алмаз. Позднее я увидел это в танце. Я был поражен, что даже во сне... все его существо направлено на поиск новых выразительных форм (устные воспоминания М.Е. Николаева, июнь, 2015, с. Сунтар)» [цит. по: 21, с. 51]. В этом танце он использовал пластику абыйских и анабарских долган и эвенков, которых с молодости знал не понаслышке – весь опыт наблюдений жизни органично включался в работу над каждой постановкой.

В.А. Никифоров указывает на любопытный статистический нюанс, в связи с которым меняется характер коммуникации «руководитель – артисты»:



Рис. 2. Танец «Узоры». Ансамбль С.А. Зверева. Фотография Еремея Порядина. Ок. 1967, Якутск.
Источник: личный архив Т.С. и А.Н. Зверевых

Во втором составе было много учителей, он постоянно обращался к нам: «Запоминайте, записывайте...», потом сверялся и, если видел расхождения, оставлял более точный вариант. Если не получается по задуманному, он разочарованно, искренне, как-то даже по-детски огорчался. Иной раз приходит с утра очень торопливо возбужденно высказывает, видно, что ночью думал или приснилось, боится забыть.

На этапе выстраивания композиции, систематизируя, Зверев сводил все варианты. В танце получала выражение идеология художественной самодеятельности времен СССР, ансамбль танцоров выступал как единое тело, производящее и порождающее орнаментальное пространство на сцене. Танец воспринимался как манифест «вписанных в тело социально-политических и культурных отношений» [4, с. 174] и символических, ритуальных связей той культуры, чей текст он представлял.

Интересны рассуждения Сергея Афанасьевича о специфике народного танца, информация почерпнута из встреч с участниками ансамбля С.А. Зверева. По его мнению, вмешательство профессиональных хореографов едва ли плодотворно для народного танца, особенно если они относятся недостаточно бережно к национальной и региональной специфике. Наиболее остро эта проблема встала в процессе поиска солистки для «Суоналдыйыа Толбонноох» (Лучезарная Толбонноох — легенда о трагической любви): первоначально он готовил эту роль с М. Егоровой, не успел; потом с Т. Фоминой, тоже не случилось. В то время набрала известность в республике танцовщица Е. Степанова, она прошла

профессиональную подготовку, и когда ему предложили ее кандидатуру, он возразил: «Человек, который прошел такую подготовку, с моими идеями танца не будет считаться. На народные танцы уже не годится». Те, кто учился классическому танцу, по его мнению, народный воспринимают как недоделанный, неправильный. Постановка рук и ног у них другая, голову и спину по-другому держат, пластика, ритм и темп иначе трактуются ими. Это только кажется, что все движения одинаковы: две руки, две ноги, одна голова. Но, когда танцуешь индийские танцы, то не должен цыганские движения использовать, так и с якутскими. Пластика, как и язык, глубоко национальна. При этом ему было интересно говорить с людьми, которые понимают физику и эмоциональную составляющую движения, он «нуждался в человеке, который записал бы его танцы» [22, с. 50].

Б.А. Никифоров с удовлетворением и гордостью закрывает очередной фотоальбом:

Никогда никого не выделял, не расхваливал, не противопоставлял коллективу. Если не делал замечаний, значит, ты все делал правильно. Как-то произошел курьез: он показывает движение и отступает спиной к краю сцены. Мы не успели крикнуть, чтобы предупредить его, как он вниз упал, подскакиваем к краю, думаем — разбился, ему уже за 60 лет, нам тогда казалось — глубокий старик. Он бодро встал и ворчит на нас: «Чего прискакали, из-за того, что вы ничего не умеете и не понимаете, упал же».

Настолько он был увлеченным и азартным в работе, эти его качества отмечают все современники.

ПАМЯТЬ В УСЛОВИЯХ ПЕРЕХОДА К ПИСЬМЕННЫМ ФОРМАМ КУЛЬТУРЫ

Интерпретация интервью трех респондентов разной степени вовлеченности в исследуемые процессы выполнена с целью определить этнографию пространства и места памяти в аутентичных формах народной культуры, хранителем, инициатором и транслятором которой являлся Сергей Афанасьевич Зверев – Кыыл Уола.

Во-первых, интерпретация воспоминаний о матери, родственнице и прямой продолжательнице народных музыкальных исполнительских традиций, чье творчество складывалось в русле синтезирования как дописьменных, так и письменных форм культуры (К.Р. Михеева).

Во-вторых, опыт безуспешных поисков архивных материалов периода работы в самодеятельных коллективах и во 2-м Нюбинском государственном колхозном театре – времени становления и профессионального роста С.А. Зверева (В.П. Николаева).

В-третьих, введен в научный оборот материал интервью с участником второго состава оркестра танцевального ансамбля Зверева (В.А. Никифоров) с описанием методов и стиля работы мастера при постановке народных танцев.

Представляет научный интерес пример уникального исполнительского эксперимента в рамках фольклорной традиции, интерпретированный нами как образец выстраивания взаимоотношений: автор – произведение (пунктирно обозначенный в материале первого респондента и относительно плотно интерпретированный в эпизоде исполнения «Сказания о великой Москве»). В данном эпизоде рассмотрен пример взаимоотношений: автор – текст (установление реальности произведения, по Э. Сурио) на этапе перехода культуры от бесписьменных форм к письменным.

Предложены описание и анализ процесса реконструкции народного танца с учетом локальной этнической специфики, что выделялось и специально подчеркивалось постановщиком С.А. Зверевым.

В третьем интервью отдельный научный интерес представляет подробно описанный процесс создания музыки и пластического текста к танцам. Описаны требования, которые предъявлял мастер к музыкантам и танцорам, интуитивный поиск аутентичных форм движений, мелодии, темпа и т. д.

Введен в научный оборот документ из фондов Музея дружбы народов им. К.Д. Уткина, доступ к которому был предоставлен директором музея А.А. Тумановой. Этот документ (оригинал справки от 27 марта 1947 г.) интерпретируется нами как показатель высочайшего уровня компетентности ма-

стера, в то же время это показатель степени утраты аутентичных форм народного искусства, произошедшей к 1947 году.

Использованы отдельные положения социального производства пространства, чему служили детские впечатления, опыт университетов «в людях», подмеченная пластика национального танца; обоснование механизмов воздействия культурной памяти на становление этнической идентичности.

Указанные методы исследования могут быть использованы в качестве концептуального основания при решении широкого спектра частных и фундаментальных проблем региональной культурологии, искусствоведения, музыкальной и танцевальной педагогики и др., а также при разработке и организации практических форм современного национального танцевального творчества и образования.

Места памяти рассматриваются как символический инструмент, связанный с реальностью прошлого и источник смыслов. Определено, что мемориальными практиками в процессе идентификации конструируется и перманентно редактируется представление этноса о себе.

Список источников

1. Багдарын Сюлбэ. Топонимика Якутии : краткий научно-популярный очерк. Изд 2-е, испр. и доп. Якутск : Бичик, 2004. 192 с.
2. Уткин К.Д., Зверев Д.С. Генеалогическая карта С.А. Зверева // Слово об отце / сост. Д.С. Зверев. Якутск : Якутский республиканский Союз писателей, 1995. С. 106–113. Якут. яз.
3. Степанова-Каретникова Н.В. Тайна Манчаары и Кыыл Уола // Огни Нюорбы. 2023. 21 сентября. № 37 (12061). С. 7. Якут. яз.
4. Лоу С. Пространственное воплощение культуры : Этнография пространства и места / пер. с англ. Н. Проценко. Москва : Новое литературное обозрение, 2024. 400 с.
5. Головашин О.В. Исторический факт как место памяти: П. Нора и исследования локального прошлого // Tempus et Memoria. 2022. Т. 3, № 2. С. 6–12. DOI: 10.15826/tetm.2022.3.032.
6. Нора П. Франция-память / П. Нора, М. Озуф, Ж. Де Плюимеж и др. ; пер. с фр. Д. Жапаевой. Санкт-Петербург : Издательство Санкт-Петербургского университета, 1999. 328 с.
7. Филиппова Е.И. История и память в эпоху господства идентичностей : (беседа с действительным членом Французской академии историком Пьером Норой) // Этнографическое обозрение. 2011. № 4. С. 75–84.
8. Лотман Ю.М. Память культуры // Семиосфера. Санкт-Петербург : Искусство-СПБ, 2000. С. 614–621.
9. Артог Ф. Время и история. «Как писать историю Франции?» // Анналы на рубеже веков : антология / пер. с фр. Москва : «XXI век – Согласие», 2002. С. 147–168.

10. Гирц К. Интерпретация культур. Москва : РОССПЭН, 2004. 560 с.
11. Ямпольский М. Формы реальности. Очерки теоретической антропологии. Москва : Новое литературное обозрение, 2022. 328 с.
12. Илларионов В.В. Роль С.А. Зверева в сохранении и возрождении фольклора и традиционной культуры якутского народа // Вестник Северо-Восточного федерального университета им. М.К. Аммосова. 2011. Т. 8. № 1. С. 130–134.
13. Лорд А.Б. Сказитель / пер. с англ. и comment. Ю.А. Клейнера, Г.А. Левинтона ; послесл. Б.Н. Путилова ; статьи А.И. Зайцева, Ю.А. Клейнера. Москва : Издательская фирма «Восточная литература» РАН, 1994. 368 с.
14. Николаева Валентина Пантелеимоновна // ГБУ Нюбинский государственный передвижной драматический театр Республики Саха (Якутия): Актеры. URL: <https://pyurbateatr.ru/artists/николаева-валентина-пантелеимоновна/> (дата обращения: 05.08.2024).
15. Яковлев А. Легендарный бас Николай Баскаров: Воспоминания дочери о знаменитом якутском певце // ЯСИА : [сайт]. 27.05.2017. URL: <https://archive.yisia.ru/glavnoe/legendarnyj-bas-nikolaj-baskarov-vospominaniya-docheri-o-znamenitom-pevtse-yakutii/> (дата обращения: 05.08.2024).
16. Жирмунский В.М. Народный героический эпос : Сравнительно-исторические очерки. Москва ; Ленинград : Гослитиздат, 1962. 435 с.
17. Антология Саха театра. В трех книгах / отв. ред. А.Н. Жирков. Якутск : Бичик, 2013. Кн. 1. 512 с.
18. Справка Государственного якутского театра оперы и балета от 20.03.1947 // Музей дружбы народов им. К.Д. Уткина, г. Нюрба. Дело «С.А. Зверев (Кыыл Уола)». 1977. Л. 22.
19. Максимов Д.К. Очерк истории Якутского драматического театра. Якутск : Книжное издательство, 1985. 192 с.
20. Афанасьев А.Н. С.А. Зверев — Кыыл Уола и Д.К. Сивцев — Суорун Омolloон : воспоминания. Якутск : Бичик, 2009. 72 с. Якут. яз.
21. Зверева А.Н. Роль С.А. Зверева — Кыыл Уола в возрождении культурного наследия народа саха. Якутск : ОАО «Медиа-холдинг “Якутия”», 2015. 85 с.
22. Мохотчунова А.Н. Обидно и досадно // Слово об отце / сост. Д.С. Зверев. Якутск : Якутский республиканский Союз писателей, 1995. С. 49–51. Якут. яз.

Иллюстративный материал предоставлен автором статьи

Commemorative Narratives in the Interpretation of Folk Culture

Sargylana V. Nikiforova

North-Eastern Federal University, 48 Kulakovskiy Str., Yakutsk, 677018, Russia
ORCID 0000-0002-4875-1757; SPIN 6329-5757;
nsv2107@mail.ru

Abstract. S.A. Zverev (1900–1973), a storyteller, a connoisseur of traditions and a promoter of Yakut culture, is used as an example of his work to examine the forms of preserving authentic forms of folk art and reconstructing ethnic performing specifics. On the border of Nyurba and Suntar there are places connected with the history of his family, here he was brought up, his talent was recognised for the first time and his creative activity began. The influence of the above on his creative work is undeniable, but has not been investigated. The experience of interpreting the interviews of three respondents from the Nyurba district to determine the ethnography of space and places of memory in the authentic forms of folk culture, the keeper, initiator and translator of which was Zverev, is presented. Some provisions of the theory of social production of space, as well as the theory of memory place, considered as a sym-

bolic tool connected with the reality of the past and as a source of meanings, are used. The research methods can be applied as a conceptual basis in solving private and fundamental problems of regional culturology, art history, in the reconstruction of folk music, dance art, etc. The substantiation of the impact of cultural memory on the formation of ethnic identity in the mode of anniversary commemorative practices is proposed. An example of relations: author – text (establishing the reality of the work) at the stage of cultural transition from non-written to written forms is considered. The article describes and analyses the process of folk dance reconstruction taking into account local ethnic specifics. The prerequisites for the reconstruction of authentic forms of folk art are defined and S.A. Zverev's personal contribution to the preservation of traditional values is partially described. It is determined that memorial practices in the process of identification construct and permanently edit the ethnos' representation of itself.

Key words: construction of cultural space, cultural memory, commemoration, memory of place, ethno-cultural identity, time markers, dance plasticity, theory and history of culture, choreographic art.

Citation: Nikiforova S.V. Commemorative Narratives in the Interpretation of Folk Culture, *Observatory of Culture*, 2024, vol. 21, no. 6, pp. 638–648. DOI: 10.25281/2072-3156-2024-21-6-638-648.

References

1. Bagdarynn Syulbeh. *Toponimika Yakutii: kratkii nauchno-populyarnyi ocherk* [Toponymy of Yakutia: a brief popular science essay]. Yakutsk, Bichik Publ., 2004, 192 p.
2. Utkin K.D., Zverev D.S. S.A. Zverev's Genealogical Map, *Slovo ob ottse* [A Word About Dad]. Yakutsk, Yakutskii Respublikanskii Soyuz Pisatelei Publ., 1995, pp. 106–113 (in Yakut).
3. Stepanova-Karetnikova N.V. The Mystery of Manchaary and Kyyl Uola, *Ogni Nyurby* [The Lights of Nyurba]. 2023, September 21, no. 37 (12061), p. 7 (in Yakut).
4. Low S. *Spatializing Culture: The Ethnography of Space and Place*. Moscow, Novoe Literaturnoe Obozrenie Publ., 2024, 400 p. (in Russ.).
5. Golovashina O.V. Historical Fact as a Place of Memory: P. Nora and Research into the Local Past, *Tempus et Memoria*, 2022, vol. 3, no. 2, pp. 6–12. DOI: 10.15826/tetm.2022.3.032 (in Russ.).
6. Nora P. *Frantsiya-pamyat'* [France-Memory]. St. Petersburg, Izdatel'stvo Sankt-Peterburgskogo Universiteta, 1999, 328 p.
7. Filippova E.I. History and Memory in the Epoch of Dominating Identities: An Interview with Pierre Nora, Historian and Member of the French Academy, *Etnograficheskoe Obozrenie*, 2011, no. 4, pp. 75–84 (in Russ.).
8. Lotman Yu.M. Memory of Culture, *Semiosfera* [Semiosphere]. St. Petersburg, Iskusstvo-SPB Publ., 2000, pp. 614–621 (in Russ.).
9. Hartog F. Time and History. "How to Write the History of France?" *Annaly na rubezhe vekov: antologiya* [Annals at the Turn of the Century: anthology]. Moscow, "XXI vek – Soglasie" Publ., 2002, pp. 147–168 (in Russ.).
10. Geertz K. *The Interpretation of Cultures*. Moscow, ROSSPEHN Publ., 2004, 560 p. (in Russ.).
11. Yampolsky M. *Formy real'nosti. Ocherki teoreticheskoi antropologii* [Forms of Reality. Essays on Theoretical Anthropology]. Moscow, Novoe Literaturnoe Obozrenie Publ., 2022, 328 p.
12. Illarionov V.V S.A. Zverev's Contribution into Preserving and Revival of Yakut Traditional Culture, *Vestnik Severo-Vostochnogo federal'nogo universiteta im. M.K. Ammosova* [Vestnik of the North-Eastern Federal University]. 2011, vol. 8, no. 1, pp. 130–134 (in Russ.).
13. Lord A.B. *The Singer of Tales*. Moscow, Izdatel'skaya Firma "Vostochnaya Literatura" RAN Publ., 1994, 368 p. (in Russ.).
14. Nikolaeva Valentina Panteleimonovna, *GBU Nyurbinskii gosudarstvennyi perevizhnoi dramaticheskii teatr Respubliki Sakha (Yakutiya): Artisty* [SBI Nyurba State Mobile Drama Theatre of the Republic of Sakha (Yakutia): Artists]. Available at: <https://nyurbateatr.ru/artists/nikolaeva-valentina-panteleimonovna/> (accessed 05.08.2024) (in Russ.).
15. Yakovlev A. Legendary Bass Nikolai Basharov: Memories of His Daughter About the Famous Yakut Singer, *YASIA*. 2017, May 25. Available at: <https://archive.ysia.ru/glavnoe/legendarnyj-bas-nikolaj-baskarov-vospominiya-docheri-o-znamenitom-pevtsye-yakutii/> (accessed 05.08.2024) (in Russ.).
16. Zhirmunsky V.M. *Narodnyi geroicheskii epos: Srovnitel'no-istoricheskie ocherki* [The National Heroic Epic: Comparative Historical Essays]. Moscow, Leningrad, Goslitizdat Publ., 1962, 435 p.
17. Zhirkov A.N. (ed.) *Antologiya Sakha teatra. V trekh knigakh* [Anthology of the Sakha Theatre. In Three Books]. Yakutsk, Bichik Publ., 2013, book 1, 512 p.
18. Reference of the State Yakut Opera and Ballet Theatre of March 20, 1947, *Muzei druzhby narodov im. K.D. Utkina, g. Nyurba. Delo "S.A. Zverev (Kyyl Uola)"* [K.D. Utkin Museum of Friendship of Peoples, Nyurba. Fol. "S.A. Zverev (Kyyl Uola)"]. 1977, p. 22 (in Russ.).
19. Maksimov D.K. *Ocherk istorii Yakutskogo dramaticeskogo teatra* [The History Essay of the Yakut Drama Theatre]. Yakutsk, Knizhnoe Izdatel'stvo Publ., 1985, 192 p.
20. Afanasyev A.N. S.A. Zverev – Kyyl Uola i D.K. Sivtsev – Suorun Omolloon: *vospominaniya* [S.A. Zverev – Kyyl Uola and D.K. Sivtsev – Suorun Omolloon: memoirs]. Yakutsk, Bichik Publ., 2009, 72 p. (in Yakut).
21. Zvereva A.N. *Rol' S.A. Zvereva – Kyyl Uola v vozrozhdenii kul'turnogo naslediya naroda Sakha* [The Role of S.A. Zverev – Kyyl Uola in the Revival of the Cultural Heritage of the Sakha People]. Yakutsk, OAO "Media-Kholding "Yakutiya", 2015, 85 p.
22. Mokhotchunova A.N. It's Both Annoying and Hurtful, *Slovo ob ottse* [A Word About Dad]. Yakutsk, Yakutskii Respublikanskii Soyuz Pisatelei Publ., 1995, pp. 49–51 (in Yakut).

Л.В. РЕЗАНОВ, О.В. ШЛЫКОВА

ТРАДИЦИОННАЯ НАРОДНАЯ КУЛЬТУРА: ДИНАСТИЙНАЯ ПРЕЕМСТВЕННОСТЬ И ЭТНОХУДОЖЕСТВЕННОЕ ОБРАЗОВАНИЕ

Леонид Владимирович Резанов,
Школа № 1579,
учитель технологии
Каширское шоссе, д. 55, кор. 7, Москва, 115211, Россия
кандидат педагогических наук,
заслуженный учитель города Москвы,
почетный работник общего образования
Российской Федерации
ORCID 0009-0003-1922-1911; SPIN 1496-2272
rezanovlv@sch1579.ru

Ольга Владимировна Шлыкова,
Российская академия народного хозяйства
и государственной службы
при Президенте Российской Федерации,
Институт государственной службы и управления,
кафедра ЮНЕСКО,
профессор
Вернадского просп., д. 82, стр. 1, Москва, 119571, Россия

Арктический государственный институт
культуры и искусств,
кафедра культурологии
и культурного наследия народов Арктики,
профессор
Орджоникидзе ул., д. 4, Якутск,
Республика Саха (Якутия), 677000, Россия
доктор культурологии, профессор,
почетный работник высшего профессионального
образования Российской Федерации,
отличник культуры Республики Саха (Якутия)
ORCID 0000-0002-2568-3624; SPIN 4279-1900
olgashlykova@yandex.ru

Реферат. Народная художественная культура издревле определяла нормы поведения в обществе, моделировала отношения между разными поколениями, способствовала формированию ценностей и идеалов личности. Современное Российское государство, построенное по принципу национально-культурного многообразия, нацелено на возрождение и сохранение каждого народа, познание своей истории и развития национальной и этнокультурной идентичности в современном, подвергнутом стремительной глобализации мире.

В статье акцентируется внимание на семейных традициях, которые занимают особое место в развитии народной художественной культуры, народного искусства. Нередко они способствуют образованию профессиональных династий, обеспечивающих преемственное наследование в семье от поколения к поколению содержательной компоненты той профессиональной деятельности, которой они занимаются. Цель статьи, фактически открывющей новое направление в междисциплинарных исследованиях народной культуры, этнокультурного образования и творчества, — раскрыть вклад в их развитие теоретиков и практиков — представителей различных династий. Представлены подробные биографические материалы об Ольге Владимировне Кругловой, ее племяннице Галине Львовне Дайн, чей вклад в научную народную художественную и культурологическую школу трудно переоценить. Раскрывая наследование ценностных качеств представителями семьи и рода, что просматривается в семье Кругловых — Дайн и других династиях, авторы статьи открывают уникальные страницы

становления фольклорного коллектива и музея народной культуры московской школы № 709, Детской академии русской культуры, функционирующей на базе московской школы № 1579, а также Тверского филиала Российского государственного университета им. А.Н. Косыгина, реализующих образовательные программы «Народная художественная культура» на разных этапах системы дополнительного и профессионального образования.

Рассматриваются концептуальные идеи, которые воплощены в конкретных институциях, приводящих традиционную народную культуру, и связаны с династичным наследованием в области народной культуры. Представлена информация о семейных династиях С.А. и В.И. Ситниковых, Л.В. и А.С. Ефимец, Величкиных – Резановых, заложивших основы этнохудожественного образования, органично сочетающего музейную педагогику, научные этнографические экспедиции, исторические реконструкции народных календарных праздников и обрядов и все то, что следует парадигме системного погружения подрастающего поколения в народную художественную культуру.

Ключевые слова: семейные традиции, народная художественная культура, народные традиции, этнографические экспедиции, О.В. Круглова, Г.Л. Дайн, Г.А. Величкина, Л.В. Ефимец, династия Ситниковых, изобразительное и декоративно-прикладное искусство, экология культуры.

Для цитирования: Резанов Л.В., Шлыкова О.В. Традиционная народная культура: династичная преемственность и этнохудожественное образование // Обсерватория культуры. 2024. Т. 21, № 6. С. 649–659. DOI: 10.25281/2072-3156-2024-21-6-649-659.

Сохранение семейных традиций, в которых отслеживается династичная преемственность, – важное явление в культурной политике Российской Федерации, многонациональной страны с ярко выраженным разнообразием культур и языков, уникальностью каждого региона. Цель статьи, фактически открывющей новое направление в междисциплинарных исследованиях народной культуры, этнокультурного образования и творчества, – раскрыть вклад в их развитие теоретиков и практиков – представителей различных династий.

Одной из поставленных задач стало введение в научный оборот уникальных, неизвестных прежде в научной среде культурно-исторических фактов, которые могут представлять интерес для исследователей традиционной культуры, народного декоративно-прикладного искусства, фольклора и этнокультурного образования. Биографические

данные семейных династий Кругловых – Дайн, С.А. и В.И. Ситниковых, Л.В. и А.С. Ефимец, Величкиных – Резановых, их авторские находки в области этнохудожественного образования, которые апробированы в школах Москвы, в Тверском филиале РГУ им. А.Н. Косыгина, в Загорском музей-заповеднике (в настоящее время Сергиево-Посадский государственный историко-художественный музей-заповедник), заслуживают широкого транслирования в системе просвещения, учёта в теоретических и прикладных исследованиях, при разработке научно-методического обеспечения этнокультурного образования и творчества. Особенно это актуально в условиях кризиса идентичности и необходимости обретения культурных смыслов современного общества.

Народная художественная культура имеет немало примеров, когда навыки художественного ремесла передавались от отца к сыну, от матери к дочери, от деда к внучку. В связи с этим необходимо проведение фундаментальных исследований по народной культуре, созидающим культурным и образовательным практикам, в которых значительное место занимают процессы воспроизведения региональных национальных ландшафтов памяти, проявляются кристаллизация культурного облика этносов и народов, самобытные народные традиции и, безусловно, семейные ценности.

Особое место семейные традиции занимают в развитии этнокультурной и этнопедагогической деятельности, а также самой науки о народной художественной культуре. И практическая, и научная этнохудожественная и этнопедагогическая деятельность способствует образованию профессиональных династий в народной художественной культуре, народном искусстве. При этом нередко они способствуют образованию профессиональных династий, обеспечивая наследование в семье от поколения к поколению содержательной компоненты той деятельности, которой они занимаются.

Преемственность поколений в любой области научной и практической деятельности выступает движущей силой ее развития. В российской истории немало примеров научной преемственности. Бессспорно, что генетика, окружающая среда, воспитание в семье создают благоприятную обстановку, которая с детства возвращает будущих исследователей. Это наглядно проявляется в известных семейных научных династиях таких ученых, как Бернулли, Эйлеры, Капицы, Кюри, Томсоны и др. Как отмечают Л.Н. Хуторская, А.В. Хуторской, например, «для Марии Складовской-Кюри наука была не средство и даже не цель, а просто способ существования. Недаром свой приход в науку она часто сравнивала с уходом в монастырь» [1, с. 5]. «Жизнь семьи, ее нравы, идеалы, привязанности, знания, развлечения, весь ее уклад создают ту среду, в ко-

торой формируется будущий гений. При этом сама семья является отражением того общества и того времени, в котором она находилась на протяжении нескольких поколений» [1, с. 9].

Научные художественные и культурологические школы с их династийным преемственным наследованием отличаются особыми признаками. Г.М. Бирженюк и Н.С. Сафонов опираются на теорию социальных эстафет В.М. Розова «рассматривающую волны, распространяемые в определенной среде и включающие в себя все новые и новые элементы, что соответствует процессам передачи знаний, ценностей, приемов, технологий и пр. в рамках той или иной научной школы» [2, с. 32]. Они выделяют следующие признаки:

- ◆ страновые маркеры (например, венецианская школа, парижская школа, школа русской традиционной культуры и др.);

- ◆ хронотипические маркеры, объединяющие в определенное время мастеров по принципу близости воззрений, концептуальных идей и пр., личность лидера;

- ◆ персоналистические маркеры, близость манеры и техники стилю какого-либо исследователя, мастера, влияние его метода на последующие поколения представителей данного вида деятельности; такова школа Рафаэля, который умер в 37, но оказал огромное влияние на многие поколения художников как в Италии, так и за ее пределами, даже на тех, кто лично не обучался под руководством мастера; в музыке таковой особостью отличается школа М.А. Балакирева, «Могучей кучки» и др. [2, с. 34].

Уникальными примерами не только кровного родства, но и преданности выбранному делу, а именно служения народному искусству, собирательству, являются союз Ольги Владимировны Кругловой и Галины Львовны Дайн (в девичестве Круглова), семейные династии в народной художественной культуре и этнохудожественном образовании Величкиных – Резановых, Л.В. и А.С. Ефимец, С.А. и В.И. Ситниковых и многих других. Это нашло отражение в их многолетней практике и научно-исследовательских трудах.

ВКЛАД СИТНИКОВЫХ В ФОЛЬКЛОРИСТИКУ И ЭТНОХУДОЖЕСТВЕННОЕ ОБРАЗОВАНИЕ

Культурные приоритеты, установленные в семье и нашедшие отражение в дальнейшей профессиональной деятельности, проявились в каждой династии. Так, в династии Ситниковых консерваторское образование Светланы Алексеевны и Владимира Ивановича позволило на

начальном этапе преподавательской деятельности в этнохудожественном образовании опираться на музыкальный фольклор.

В основу научной и образовательной деятельности С.А. и В.И. Ситниковых положено систематическое многолетнее фольклорно-этнографическое исследование региона [3] и опора на концепцию этнохудожественного образования в России. Следует отметить, что само понятие «этнохудожественное образование» в отечественной педагогике было закреплено в концепции этнохудожественного образования в Российской Федерации [4] в 2002 году. Разработанная коллективом экспертов во главе с Т.И. Баклановой концепция была апробирована в 1994 г. в Московском государственном институте культуры и ряде других профильных вузов страны. Теоретические разработки получили практическое внедрение не только в высшем, но и в среднем профессиональном звене, а также в системе школьного и дошкольного образования: самостоятельный статус обрели специальность «народное художественное творчество», а с 2003 г. – направление подготовки «народная художественная культура». Позднее, в 2000-е гг., это направление стало активно развиваться в Академии славянской культуры, Тверском филиале РГУ им. А.Н. Косыгина, серьезно был расширен спектр изучаемых учебных дисциплин. Новая номенклатура дисциплин стала состоять не только из мощного теоретического блока, включающего дисциплины, связанные с изучением календарно-обрядовой и этнопедагогической традиции, семантики фольклора, но и широкого спектра дисциплин декоративно-прикладного творчества (традиционная народная глиняная игрушка, вышивка и ручное ткачество, народный костюм и др.).

Такой подход позволяет осваивать традиционную народную художественную культуру как культурную целостность. Она обнаруживает себя в единстве системы художественно-выразительных средств, жанров произведений народного искусства (песен, инструментально-хореографических форм, театрально-игровых, изобразительных образцов) и, что немаловажно, мировоззренческой базы с вытекающей из нее системой обрядовых практик и духовно-нравственных ценностей [5, с. 85].

В Твери в рамках направления подготовки «народная художественная культура», которое уникально по своей сути и отличается от вузовской подготовки кадров сходных профилей, реализована идея развития системы преемственного многоуровневого этнохудожественного образования (начальное – среднее – высшее). В 2000 г. в детской музыкальной школе при Тверском музыкальном училище им. М.П. Мусоргского открыто детское фольклорно-этнографическое отделение. С.А. и В.И. Ситниковых явились не только авторами

идеи и авторской концепции, создателями учебного плана нового детского образовательного подразделения, но стали организаторами учебного процесса и первыми преподавателями новой структуры. Инициированное ими фольклорно-этнографическое отделение успешно функционирует вот уже почти четверть века. За это время к русской традиционной народной культуре приобщены десятки детей, их родителей и близких, многие его выпускники решили сделать освоение и изучение народной традиционной культуры своей профессией и продолжили обучение в музыкальном училище, в профильных вузах [6].

Сын Ситниковых Добрыня освоил этнообразовательную программу как ученик. Обучаясь на фольклорно-этнографическом отделении детской музыкальной школы в Твери, Добрыня приобрел серьезные знания и навыки в области фольклорно-инструментального исполнительства, прежде всего как скрипач и гармонист, а также в области фольклорно-танцевального и певческого творчества. Сегодня он как преподаватель успешно внедряет этнообразовательную программу в ряде школ искусств Москвы.

ДИДАКТИКА ПРОДВИЖЕНИЯ НАРОДНОЙ КУЛЬТУРЫ ДИНАСТИЕЙ ЕФИМЕЦ

Начиная с 1990-х гг. линию традиционной фольклористики как особой духовно-нравственной системы Людмила Владимировна Ефимец и ее семья (рис. 1) адаптировали на базе московской школы № 709, приобщая школьников к казачьей песенной культуре, народной календарной обрядности, способствуя «выводу из забвения» русских обычаяев и традиций, их продвижению в современную культуру повседневности. Понимая важность обращения к истокам своей традиционной культуры как фактору сохранения идентичности народа, защиты его самобытности и уникальности в глобальном мире, Л.В. Ефимец, выпускница школы Ситниковых, разработала авторскую программу дополнительного образования для начальных классов школы по направлению «фольклор», отмеченную дипломом лауреата V Всероссийского конкурса авторских образовательных программ дополнительного образования [7]. Солидным вкладом в становление и утверждение позиций этнохудожественного образования этой семейной династии стал музей народной культуры на базе школы, получивший статус этнографического. В его фондах – аутентичные экспонаты: подлинные рушники, прялки, чески, чугунные утюги

и другие единицы хранения, имеющие эстетическое и утилитарное назначение. В открытом доступе более 360 уникальных предметов (утварь, самовары, народные костюмы и пр.), каждый экспонат имеет свою историю. Так, в коллекции есть музейные предметы, например лялька, в которой учитель литературы школы № 709 укачивала свою дочь, впоследствии ставшую учителем словесности в этой школе. Трогательно смотреть на утюги и чески, нередко принадлежавшие прабабушкам нынешних учеников.

Органичной и драгоценной, живой частью музея являются фольклорный коллектив «Авсень» (руководитель Л.В. Ефимец) и школа ремесел, где ученики осваивают резьбу по дереву, роспись, другие народные ремесла. К этой работе Людмила Владимировна приобщила своего супруга Александра Семеновича Ефимца, который в свое время окончил школу № 709, а с 2000-х гг. работал учителем технологии. Опыт династии Ефимец отражен в научных изданиях и образовательных программах [8].

Семейные традиции освоения русской народной культуры продолжила и дочь Людмилы Владимировны и Александра Семеновича – Мария Ефимец, которая с годовалого возраста прошла все этапы этнохудожественного образования в этой же школе, в 2022 г. защитила кандидатскую диссертацию по культурологии [9]. В настоящее время она преподает в вузах учебные дисциплины, связанные с межкультурными коммуникациями и русским миром.

Музей народной культуры, функционирующий в Москве, в 4-м микрорайоне района Северный, является заповедным историко-культурным объектом, местом силы и красоты народного национального духа. В нем переплетены воедино осенняя история, архитектура и ландшафт, самобытные обряды и традиции в органичном единении с местной природой. Школьники, прошедшие через музей народной культуры, уроки фольклора, это отчетливо ощущают. Торжественное шествие колядовщиков со звездой – обязательным символом Рождества, с прославлением хозяев домов, поздравления с зимними святыми, выставки масок, вертеп, новогодние сказки, предание о рождественской елке в соответствии с обрядами зимнего календаря, рождественские пряники и другие атрибуты праздника, в создании которых принимают участие сами школьники, осенинки-госпожинки в начале учебного года, Масленица, заклички весны и выпечка обрядовой сдобы (жаворонки на Сороки, писанки на Пасху), праздник Троицы с обрядом завивания березки – лишь небольшой перечень того, что стало образом жизни и культурным смыслом для учителей и учеников, хранителей народных традиций.

Во многом успехам коллектива способствовало сотворчество школы, Центра детского и юношеского творчества «Бибирево» и Московского государственного университета культуры и искусств. Студенты стажируются в музее школы № 709, проводят открытые уроки на разнообразные темы. Осуществлен ряд инициатив, и проходят курсы повышения квалификации профессорско-преподавательского состава вузов, в том числе по гранту Президента РФ для поддержки творческих проектов общенационального значения в области культуры и искусств. Успешно проводятся семинары для учителей и педагогов вузов Москвы и регионов, позволяющие впоследствии наращивать опыт функционирования музея народной культуры, школ ремесел и программ дополнительного образования по народной художественной культуре.

ДИНАСТИЯ КРУГЛОВЫХ — ДАЙН: ПОПУЛЯРИЗАЦИЯ НАРОДНОГО ИСКУССТВА И МУЗЕЙНОЙ ПЕДАГОГИКИ

Концепция этнохудожественного образования в России развивается и актуализируется в рамках богатого спектра подходов к ее реализации. Отличают эти подходы главным образом избранные этнокультурные и этнохудожественные доминанты. Так, Ольга Владимировна Круглова отстаивала позицию защиты и сохранения наследия декоративно-прикладного и изобразительного народного искусства от разрушения и хаоса [10]. Около четверти века она проработала заведующей отделом народного художественного творчества в Загорском музее-заповеднике. С 1952 по 1958 г. в экспедициях собирала произведения народных промыслов в местах их бытования. Именно в эти годы она привезла ценнейшие экспонаты игрушечных промыслов, предметы крестьянского быта с резьбой и росписью по дереву, резьбой по кости и камню, образцы обработки металла, лаковой росписи, кружевоплетения, вышивки. Московская, Ивановская, Новгородская, Свердловская, Нижегородская, Челябинская, Владимирская, Кировская, Калужская области, Пермский край, Дагестан стали регионами России для посещения локальных



Рис. 1. Л.В. Ефимец и торжественное шествие колядовщиков.
Фотография О.В. Шлыковой

центров народных промыслов, в которых работала О.В. Круглова.

С 1959 г. О.В. Круглова начала систематически обследовать области Русского Севера на предмет изучения и собирания предметов быта. Ее экспедиции состоялись в Карелии, Архангельской, Костромской, Вологодской и Ярославской областях. Картографирование народных промыслов ставило целью собрать коллекцию, дать каждому экспонату научный паспорт, а в последующем использовать собранный материал для аннотации других собраний. Благодаря титанической работе О.В. Кругловой стали известны сотни народных мастеров. В 1973 г. в числе музейных сотрудников страны она представляла «Русское дерево» в Париже.

По следам Ольги Владимировны пошла ее племянница Галина Львовна Круглова (Г.Л. Дайн). При встрече с Г.Л. Дайн (по случаю выпуска рассказов «Мой Север») О.В. Круглова вспоминала, что с 1959 г., после окончания средней школы (с золотой медалью), жила в Загорске (прежнее название Сергиева Посада) у Кругловых, где Ольга Владимировна занималась со своей племянницей, чтобы подготовить ее к поступлению в Академию художеств. Это был важный и самый активный год общения ученика с наставником.

Уже в начальной школе Галина мечтала стать искусствоведом, как О.В. Круглова, ей хотелось служить искусству и художникам. В Ольге Владимировне юную Галину особенно привлекали ее художественный вкус, аккуратность. Поиск окружающих предметов старины в экспедициях, их подробное описание для каталогизации как формы поисковой и исследовательской работы она приняла и переняла от своего семейного настав-

ника. В 1950 г. Галина получила распределение в Загорский музей-заповедник. Ольга Владимировна постоянно работала в музее игрушки, частенько выходила на предметный разговор со своей подопечной.

В этом контексте вполне можно говорить о семейной, родовой, фамильной памяти как совокупности духовных и материальных ценностей, накапливаемых, сохраняемых и передаваемых в семье от поколения к поколению. «Отнеситесь бережно к семейным архивам, изучайте ваши реликвии: письма, книги с пометками и экслибрисами предков и т. д. Они дают представление о жизни, занятиях, мыслях ваших близких в недалеком и далеком прошлом», — пишет С.Л. Горяченко [11]. Д.Я. Романова отмечает позиции преемственности поколений, находящихся в кровном родстве, в котором старшее поколение выступает образцом поведения, выстраиваемых ориентиров в науке. «В настоящее время сбережение семейного и родового культурного наследия дает возможность сохранить культурную идентичность народов России и память о своих предках, которая может быть утрачена под натиском чуждых нам зарубежных субкультур» [12, с. 3].

Наследование ценностных качеств представителей семьи и рода, что просматривается в семье Кругловых — Дайн, имеет важное значение для осмысления и развития семейных отношений, сложившихся традиций.

ДЕТСКАЯ АКАДЕМИЯ РУССКОЙ КУЛЬТУРЫ В СЕМЕЙНОЙ ТРАДИЦИИ ВЕЛИЧКИНИХ — РЕЗАНОВЫХ

Связующая нить времен — значимость семейных традиций, особенно в раннем детстве, становление этнического самосознания и формирование базовых ценностей — нашла отражение в почти тридцатилетней деятельности Детской академии русской культуры при школе № 1579 в Москве. Академия стала преемником и носителем ценностных ориентиров, накопленных в народной художественной культуре, но сфокусировала внимание на популяризации фольклорно-этнографического знания через этнотуризм. Галина Андреевна Величкина, лидер и вдохновитель этой деятельности, считала необходимым сохранять память о прошлом времени, изучать традиции предков, изучать и сохранять историческое и культурное наследие регионов России. В нашем многонациональном государстве помимо русских, которые составляют около 81% общей численности населения, проживают 193 народа и народности [13], гармонично со-

четая национальные ценности, обычаи и культурные смыслы, традиции, сохраняется и утверждается культурное многообразие, уникальные культурные ценности. В данном контексте народная художественная культура располагает огромным потенциалом. «...Искусство играет роль своеобразного моста из прошлого в будущее, представляет зыбкую, но очень необходимую почву для возвращения человека» [14, с. 7].

Важной составляющей в этнохудожественном образовании Г.А. Величкина считала соз创чество своих учеников и коллег, а также культурный обмен с единомышленниками и носителями этнических культурных ценностей. Ее дочери Мария и Ольга, будучи с детства погруженными в этнодидактический процесс, организованный их мамой, свою дальнейшую профессиональную жизнь связали с освоением и исследованием традиционной народной культуры. Мария искусно занималась росписью по дереву, Ольга защитила кандидатскую диссертацию по педагогическим наукам на тему «Формирование творчества учащихся 1–4 классов в процессе ознакомления с русским народным костюмом на уроках изобразительного искусства» [15]. Общее стремление в развитии детского коллектива средствами народной художественной культуры помогло Ольге Владимировне создать крепкий союз с Л.В. Резановым, кандидатом педагогических наук, автором диссертации «Допрофессиональное образование учащихся на народных традициях художественной обработки дерева на уроках “технологии” в 8–9 классах общеобразовательной школы» [16].

Являясь образцом наставничества, Г.А. Величкина умела объединять вокруг себя неравнодушных и целеустремленных людей. Всю свою творческую жизнь, будучи учителем изобразительного искусства и черчения, она посвятила детям, живописи и народному искусству: исколесила всю страну в поиске старинных предметов быта крестьянства, народных игрушек, кухонной утвари, в которых отразились эпоха, традиции, технологии, тонкие струны душевного настроя народного мастера. После ухода из жизни Г.А. Величкиной в 2002 г. школьный музей народного декоративно-прикладного искусства назван ее именем.

Семейные узы Величкиных — Резановых в 1995 г. повлияли на рождение коллектива внутри образовательного учреждения, главной целью которого стали экспедиции, пленэры, научно-познавательные ассамблеи, конференции и занятия, погружающие подрастающее поколение в народную художественную культуру. Лишь в начале XXI в. в России появилась национальная доктрина, ставшая манифестом всех граждан страны.

В национальной доктрине образования отмечено важное значение для России исторической преемственности поколений, сохранения, распространения



Рис. 2. Примеры книг, изданных династией Кругловых – Дайн. Фотография Л.В. Резанова

и развития национальной культуры, воспитания бережного отношения к историческому и культурному наследию народов России [17]. Особое место отводится воспитанию патриотов России, граждан правового, демократического государства, способных к социализации в условиях гражданского общества, уважающих права и свободы личности, обладающих высокой нравственностью и проявляющих национальную и религиозную терпимость,уважительное отношение к языкам, традициям и культуре других народов. В Указе Президента Российской Федерации от 9 ноября 2022 года № 809 «Об утверждении Основ государственной политики по сохранению и укреплению традиционных российских духовно-нравственных ценностей» сделан акцент на нравственных ориентирах, формирующих мировоззрение, передаваемых от поколения к поколению, нашедших свои уникальные проявления в развитии многонационального народа России. При этом уточнено, что сохранение традиционных ценностей – это часть стратегического планирования и национальной безопасности [18].

В своей первой книге «Детский народный календарь. Игрушка в культуре России» Г.Л. Дайн обратила внимание на тот факт, что попытки идентификации обществом самого себя, своего прочного фундамента лежат в самих основаниях культуры, его историческом и культурном наследии [19]. В постсоветский период остро ощущалась «общественная потребность национального самосознания. В поисках корневых опор на зыбкой почве переходного времени современники потянулись к отеческим истокам, к духовным ценностям предков» [19, с. 3].

Детская академия русской культуры следует парадигме, согласно которой в системном порядке происходит погружение подрастающего поколения в народную художественную культуру. В синкретичном виде в нее включены не только музыкально-поэтические формы, системы верbalных форм выражения, но и ритуальные действия, отражающие мифологические представления народа. В этом смысле Детская академия русской культуры по духу во многом

близка музею народной культуры при школе № 709 Москвы и той концепции этнохудожественного образования, которая дополняется, реализуется в системе начального, среднеспециального и профессионального высшего образования на базе филиала РГУ им. А.Н. Косыгина в Твери, ряда московских и региональных вузов, где культивируются семейные традиции и династийная преемственность поколений.

«Уровень духовности человека теснейшим образом связан с его эстетической культурой, отношением к искусству. Воздействуя прежде всего на чувства, эмоции, переживания, искусство вносит глубокие изменения в его духовную сферу, проецируя внутреннее состояние человека на поведение и поступки» [20, с. 3]. Как верно подмечает М.А. Некрасова, «народное искусство сохраняет во времени жизненные связи с природой, землей, этнической общностью, с историей народа, культурой того или иного края, что коренным образом отличает его от массовых подделок под народное, которыми наводнен рынок и окружающая среда» [21, с. 7]. В более позднем издании Мария Александровна пишет, что «народное искусство – духовная культура, базисная часть национальной культуры – русского народа и других народов России...» [22].

В Детской академии русской культуры гармонично сочетаются этнографические экспедиции, исследовательские практики, проектная деятельность, создание видеоконтента, связанного с культурным наследием, размещение материалов в соцсетях как мощном канале трансляции популярных мыслей, интересов, предпочтений в контексте материального и культурного наследия страны [23, с. 211].

Организация образовательных этнографических экспедиций стала неотъемлемой частью ежегодной работы педагогического коллектива Детской академии русской культуры. «Фольклорно-экспедиционные маршруты строятся по программе комплексного исследования фольклорной традиции. Перед участниками фольклорно-полевой работы стоят задачи выявления особенностей распростране-

нения календарной и семейно-бытовой обрядности в данной местности, своеобразия традиционных форм проведения досуга и праздников, способов сохранения традиций прикладного народного искусства и ремесел» [23, с. 82–83]. За 29 лет Детской академией русской культуры совершено более 60 этнографических экспедиций более чем по 20 регионам России, в том числе по Архангельской, Вологодской, Ивановской, Костромской, Новгородской, Белгородской, Нижегородской областям, Карелии, Красноярскому краю, Бурятии.

В этих многодневных путешествиях практически ежедневно происходит ознакомление воспитанников с народной художественной культурой, открывается ее удивительно гармоничный, человечный, экологически благоприятный мир, сохраненный в отдаленных уголках нашей родины. На наш взгляд, это важная составляющая современного отечественного образования. Приобщая школьников к истории и культуре народа, Детская академия русской культуры создает условия для восприятия, анализа и сопоставления бытовавших ранее и современных технологий различных ремесел, для развития эстетического чувства, освоения мастерства наших предков.

По мнению Г.Л. Дайн, использование ресурсов этнографических экспедиций духовно обогащает подрастающее поколение, формирует национальное самосознание, близкое к народному мировоззрению, мотивирует относиться с гордостью к родному Отечеству [24, с. 236].

Благодаря Галине Андреевне Величкиной, ее путешествиям по России, трепетному отношению к народной художественной культуре была создана богатая коллекция предметов быта и творчества народов России, которая в последующем переросла в этнографический музей. Большая часть экспонатов из личной коллекции семьи Величкиных является результатом частных поездок, творческих командировок Г.А. и В.С. Величкиных [25]. Есть вклад и родителей учащихся московского района Москворечье-Сабурово, например большой кованый сундук — подарок Галине Андреевне от Н.Г. Минько, директора Московского городского дома учителя.

Безусловно, важным аспектом в работе с подрастающим поколением является информационная культура. Использование компьютеров, смартфонов, интернет-ресурсов в школе стало предметом обсуждения на уровне Правительства РФ, Государственной думы РФ и Министерства просвещения и науки Российской Федерации. «Дальнейшее развитие информационной культуры позволит расширить представление о специфике ее базисных оснований и инновационного воздействия на «код» культуры в целом, но вместе с тем убедит и в том, что новые информационные технологии пришли не вместо традиционных социальных институтов, а вместе создавать культурное многообразие» [26, с. 211]. Социальные сети и пред-

ставленные в них тексты краеведческой, просветительской направленности в области туризма и краеведения, созданный на доступных видеохостингах собственный канал Детской академии русской культуры дополняются видеоразработками путешествий, внеурочных занятий, репортажей, интервью и другими материалами.

Педагогическая работа в Детской академии русской культуры оказывается на формировании личности каждого воспитанника. Такое плотное взаимодействие воспитанников, родителей и педагогов в детской академии, решаемые задачи, совместное преодоление трудностей создают предпосылки к пониманию, что такая институция есть не что иное, как большая и дружная семья. Выпущенный альманах «Детская академия русской культуры с 1995 г. и навсегда» наглядно это демонстрирует [27].

Позитивная направленность процесса социокультурной преемственности поколений в каждой отдельно взятой семье зависит прежде всего от личностных качеств родителей и детей, от их способности и стремления, с одной стороны, адаптироваться в новой социокультурной среде и при этом, с другой стороны, сохранить и транслировать последующим поколениям свою систему традиций, социальных норм и ценностей.

Представленный опыт семейных традиций таких творческих образований, как Детская академия русской культуры, музей народной культуры школы № 709, музей народного декоративно-прикладного искусства им. заслуженного учителя Российской Федерации Г.А. Величкиной, образовательные программы по народной художественной культуре Тверского филиала РГУ им. А.Н. Косыгина наилучшим образом определяют движение к единению и процветанию страны, основанное на прочных духовно-нравственных принципах. Живительным источником выступают ценности традиционной отечественной народной художественной культуры и династийное наследование, передача их новому поколению, которому принадлежит будущее.

Список источников

1. Хуторская Л.Н., Хуторской А.В. Воспитание в семейных династиях ученых // Вестник Института образования человека. 2015. № 2. 20 с. URL: <http://eidos-institute.ru/journal/2015/200/Eidos-Vestnik2015-221-Khutorskaya-Khutorskoy.pdf> (дата обращения: 09.10.2024).
2. Бирженюк Г.М., Сафонов Н.С. Школы в науке и искусстве как форма онтологической репрезентации социальных эстафет // Современная действительность сквозь призму культурологического знания : материалы Международного научно-творческого форума (научной конференции) «Научные школы. Молодежь в науке и культуре XXI века» (12–13 ноября 2020 г.). Челябинск : ЧГИК, 2020. С. 32–39.

3. Ситникова С.А. Тверской обрядовый масленичный текст: реликты древних мифоритуальных представлений. Москва : Государственная академия славянской культуры, 2012. 193 с.
4. Шпикалова Т.Я., Бакланова Т.И., Еришова Л.В. Концепция этнокультурного образования в Российской Федерации. Шуя : Весть, 2006. 23 с.
5. Народная художественная культура в системе образования и научного исследования // Культурология в условиях вызовов XXI века: новые тренды в образовании : монография / О.Н. Астафьева, Н.Б. Кириллова, О.В. Шлыкова [и др.] ; науч. ред. Н.Б. Кириллова. Екатеринбург : Издательство Уральского университета, 2024. С. 74–96.
6. Фольклор в современной культуре : материалы научно-практической конференции / отв. ред. С.А. Ситникова ; сост. В.И. Ситников. Тверь : СФК-оффис, 2010. 270 с.
7. Ефимец Л.В., Шлыкова О.В. Сохранение культурного наследия (на примере музея народной культуры) : учебно-практическое пособие. Москва, 2011. 244 с.
8. Традиционная народная культура в современной социально-культурной деятельности и образовании : коллективная монография / Л.Ю. Аксакалова [и др.] ; отв. ред. Т.И. Бакланова. Саратов : Вузовское образование, 2016. 143 с. URL: <https://www.iprbookshop.ru/47660.html> (дата обращения: 10.10.2024).
9. Ефимец М.А. Русский мир как концепт и культурно-историческая реальность : автореф. дис. ... канд. культурологии. Краснодар, 2022. 28 с.
10. Круглова О.В. Мой Север. Сергиев Посад ; Хотьково : Тверской полиграф. комбинат, 2024. 216 с.
11. Горячченко С.Л. Семейная память как составная часть историко-культурного наследия // Открытый текст : электронное периодическое издание. 9 октября 2019. URL: <http://opentextnn.ru/history/semejnye-archivy/gorjachenko-s-l-semejnaja-pamjat-kak-sostavnaja-chast-istoriko-kulturnogo-nasledija> (дата обращения: 09.10.2024).
12. Романова Д.Я. Роль родовой памяти в сохранении культурной идентичности // Культурологический журнал. 2019. № 4 (38). DOI: 10.34685/NI.2019.63.82.002.
13. Тагашёв С. Союз наций и народов России : [сайт]. URL: <http://soyuznarodov.ru/soyuz-nacij-i-narodov-rossii> (дата обращения: 09.10.2024).
14. Еришова Л.В. Этнохудожественное образование как фактор современности // Материалы Всероссийской научно-практической конференции с международным участием, посвященной памяти Т.Я. Шпикаловой. Москва : МГИК, 2019. 268 с.
15. Резанова О.В. Формирование творчества учащихся 1–4 классов в процессе ознакомления с русским народным костюмом на уроках изобразительного искусства : дис. ... канд. пед. наук. Москва, 1998. 159 с.
16. Резанов Л.В. Допрофессиональное образование учащихся на народных традициях художественной обработки дерева на уроках «Технологии» в 8–9 классах общеобразовательной школы : дис. ... канд. пед. наук. Москва, 2000. 223 с.
17. О национальной доктрине образования в Российской Федерации : Постановление Правительства Российской Федерации от 4 октября 2000 г. № 751 // Собрание законодательства Российской Федерации. 2000. № 41, ст. 4089.
18. Основы государственной политики по сохранению и укреплению традиционных российских духовно-нравственных ценностей : утверждены Указом Президента Российской Федерации от 9 ноября 2022 г. № 809 // Собрание законодательства Российской Федерации. 2022. № 46, ст. 7977.
19. Дайн Г.Л. Детский народный календарь. Игрушка в культуре России. Сергиев Посад, 2010. 184 с.
20. Еришова Л.В. Становление непрерывной системы этнохудожественного образования в России: теория и практика : автореф. дис. ... д-ра пед. наук. Москва, 2006. 42 с.
21. Народные мастера: традиции и школы / ред.-сост. М.А. Некрасова. Москва : Academia, 2006. 432 с.
22. Некрасова М.А. Место народного искусства в современной культуре России как духовного феномена : доклад на Всероссийской научно-практической конференции «Народное искусство России. Традиции и современность» // Русская народная линия : [сайт]. URL: https://ruskline.ru/analitika/2009/03/30/mesto_narodnogo_iskusstva_kak_duhovnogo_fenomena_v Sovremennoj_kul_ture_rossii (дата обращения: 09.10.2024).
23. Культурология в условиях вызовов XXI века: новые тренды в образовании : монография / О.Н. Астафьева, Н.Б. Кириллова, О.В. Шлыкова [и др.] ; науч. ред. Н.Б. Кириллова. Екатеринбург : Издательство Уральского университета, 2024. 242 с.
24. Резанов Л. Детская академия русской культуры // Как войти в народную культуру : экспедиционные и методические материалы, исследования, статьи. 1990–2014 / сост. М. Дайн ; под ред. Г. и М. Дайн. Сергиев Посад : Цветографика, 2015. С. 226–239.
25. Музей народного декоративно-прикладного искусства им. заслуженного учителя РФ Г.А. Величкиной // Государственное бюджетное общеобразовательное учреждение города Москвы «Школа № 1579» : [офиц. сайт]. URL: <https://gym1579u.mskobr.ru/o-nas/obshchestvennaya-zhizn/muzey-narodnogo-dekorativno-prikladnogo-iskusstva> (дата обращения: 27.07.2024).
26. Многогранность человеческого капитала: культурные и социальные основания : коллективная монография / О.Н. Астафьева, К.Х. Делокаров, В.К. Егоров [и др.] ; общ. ред. и сост. О.Н. Астафьевой и О.В. Шлыковой. Москва : Согласие, 2019. 296 с.
27. Детская академия русской культуры с 1995 г. и на всегда : альманах / под науч. ред. Л.В. Резанова. Москва, 2023. 132 с.

Иллюстративный материал
предоставлен авторами статьи

Traditional Folk Culture: Dynastic Continuity and Ethno-Artistic Education

Leonid V. Rezanov^{1 a}, Olga V. Shlykova^{2,3 b}

¹ School No. 1579, 55 Kashirskoye Highway, Bld. 7, Moscow, 115211, Russia

² Russian Presidential Academy of National Economy and Public Administration, 82 Vernadsky Av., 1 bld., Moscow, 119571, Russia

³ Arctic State Institute of Culture and Arts, 4 Ordjonikidze street, Yakutsk, 677000

^a ORCID 0009-0003-1922-1911; SPIN 1496-2272; rezanovlv@sch1579.ru

^b ORCID 0000-0002-2568-3624; SPIN 4279-1900; olgashlykova@yandex.ru

Abstract. Since ancient times, folk art culture has defined the norms of behavior in society, modelled relations between different generations, and contributed to the formation of values and ideals of the individual. The modern Russian state, built on the principle of national and cultural diversity, is aimed at the revival and preservation of each nation, cognition of its history and development of national and ethnocultural identity in today's rapidly globalized world. The article focuses on family traditions, which occupy a special place in the development of folk art culture and folk art. Often they contribute to the formation of professional dynasties, which ensure the succession in the family from generation to generation of the substantial component of the professional activity in which they are engaged. The purpose of the article, which actually opens a new direction in the interdisciplinary research of folk culture, ethnocultural education and creativity, is to reveal the contribution to their development of theorists and practitioners – representatives of various dynasties. Detailed biographical materials about Olga Vladimirovna Kruglova and her niece Galina Lvovna Dain, whose contribution to the scientific folk art and cultural studies school can hardly be overestimated, are presented.

Revealing the inheritance of value qualities by representatives of family and clan, which can be seen in the Kruglova-Dain family and other dynasties, the authors of the article open unique pages of the formation of the folklore group and the Museum of Folk Culture at Moscow school No. 709, the Children's Academy of Russian Culture functioning on the basis of Moscow school No. 1579, as well as the Tver branch of the A.N. Kosygin Russian State University, implementing educational programmes "Folk Art Culture" at different stages of the additional education system. The conceptual ideas that are embodied in specific institutions that promote traditional folk culture and are connected with dynastic inheritance in the field of folk culture are considered. The information is presented about the family dynasties of S.A. and V.I. Sitnikovs, L.V. and

A.S. Efimtsovs, Velichkins – Rezanovs, who laid the foundations of ethno-art education, organically combining museum pedagogy, scientific ethnographic expeditions, historical reconstructions of folk calendar holidays and rituals – and everything that follows the paradigm of systematic immersion of the younger generation in folk art culture.

Key words: family traditions, folk art culture, folk traditions, ethnographic expeditions, O.V. Kruglova, G.L. Dain, G.A. Velichkina, L.V. Efimets, Sitnikov dynasty, fine and applied arts, cultural ecology.

Citation: Rezanov L.V., Shlykova O.V. Traditional Folk Culture: Dynastic Continuity and Ethno-Artistic Education, *Observatory of Culture*, 2024, vol. 21, no. 6, pp. 649–659. DOI: 10.25281/2072-3156-2024-21-6-649-659.

References

1. Khutorskaya L.N., Khutorskoi A.V. Education in Dynasties of Scientists, *Vestnik Instituta obrazovaniya cheloveka* [Bulletin of the Institute of Human Education], 2015, no. 2, 20 p. Available at: <http://eidos-institute.ru/journal/2015/200/Eidos-Vestnik2015-221-Khutorskaya-Khutorskoy.pdf> (accessed 09.10.2024) (in Russ.).
2. Birzhenyuk G.M., Safronov N.S. Schools in Science and Art as a Form of Ontological Representation of Social Relays, *Sovremennaya deistvitel'nost' skvoz' prizmu kul'turologicheskogo znaniya: materialy mezhdunarodnogo nauchno-tvorcheskogo foruma (nauchnoi konferentsii) "Nauchnye shkoly. Molodezh' v nauke i kul'ture XXI veka" (12–13 noyabrya 2020 g.)* [Modern Reality Through the Prism of Cultural Knowledge: Proceedings of the International Scientific and Creative Forum (Scientific Conference) "Scientific Schools. Youth in Science and Culture of the 21st Century" (November 12–13, 2020)]. Chelyabinsk, CHGIK Publ., 2020, pp. 32–39 (in Russ.).
3. Sitnikova S.A. *Tverskoi obryadovyi maslenichnyi tekst: relikiy drevnikh miforitual'nykh predstavlenii* [Tver Rite Maslenitsa Text: Relics of Ancient Myth Ritual Representations]. Moscow, Gosudarstvennaya Akademiya Slavyanskoi Kul'tury Publ., 2012, 193 p.
4. Shpikalova T.Ya., Baklanova T.I., Ershova L.V. *Kontseptsiya ehtnokul'turnogo obrazovaniya v Rossiiskoi Federatsii* [The Concept of Ethno-Cultural Education in the Russian Federation]. Shuya, Vest' Publ., 2006, 23 p.
5. Astafyeva O.N., Kirillova N.B., Shlykova O.V. et al. Folk Art Culture in the System of Education and Scientific Research, *Kul'turologiya v usloviyakh vyzovov XXI veka: novye trendy v obrazovanii: monografiya* [Cultural Study in the Challenges of the 21st Century: New Trends in Education: monograph]. Yekaterinburg, Izdatel'stvo Ural'skogo Universiteta, 2024, pp. 74–96 (in Russ.).
6. Sitnikova S.A., Sitnikov V.I. (eds.) *Folklore in Contemporary Culture: Proceedings of the Scientific and Practical Conference*. Tver, SFK-Ofis Publ., 2010, 270 p. (in Russ.).

7. Efimets L.V., Shlykova O.V. *Sokhranenie kul'turnogo naslediya (na primere muzeya narodnoi kul'tury): uchebno-prakticheskoe posobie* [Cultural Heritage Preservation (by the Example of the Museum of Folk Culture): textbook]. Moscow, 2011, 244 p.
8. Aksakalova L.Yu. et al. *Traditsionnaya narodnaya kul'tura v sovremennoi sotsial'no-kul'turnoi deyatel'nosti i obrazovaniii: kollektivnaya monografiya* [Traditional Folk Culture in Modern Socio-Cultural Activity and Education: a collective monograph]. Saratov, Vuzovskoe Obrazovanie Publ., 2016, 143 p. Available at: <https://www.ipr-bookshop.ru/47660.html> (accessed 10.10.2024).
9. Efimets M.A. *Russkii mir kak kontsept i kul'turno-istoricheskaya real'nost'* [The Russian World as a Concept and Cultural and Historical Reality], Cand. cult. sci. diss. abstr. Krasnodar, 2022, 28 p.
10. Kruglova O.V. *Moi Sever* [My North]. Sergiev Posad, Khotkovo, Tverskoi Poligraf. Kombinat Publ., 2024, 216 p.
11. Goryachenko S.L. Family Memory as an Integral Part of Historical and Cultural Heritage, *Otkrytyi tekst: elektronnoi periodicheskoe izdanie* [Open Text: electronic periodical]. 2019, October 9. Available at: <http://opentextnn.ru/history/semejnye-archivy/gorjachenko-s-l-semejnaja-pamjat-kak-sostavnaja-chast-istoriko-kulturnogo-nasledija> (accessed 09.10.2024) (in Russ.).
12. Romanova D.Ya. The Role of Genus Memory in the Conservation of Cultural Identity, *Kul'turologicheskii zhurnal* [Journal of Cultural Research], 2019, no. 4 (38). DOI: 10.34685/HI.2019.63.82.002 (in Russ.).
13. Tagashev S. *Soyuz natsii i narodov Rossii* [Union of Nations and Peoples of Russia]. Available at: <http://soyuznarodov.ru/soyuz-nacij-i-narodov-rossii> (accessed 09.10.2024).
14. Ershova L.V. Ethno-Art Education as a Factor of Modernity, *Materialy Vserossiiskoi nauchno-prakticheskoi konferentsii s mezdunarodnym uchastiem, posvyashchennoi pamjati T.Ya. Shpikalovoii* [Proceedings of the All-Russian Scientific and Practical Conference with International Participation, Dedicated to the Memory of T.Y. Shpikalova]. Moscow, MGIK Publ., 2019, 268 p. (in Russ.).
15. Rezanova O.V. *Formirovaniye tvorchestva uchashchikhsya 1–4 klassov v protsesse oznakomleniya s russkim narodnym kostyumom na urokakh izobrazitel'nogo iskusstva* [Formation of Creativity of 1–4 Grades Students in the Process of Familiarization with Russian Folk Costume in the Lessons of Fine Arts], Cand. pedag. sci. diss. Moscow, 1998, 159 p.
16. Rezanov L.V. *Doprofessional'noe obrazovaniye uchashchikhsya na narodnykh traditsiyakh khudozhestvennoi obrabotki dereva na urokakh "Tekhnologii" v 8–9 klassakh obshcheobrazovatel'noi shkoly* [Pre-Vocational Education of Students on Folk Traditions of Artistic Woodworking in the Lessons of "Technology" in 8–9 Grades of General Education School], Cand. pedag. sci. diss. Moscow, 2000, 223 p.
17. On the National Doctrine of Education in the Russian Federation: Decree of the Government of the Russian Federation of October 4, 2000, no. 751, *Sobranie zakonodatel'stva Rossiiskoi Federatsii* [Collected Legislation of the Russian Federation], 2000, no. 41, art. 4089 (in Russ.).
18. Fundamentals of State Policy to Preserve and Strengthen Traditional Russian Spiritual and Moral Values: Approved by the Decree of the President of the Russian Federation of November 9, 2022, no. 809, *Sobranie zakonodatel'stva Rossiiskoi Federatsii* [Collected Legislation of the Russian Federation], 2022, no. 46, art. 7977 (in Russ.).
19. Dain G.L. *Detskii narodnyi kalendar'. Igrushka v kul'ture Rossii* [Children's Folk Calendar. Toy in the Culture of Russia]. Sergiev Posad, 2010, 184 p.
20. Ershova L.V. *Stanovlenie nepreryvnoi sistemy ehtnokhudozhestvennogo obrazovaniya v Rossii: teoriya i praktika* [Formation of the Continuous System of Ethno-Artistic Education in Russia: Theory and Practice], Doct. pedag. sci. diss. abstr. Moscow, 2006, 42 p.
21. Nekrasova M.A. (ed.) *Narodnye mastera: traditsii i shkoly* [Folk Masters: Traditions and Schools]. Moscow, Academia Publ., 2006, 432 p.
22. Nekrasova M.A. The Place of Folk Art in Contemporary Russian Culture as a Spiritual Phenomenon: A Report at the All-Russian Scientific and Practical Conference "Folk Art of Russia. Traditions and Modernity", *Russkaya narodnaya liniya* [Russian Folk Line]. Available at: https://ruskline.ru/analitika/2009/03/30/mesto_narodnogo_iskusstva_kak_duhovnogo_fenomena_v_sovremennoj_kul_ture_rossii (accessed 09.10.2024) (in Russ.).
23. Astafyeva O.N., Kirillova N.B., Shlykova O.V. et al. *Kul'turologiya v usloviyakh vyzovov XXI veka: novye trendy v obrazovaniii: monografiya* [Cultural Study in the Challenges of the 21st Century: New Trends in Education: monograph]. Yekaterinburg, Izdatel'stvo Ural'skogo Universiteta, 2024, 242 p.
24. Rezanov L. Children's Academy of Russian Culture, *Kak voiti v narodnyu kul'turu: ekspeditsionnye i metodicheskie materialy, issledovaniya, stat'i. 1990–2014* [How to Get into the Folk Culture: expeditionary and methodical materials, studies, articles. 1990–2014]. Sergiev Posad, Tsvetografika Publ., 2015, pp. 226–239 (in Russ.).
25. Museum of Folk Decorative and Applied Arts Named After Honored Teacher of the Russian Federation G.A. Velichkina, *Gosudarstvennoe byudzhetnoe obshcheobrazovatel'noe uchrezhdenie goroda Moskvy "Shkola No. 1579"* [State Budgetary General Educational Institution of Moscow "School No. 1579"]. Available at: <https://gym1579u.mskobr.ru/o-nas/obshchestvennaya-zhizn/muzey-narodnogo-dekorativno-prikladnogo-iskusstva> (accessed 27.07.2024) (in Russ.).
26. Astafyeva O.N., Delokarov K.K., Egorov V.K. et al. *Mnogogrannost' chelovecheskogo kapitala: kul'turnye i sotsial'nye osnovaniya: kollektivnaya monografiya* [Versatility of the Human Capital: Cultural and Social Bases: a collective monograph]. Moscow, Soglasie Publ., 2019, 296 p.
27. Rezanova L.V. (ed.) *Detskaya akademiya russkoi kul'tury s 1995 g. i navsegda: al'manakh* [Children's Academy of Russian Culture Since 1995 and Forever: almanac]. Moscow, 2023, 132 p.

СВЯЗЬ ВРЕМЕН

СВЯЗЬ ВРЕМЕН

УДК 793.32
ББК 85.320,5
DOI 10.25281/2072-3156-2024-21-6-660-668

Н.А. ДОГОРОВА

«МЫШЛЕНИЕ И ТАНЕЦ»: ЯЗЫКОВОЙ ПЛАСТИЧЕСКИЙ КОД ЭПОХИ СРЕДНЕВЕКОВЬЯ

Надежда Александровна Догорова,
Московский государственный университет
им. М.В. Ломоносова,
факультет искусств,
профессор
Ленинские горы, д. 1, Москва, 119991, Россия
доктор искусствоведения, доцент
ORCID 0009-0000-5419-5614; SPIN 4347-7765
dogorovan@rambler.ru

Реферат. Исторический контекст заявленной проблематики совпадает по времени с процессами становления классической модели мышления в науке и различных сферах художественного творчества, а также с появлением зачатков системы записи танца – «орхеографии» Туано Арбо (1520–1595). Научная структура пластического мышления в хореографии еще не сложилась в современном мире. Разработан авторский концепт, в основе которого лежит идея о том, что всю историю развития танцевального искусства можно представить в виде пластических языковых кодов: «мышление и танец», «мышление в танце», «мышление танцем». Предложена авторская классификация языка телесности и пластической структуры движения в эпоху Средневековья с возможностью связать эти явления с мышлением в хореографии и представить пластическое мышление как спо-

собность. В рамках исследования уточняется, что в эпоху Средневековья парадигма античной культуры и искусства не исчезает. Она закладывает фундамент единства законов для всех времен и народов: физическое, духовное и умственное – не три, а одно начало в человеке. Именно вокруг этой парадигмы единства будут вращаться архитектонические структуры телесности, основы теории танца и предмета хореографии последующих эпох.

Гипотеза исследования многогранна по своей научной адресованности. Она содержит онтологические формы и специфику возникновения феномена хореографии, морфологические и типологические признаки разнородных танцевальных сред. Впервые в пределах искусствоведческого измерения ставится цель обосновать художественную презентацию мышления в хореографии в эпоху Средневековья, поскольку специфика научной, художественной и культурной картины мира этого времени продолжает развивать концепт языкового пластического кода «мышление и танец». Рассмотрены задачи поиска ценностных коннотаций Античности и нахождения художественных связей с эпохой Средневековья. Актуализируется, что в отличие от Античности в Средневековье формируется новая модель телесного и языкового (в том числе композиционного) типа мышления. Определено, что задачи осмысливания ментальной подвижности и культурно-исторического ландшафта в танцевальном пространстве

Средневековья неразрывно связаны с традициями и новаторством европейской исторической наследственности.

Ключевые слова: язык, движение, тело, знак, знаковая система, пластика, танец, хореография, пластическое мышление, языковой пластический код, мышление и танец, пространствопонимание, средневековая парадигма, классические эпохи, теория и история искусства, физическая реальность искусства.

Для цитирования: Догорова Н.А. «Мышление и танец»: языковой пластический код эпохи Средневековья // Обсерватория культуры. 2024. Т. 21, № 6. С. 660–668. DOI: 10.25281/2072-3156-2024-21-6-660-668.

Исторический контекст V – конца XVI в. – это грандиозный период в формировании пространства европейской модели пластических искусств. В хореографическом искусстве автор называет это время языковым пластическим кодом «мышление и танец», который продлится до начала XIX века. Почему?

Здесь акцентность направлена на исследование связи человеческого мышления с языком и телом как способности, а значит, в определенном контексте речь заходит о возникновении «образованного» мышления. В Античности мышление и язык были все еще смешаны как процессы, а образование выполняло социальную функцию.

В Средневековье, на фоне следования жестким критериям религиозных догматов, а также смешанности причинно-следственных связей между социальными и культурными идеалами в воспитании высокодуховного и нравственного человека, впервые был задан вектор художественности языка и его законов почти во всех пластических видах искусства. И это существенно отличает искусство танца Средневековья от Античности. Наиболее показательны в этом отношении художественные стили и культурные традиции эпохи Раннего Возрождения (начало – конец XV в.), Высокого Возрождения (конец XV – начало XVI в.) и Позднего Возрождения (середина – конец XVI в.).

Большое значение в пластической форме Средневековья имеет соединение поэтического, архитектурного и изобразительного начал в процессах восприятия и приемах воплощения синкетического полотна искусства, а также в создании ритмо-интонационного и композиционного феноменов пластического движения. Это отсюда, из позднего Средневековья – эпохи Ренессанса и Возрождения, а именно культуры салонных танцев, тянутся ниточка к живописности и одухотворенности, грациозно-

сти и выразительности (положение тела в пространстве) в языке будущей академической хореографии. И все же античное единство «ум, душа и тело» в Средневековье осмысливается по-своему.

С одной стороны, форма культуры становится отождествлением телесной формы. С другой – еще никогда в искусстве и науке «фигура», определяя сущность человека, так весомо не ставилась во главу угла. А само бытие человека не осмысливалось в значении движения времени и его обновления. К концу XVI в. человек, являясь центром мироздания, был способен доказать, как общее в культуре может распадаться на частности и иметь личностный характер творений. Однако не все так однозначно.

Исходя из логики, что любой символ имеет первоначально жизненное значение, возможно, открытие хореографии именно своей знакостью было наиболее близко католическому миру. Этот факт подтверждают самые ранние исторические трактаты и практический опыт церковнослужителей, проповедовавших и научивших средневековое общество новым следованиям образованного человека именно через хореографию: делайте «так», поступайте «так», будьте «такими». Отсюда можно предположить, что у знакового искусства хореографии была не только цель – соответствие этического телесного кода, но и следование танца этому культуротворческому соответствию – поддержание экологии человека через преображение нравственное, чувственное и телесное.

В Италии, а затем во Франции в эпоху Средневековья сложилась многожанровость танцевальных форм и напевов. Выделились целые группы прыжковых, скользящих, умеренных, увеселительных и даже тематических – церемониальных дворцовых, соборных и культовых маскарадных процессий. Однако многожанровость танца в Средневековье в таком ее понимании не поднимается до уровня пластической формы мышления по одной причине. Телесная проявленность в эстетике танцевальной культуры Средневековья – это всего лишь галантность и манера, осанка и этикет, но не архитектоническая сущность пластической природы телесности, порождаемая внешними и внутренними связями элементов танца как системы (в центре которой стоит танцевальная биомеханика). Поэтому языковой пластический код «мышление и танец» показывает все еще автономные приемы оспособления пространства и времени, которые соотносятся с культовыми установками танца в целом. Стремление человека совершенствовать композицию танцевального строя и соответствовать телесно (инструментально) идею религиозного и чувственного идеала постепенно отдаляет мышление от этоса (свойств характера и генетических ресурсов, наконец, естества телесности), заложенного в пластиче-

ской структуре самой природы движения. Поэтому пластического пространствопонимания в мышлении формы хореографической не случилось бы до тех пор, пока коллективный и парный танцы не были отделены от функции придворного и салонного церемониала. Здесь требуется предварительное объяснение.

Невзирая на то что термин «орхесография» уже заявил о себе в трудах Туано Арбо [1; 2] и других ученых в трактатах о танце XVI в., концепт «танец — система» — это достижение более позднего XVII в. [3] и к тому же гораздо продолжительного по времени формирования художественно-образовательного явления (вплоть до конца XIX в.) [4, с. 192, 194]. Когда языковой пластический код «мышление и танец» трансформируется и становится более глубоким (Ж.Ж. Новер [5, с. 34], К. Блазис [6; 7, с. 34–35; 8, с. 110], А. Бурнонвиль [9], Ф. Тальони [10, с. 29–30]), а его композиция — еще более сложной и синтетической — «мышление в танце» [4, с. 189–190]. Тем самым не урезается, а подчеркивается личная значимость человека — автора — художника — творца в искусстве. И это смещение (авторство хореографа, музыканта или поэта, порой объединяемое в танце в одном лице) впервые постепенно обозначается в эпоху Позднего Возрождения.

В данном случае описательная форма общего анализа не позволяет нам выйти за условные границы исторического факта. Но что, если подойти к вопросу о связи мышления, языка и тела как к процессу? Обнаружить связь мышления и языка в движении тела в логических, морфологических и типологических признаках [11] значения, но этим не ограничиваться. Дело в том, что попытка проследить эту связь на разных этапах истории в фокусе формирования способности [12] и уловить то, с чего начинаются, продолжаются [13] и функционируют язык [14], мышление и тело [15] в хореографическом искусстве, — гораздо сложнее, чем просто свидетельствовать о мышлении как об исторически устойчивой художественной форме. Отсюда и происходит ошибочная подмена понятий.

Мышление в хореографии понимается как широко употребляемая (обобщенный уровень познания) или абстрагированная от повседневности изобразительно-выразительная сущность практического опыта, которая обязательно сводится к материальным установкам. Чаще всего мышление раскрывается как некая форма деятельности, основанная на определенной идеологии, правилах и установках знания (искусство балетмейстера, постановочное, педагогическое или исполнительское мастерство), законах драматургии и стиля, художественно-эстетических формулах движения (композиция, рисунок, техника и т. д.). Однако это не совсем так. Пластическое мышление в хореографии

ческом искусстве вбирает в себя все вышеперечисленные ипостаси, но оно не является функцией, знанием, поведением и/или формой.

Пластическое мышление в хореографии — это сегментирующее явление, производящее формы [5, с. 34–38]. Безусловно, функционально оно не может быть оторвано от способности, но его конечной целью выступает создание реальности, которая не всегда может быть продиктована правилами, грамматикой или конкретными образами. Даже если речь идет о термине «хореография», то в любом случае это определение уже имеет отношение к новому понятию, обозначающему язык плюс специфику восприятия языковых конструкций. Его становление — и есть способность. Следовательно, говоря о мышлении, мы не должны прибегать только к описанию социально-коммуникативной функции или образовательной истории танца. Важно определить феномен европейской исторической наследственности, сфокусировав внимание на тех основаниях, на которые насаждался идеал художественности танца.

Мы определяем европейскую наследственность в границах XV — конца XVI в. как сферу манеры — это галантность, изящество и этикет придворного мира, в котором начинали культивироваться образцы чувственного восприятия, а также одухотворенность и возвышенная эмоциональность воплощения идеала пластического жеста, архитектура благородного танца, необыкновенная артистическая образность танцевального движения. В этой сфере успели проявиться и некоторые элементы театрализации и характерности телесной системы языка (мужского и женского пола) в значении будущей хореографической формы движения, предваряющей балетную традицию [16]. Могла ли эта традиция создать языковой код? Вряд ли, без погружения в концепт синкетического строя и поэтику движения — «в» теле и «через» тело.

Иными словами, не «что», а «как» в этой необходимой защитной оболочке истории складываются языковые формы и приемы оспосбления телесного пространства и времени [17, с. 116–117, 209–211, 214, 216–217, 235]. Следовательно, смешая акцентность, мы получаем совершенно новый ракурс в основах понимания пластического мышления, где механизм мышления первоначально исследуется как историко-смысловая сущность, а затем как феномен логико-семиотического порядка и интегративности в искусстве танца — в «языковом коде». А это уже не просто этапность, а собственно основы и definizioni мышления, фиксирующие предмет хореографии в опыте.

Согласно логике Арбо, новыми и базовыми ориентирами хореографического знания в конце XVI в. должны были стать:

1) упорядоченность целого музыкального периода;

2) зависимость танца от модуляций и четкое соотношение движений тела танцовщика с каденциями музыкальных инструментов;

3) разработка элементов теории танца в контексте науки риторики (посредством которой оратор может одними своими движениями, не произнося ни слова, быть понятным и убедить зрителей);

4) мотивировка науки орхесографии сущностью античного источника танца и его выразительных свойств (теории Лукиана, Цицерона и других ученых).

Наука о танце — орхесография [18, с. 114–115] предусматривала определенно новую форму и организацию танцевальной деятельности — процесс воспитания танцовщиков. Это было первое в своем роде руководство по бытовым и жанровым танцам [2], которое все еще носило отпечаток ремесла наемного танцовщика.

До конца XVIII в., а именно до появления первого самостоятельного балетного произведения со своей драматургией, музыкой и сценографией (*ballet d'action* — действенный танец, Жан Жорж Новер) [4, с. 200–201; 19; 20], ремесло наемного танцовщика оставалось непоколебимым законом исполнительской культуры театра оперы. В стилистике языка театральный танец мало отличался от своего первообраза — салонного танца, а обучение и исполнение происходило на одной и той же танцевальной площадке. Естественно, что сами законы условного художества и реалистическая функциональность языка тела в данном случае отсутствуют как полноправные сущности пластического мышления. Здесь мышление — это не способность, а всего лишь разновидность воплощения телесных форм и следования человека этикету. Они же — телесные формы этикета есть внешние условия и (или) данные к танцеванию. Номера сочинялись мастерами как вставные эпизоды для синкретических оперных представлений. Поэтому все строго в пределах формообразования зрелища.

В Средневековые «мышление и танец» — это естественный уровень познания человеком реального мира, который не требовал выходить за границы космогонического порядка Античности (гармония есть порядок, познаваемый через число; чувственное, духовное и логическое основание в природе искусств, мимесис — универсальные законы бытия). Но практическое понимание окружающего мира в Античности противопоставило языку свою собственную и своеобразную интерпретацию телесного, духовного и душевного (эмоционального) мироустройства. Идентификация человеческого сознания и гармонизация средств языка тела в танце были представлены пока еще разнонаправленными полюсами пространства и времени мышле-

ния и олицетворяли собой «внехореографический» модус этой встроенности в движение: социальный, церемониальный и фольклорный быт. Поэтому такой разрыв мышления и танца между языком и телом по отношению к пластическому мышлению был естественным.

Отсюда складывается историческая обусловленность языкового пластического кода «танец и мышление», которая не могла быть иной в Средневековье и немного изменилась в эпоху Возрождения.

Хореографическая структурность движения (основной прием — стилизация) в Средневековье и в эпоху Просвещения постепенно координированными потоками смешалась к архитектонике пространства и представляла в поэтической форме. И это новое открытие не выходило за пределы понимания сущности предмета.

Однако для того чтобы исследовать точность любого процесса как явления, иногда не стоит ограничиваться рамками одного предмета. Нужно поставить задачу языка и телесности и их связи с мышлением шире определения понятия «хореография».

Что же должно было произойти в поле биосемиотической непрерывности танцевального искусства Средневековья, чтобы этикет придворных дам и кавалеров, постепенно утрачивая аристократичный характер и церемониальный порядок устроения, перестал выступать единственной нормой синкретических представлений и догматом осознанной бытийности салонного танцевания? А композиционные элементы в расположении фигур и пар танцующих не сводились бы единственно к ансамблевой праздности и музыкально-ритмической заученности темпов?

С одной стороны, под биосемиотической непрерывностью в эпоху Средневековья мы понимаем знаки и знаковые системы, образуемые в танце, однако взятые не сами по себе, а вкупе с экологией культуры, а также поиском основ мироздания и истины жизни. Это естественные проформы — смысложизненные искания, душевые, физические и ментальные оценки восприятия человеком времени и пространства прошлого, настоящего и будущего.

Поэтому, с другой стороны, отсутствие сложной иерархии в языке художественной формы средневекового танца вовсе не означает отсутствие сущностных элементов стиля движения и мышления «в нем». Сложность понимания пластического мышления заключается в том, что одна и та же линия пластического пространства может быть и чувственно-проявляемой и концептуальной одновременно. То же самое относится и к этнопластическому мышлению. Ведь любое переживаемое событие и (или) действие человека не оторвано от его целостного жизненного пространства. Из этой же основы может произрастать будущий значимый

подтекст: идея, тема, замысел или образ телесного движения.

Таким образом, можно утверждать, что в культурном и художественном пространстве эпохи Средневековья произошла глобальная «остановка», образовавшая новую «вертикаль» — антропоэстетическую нишу и «горизонталь» — биосемиотическую ступень в эволюции танца. «Остановка», которая к завершению грандиозного по своим масштабам и продолжительности периода (более одиннадцати веков) позволила освободиться танцу от зависимого положения придворного мира и системы пластических средств церемониального этикета. С одной стороны, эти границы постепенно трансформировались в приемы, опыт и творческое самовыражение в танце. С другой — подобная подвижность культурно-исторического ландшафта вывела подлинный смысл и формулу художественной выразительности движения — «хореографическую», расширив физические возможности, композиционные и стилевые горизонты телесности. «Остановка», которая замыкала в себе цепь масштабных феноменов и преемственных событий до моделируемых пространств с вековой историей человеческого мышления. Антропологическую протяженность «к онтологической» форме, морфологическим и типологическим признакам пространствопонимания в танце можно представить как путь от космогонического порядка и классических средств создания гармонии, наконец, телесной выразительности Античности к европейскому классицизму, легшему в основу искусства академизма в хореографии.

Что же заложила и чему способствовала европейская историческая наследственность, чтобы путь формирования пластического кода «мышление и танец» оказался непрерывным? Это, безусловно, поэтичность и музыкальность хореографии.

В XVI в. постижение законов исполнительской культуры у итальянских танцмейстеров Марко Фабрицио Карозо (между 1526 и 1531 гг. — не ранее 1605 г.) [21] и Чезаре Негри (ок. 1530 — ок. 1605) [22] носило *поэтический характер формы*. Так, рассуждая о гармонии танца, Карозо делал ее сравнение с картиным повествованием. Танец, согласно логике автора, является *архитектоническим произведением искусства*: «...реверанс напоминает двери дворца — это вход и выход; шаги же движения располагаются в равномерном распределении правой и левой ноги — это симметричность окон дворца» [23, с. 204]. Однако надо признать, что в исполнительской практике танцоров поэтический характер движений не выходил за рамки манерности и жеманности стиля. Следовательно, можно предположить, что в данном методе языка телесной физической функциональности только наметился путь удержания наиболее характерного и танцевального стиля элементов с пласти-

ческой обработкой движений, сообразующихся с социальным вкусом и культурным мышлением эпохи.

Вместе с этим в истории танца позднего Средневековья впервые наметились опоры к структурности движения. Профессора танцев стали применять законы теории музыки в хореографии: такт, метр, ритм, фраза, тональные лады, интонационное строение и др. Эта традиция (гетерофонный и гомофонно-барочный строй, дансантный строй) действительно оказалась непрерывной. Она не только дала определенный толчок к развитию новых музыкальных жанров и стилей, но и повлияла на всю систему музыкальности хореографии последующих эпох. В чем это выражалось?

Во-первых, ядро европейской исторической наследственности заложило генетически важные основы для языка телесной формы, именуемой именно хореографической. Хореография, первоначально употребляемая в значении знакового написания и (или) фиксирования фигур и рисунков движений в пространстве, впервые позволяла уточнять само пространство и тело в относительно упорядоченном интервале временной структуры танца, используя необходимые средства и формы для достижения ее определенной эстетической композиции.

Во-вторых, формирование художественной функциональности танца и его приемов шло в неразрывной цепи и в общем русле логических преобразований пластических искусств. Связь языка тела с законами теории музыки их только усилила. Музыкальность хореографии — это, безусловно, европейская традиция. До музыкальности акцентность в хореографии составляла поэтическая форма сложения — повествовательность жеста, мимики, движения в целом. В дальнейшем именно отсюда, из соединения поэтического и музыкального строя, шло усиление и расширение художественных возможностей хореографической структурности движения, подчиняющихся закону композиции.

В-третьих, генетически важной для определения непрерывности становления, трансформации и интеграции языкового пластического кода «мышление и танец» выступает средневековая традиция музыкальности и поэтичности, которая связала ренессансно-барочную и классическо-академическую ветви хореографии в балете. Одному придворному танцу это было бы не по силам. Пропорциональность и периодичность еще со времен Античности служили проявлением ритмичности, однако более концентрируясь на чувственном, духовном и архитектоническом способах познания. В эпоху Средневековья они же, а также закономерность логического начала и завершения танцевальной фразы придали внутреннюю структурированность композиции танцевального текста.

В-четвертых, музыкально-хореографический изоморфизм [24, с. 123–124] Ренессанса (в осо-

бенности присутствовавший у итальянских мастеров танца в гальярде и канари) способствовал не только точной расшифровке танца, но и обуславливал и расширял возможности музыкально-ритмического обозначения, выявлял форму и темп. В частности, такое распространенное бытование в танцевальной практике, как вокальная или инструментальная версии сопровождения хореографических текстов, имели разные, но прежде всего стилевые трактовки. Вокальная тема в большей степени характеризовалась полифоническим изложением и неквадратностью построения, несогласием цезур в разных голосах. Тогда как инструментальная тема исполнения, например того же бас-данса, наоборот, отличалась синхронным членением всех голосов, аккордовой фактурностью, ровными периодами и квадратной структурой. Это важно.

В-пятых, объединяя все вышеизложенное, следует отметить, что достижение ясности структурно-ритмических свойств в пространствопонимании пластического мышления в танцевальном искусстве эпохи Средневековья шло не только от музыки, но и в результате преобразований самой хореографии. Так, во французской традиции Ренессанса (Михаэль Преториус, 1571–1621) в сборнике светских танцев для инструментального ансамбля «Терпсихора» можно выделить структурные основы хореографии, заметно повлиявшие на синтаксические приемы светской (коллективного бального характера), а потом прикладной (парного мотивного строения) музыки. К этим приемам относятся: единобразие и упорядоченность движений, поворотов, шагов, а также повторы, чередования и варьирование однородных танцевально-ритмических фигур.

В-шестых, симбиотический принцип музыкального устроения объединял итальянскую и французскую танцевальную традицию. И в той и в другой (с разными временными промежутками) обнаруживается связь с античными идеалами пластических искусств и возрождение фактур вокально-пластической ткани. Характерность элементов достигалась в языке художественной формы через метрическую композицию. Последняя представляла собой прием соединения музыкального и поэтического слова, выражаемый в единстве квантитативного слогового ритма.

Внутри хореографического пластического целого эти процессы складывались неоднозначно. Поскольку между ритмом и пластикой в хореографии возникла новая и пока еще труднопреодолимая эволюционная ступень. Это условно-обобщенный модус выразительности движения, он же музыкально-танцевальный синтез. Собственно, как и само появление этого нового закона: *равноправное согласование* телесных структур с музыкальными ритмо-интонациями, тембрами и фактурами. Прежде тако-

го не было. Однако ренессансная парадигма в этом ее качестве не только сохранилась, но и закрепилась в сценической традиции и в арсенале новых средств хореографической драматургии, интегрируясь во многие новые театральные формы искусства в Европе.

Рассмотрим два примера: «Комедийный балет королевы» (музыка Жирара де Болье, постановщик Бальтазар де Божуайё, 1581) и финальную интермедию «О, какое новое чудо» (автор музыки и танцев Балло Эмилио де Кавальери, 1589) к комедии Джироламо Баргалли «Паломница». Промежуток между показом этих двух танцевальных произведений составляет восемь лет. Однако в первом произведении «ритм музыки и танцевальных шагов, соотнесенных... с поэтической основой, был соразмерен ей по протяженности, но не везде созвучен ей в акцентуации» [24, с. 58]. Во втором, наоборот, искусственно му приданнию звукам французской речи временной долготы или краткости при достижении пропеваемых слов противопоставляется тонкая и ювелирная работа постановщика над равноправным сложением звуковой и телесной фактурности. В аспекте хореографического интонирования это можно сформулировать так: ритм и пластика есть уточняющие средства ритмоинтонации, участвующие в ее создании и существенно влияющие на ее изменения.

Путь этот предопределял широкомасштабную перспективу в развитии пластического мышления как способности. Он заключался в объединении функциональных свойств музыканта, поэта и сценографа в мышлении хореографа. Однако следует отметить, что и в начале XVII в., например, французскому хореографу и балетмейстеру Пьеру Башану (1631–1705) все еще недоставало этого специфического опыта художника. По этой причине французский композитор, скрипач и дирижер Жан-Батист Люлли (1632–1687) сам сочинял многие хореографические тексты к своим синкетическим музыкальным поэмам. В чем же состояло разногласие? Ведь оба мастера свободно владели выразительными средствами обоих видов искусств.

Дело в том, что согласование структур (музыки и пластики с ритмоинтонациями и тембрами) должно было прорабатываться в хореографии не обобщенными партитурами телесных действий, обусловленными всего лишь временной продолжительностью движения, а именно акцентуацией. Она замыкала в себе единство и целостность музыкального и танцевального метроритмического замысла. А это уже более тонкий прием работы с архитектонической структурностью движения, который требовал проникновения в более детальные пластины знания музыкально-пластической ткани и нахождения ее внутренних закономерностей в соединении со звуковыми, визуальными и кинетическимиощущениями. Поэтому здесь на первый план вы-

ходит опыт воплощения композиторского замысла и театрализации [4, с. 47], а не танцмейстерский подход, ограничивающийся подбором или составлением (в том числе варьированием) музыки, а также разработкой движений под музыку или освоением ее интонации.

Безусловно, примеры с Кавальери, Бошаном и Люлли показывают нам не взаимоисключающие, а скорее взаимодополняющие друг друга формы и средства в развитии хореографического знания,ственные для танцевальной и театральной музыки эпохи барокко. Но для нас важно, почему именно таким образом, а не иначе происходили процессы становления и трансформации пластического мышления в хореографическом искусстве: идеи, методы, формы. Ведь самое необходимое в исследовании языкового пластического кода «мышление и танец» — не столько показать его неоднозначность, сколько выявить сам факт вырабатывания и фиксирования художественных средств музыкальности и поэтичности, приводящих к новым формам музыкально-хореографического синтеза. Происходили эти процессы в эпоху Средневековья благодаря качественно новому пространствопониманию в танце, связанному с архитектоникой тела, которого не случилось бы без сложения не менее важного и нового типа мышления танцмейстера — *композиционного*. Последний, как показывает практический опыт европейского пластического искусства, выкристаллизовался в результате перехода салонного танца от приемов заимствования и варьирования к театрализованным выразительным телесным формам (в равной степени знаково-метро-ритмической и поэтико-пластической телесности).

Соответственно, композиционный тип мышления является производным от языковой формы телесности. Она для него и необходимое условие, и инструмент проявленности. Иначе говоря, художник формирует пространственную специфику мышления через совокупность способов и приемов практических действий в языковой телесной форме под названием «хореографическое движение».

В дальнейшем ренессансно-барочные методы и приемы музыкальности хореографии [24, с. 122–123] способствовали вырабатыванию самостоятельности либретто, в котором основную идею развития сюжета замыкала в себе именно музыка, а не литературный текст.

Это еще раз подтверждает то обстоятельство, что образный строй и художественная канва замысла музыки в эпоху Средневековья постепенно поднималась на такой уровень пластической драматургии, благодаря которой ее тема эквиритмически точно совпадала с поэтическим словом и становилась способной его собой заменить. В то время как языку художественной выразительности, образуе-

мому в хореографической формуле движения, пока еще этого недоставало.

Таким образом, в языковом пластическом коде «мышление и танец» не только наметились тесные связи сохранения движения и музыки, но и нашли свое яркое отражение и взаимодействие теоретические и композиционные законы пластических искусств. Внутри поэтической, архитектурной, музыкальной и хореографической структурности происходили процессы соединения. На этом основано пространствопонимание пластического мышления в танце. Но главное, что в этой структурности впервые стали находить свою убедительную определенность человеческая телесность, кинетические ощущения и разносторонние пространственно-временные опоры театрализации танца. Так постепенно зарождались элементы ментальной механики сценического танца, в какой-то мере повлиявшие на ход развития художественных законов академизма в хореографическом искусстве, наконец, предопределившие более сложные этапы и виды трансформации телесности в балете (симфонизм). Антропоэстетическое измерение, морфологическое и типологическое исследование танцевальной культуры, а также семиотический подход помогают верифицировать замысел языкового пластического кода «мышление и танец» и внести осмысливание этой проблематики в модальность современного искусства хореографии.

Список источников

1. *Arbeau T. Orchesographie... / par Thoin et Arbeau de meur ant a Lengres. Lengres : Imprime audict Lengres par Ichan des preyz Imprimeur and Libraire. 1588.* 105 p.
2. *Arbeau T. Orchesographie... Paris : F. Vieweg, Libraire – Editeur, E. Bouillon and E. Vieweg, 1888.* 105 p.
3. Якимович А.К. Новое время. Искусство и культура XVII–XVIII веков. Санкт-Петербург : Азбука-классика, 2004. 436 с.
4. Догорова Н.А. Пластическое и этнопластическое мышление в хореографическом искусстве: становление и трансформации : в 2 т. : дис. ... д-ра искусствоведения. Москва : Московский государственный университет им. М.В. Ломоносова, 2023. Т. 1. 391 с.
5. Догорова Н.А. Балетная антропология в комплексно-ориентированных теориях мышления XVIII–XIX веков // Диалог искусств и арт-парадигм. Статьи. Очерки. Материалы : по материалам XII Международного научного форума «Диалог искусств и арт-парадигм» «SCIENCEFORUM PAN-ART XII». Художественная картина мира (20 октября 2023 г.) / ред.-сост. А.И. Демченко. Саратов : Саратовская государственная консерватория им. Л.В. Собинова, 2023. Т. 63. С. 33–38.
6. *Blasis C. The art of dancing : comprising its theory and practice, and a history of its rise and progress ... / transl. under the author's immediate inspection by R. Barton. London : Edward Bull, 1830.* 548 p.

7. Блазис К. Танцы вообще, балетные знаменитости и национальные танцы. Москва : Тип. Лазаревского института восточных языков, 1864. 225 с.
8. Классики хореографии / [отв. ред. Е.И. Чесноков]. Москва ; Ленинград : Искусство, 1937. 356 с.
9. Фредеричиа А. Август Бурнонвиль : балетмейстер, отразивший в своем творчестве идеалы и борьбу века : перевод с датского. Москва : Радуга, 1983. 272 с.
10. Догорова Н.А. Хореографическое искусство : проблемы режиссуры и актерского исполнительского мастерства : избранные лекции. Саранск : Мордовский государственный университет им. Н.П. Огарева, 2011. 56 с.
11. Blasis C. Dele composizioni coreografiche e dele opere letterarie. Milan : Presso I Fratelli Centenari e comp., 1854. 87 р.
12. Тарасова О.И. Свобода и танец // Вестник Академии русского балета им. А.Я. Вагановой. 2017. № 6. С. 111–118.
13. Никитин В.Ю. Танцтеатр: синтез художественных средств и приемов // Вестник Академии русского балета им. А.Я. Вагановой. 2020. № 2. С. 14–24.
14. Савостьянова Ю.С. Импровизация в хореографических VR-экспериментах // Вестник Академии русского балета им. А.Я. Вагановой. 2022. № 6. С. 19–28.
15. Аргамакова Н.В. Хореографические интерпретации духовно-медитативной созерцательности музыки Арво Пяя // Вестник Академии русского балета им. А.Я. Вагановой. 2018. № 3. С. 43–59.
16. Блок Л.Д. Классический танец. История и современность. Москва : Искусство, 1987. 556 с.
17. Фуко М. Надзирать и наказывать. Рождение тюрем / пер. с фр. В. Наумова ; под ред. И. Борисовой. Москва : Ad Marginem, [1999?]. 478 с.
18. Компан III. Танцевальный словарь, содержащий в себе историю, правила и основания танцевального искусства. Москва : Университетская типография В. Окорокова, 1790. 437 с.
19. Новер Ж.Ж. Письма о танце / пер. с фр. под ред. А.А. Гвоздева. Ленинград : Academia, 1927. 315 с.
20. Новер Ж.Ж. Письма о танце и балетах : [перевод] / [ред. и вступ. статья Ю.И. Слонимского]. [Ленинград] ; [Москва] : [Искусство], [1965]. 375 с.
21. Il balarino di M. Fabricio Caroso da Sermoneta, Diuifo in due Tratatti... / Nel fecondo s'infegnano diuerte forti di balli, ballo, et balletti, si all'uso d'Italia, come a quello di Francia, et di Spagna ... Trattato secondo. 1605. MDL XXXI. 187 p.
22. Nuove inventioni di balli, opera vagnicima di Cesare Negri Melanese Detto il Trombone, Famofo, et eccelente profeccore di ballere ... Milano : Apreffo Girolamo Bordone, 1604. MDC III I. 296 p.
23. Худеков С.Н. История танцев : в 4 т. Санкт-Петербург : Тип. Петербургской газеты, 1914. Т. 2. 370 с.
24. Безуглая Г.А. Музыка балета в контексте музыкальной деятельности хореографов (конец XVI – первая треть XX в.) : дис. ... д-ра искусствоведения. Санкт-Петербург, 2021. 442 с.

"Thinking and Dance": The Linguistic Plastic Code of the Middle Ages

Nadezhda A. Dogorova

Lomonosov Moscow State University,
1 Leninskie Gory, Moscow,
119991, Russia
ORCID 0009-0000-5419-5614; SPIN 4347-7765;
dogorovan@rambler.ru

Abstract. The historical context of the stated problems coincides in time with the processes of formation of the classical model of thinking in science and various spheres of artistic creation, as well as with the emergence of the primary system of dance notation – orchesography by Tuano Arbo (1520–1595).

The scientific structure of plastic thinking in choreography has not yet exist in the modern world. The author's concept is developed, which is based on the idea that the whole history of dance art development can be presented in the form of plastic language codes: "thinking and dance", "thinking in dance", "thinking by dance". The author's classifi-

cation of the language of corporeality and plastic structure of movement in the Middle Ages is proposed with the possibility to connect these phenomena with thinking in choreography and to present plastic thinking as an ability. The study specifies that the paradigm of ancient culture and art does not disappear during the Middle Ages. It lays the foundation of the trinity of laws for all times and peoples: physical, spiritual and mental are not three, but one beginning in man. It is around this paradigm of trinity that the architectonic structures of corporeality, the foundations of dance theory and the subject of choreography of subsequent epochs will revolve.

The hypothesis of the research is multifaceted in its scientific addressability. It contains ontological forms and specifics of the emergence of the phenomenon of choreography, morphological and typological features of heterogeneous dance environments. For the first time within the art history dimension, the aim is to substantiate the artistic representation of thinking in choreography in the Middle Ages, as the specificity of scientific, artistic and cultural picture of the world of this time continues to develop the concept of the linguistic plastic code "thinking and dance". The tasks of searching for value connotations of Antiquity and finding artistic connections with the Middle Ages are considered. It is actualized

that in contrast to Antiquity, a new model of bodily and linguistic (including compositional) type of thinking is formed in the Middle Ages. It is determined that the tasks of comprehending the mental mobility and cultural and historical landscape in the dance space of the Middle Ages are inextricably linked with the traditions and innovations of European historical heritage.

Key words: language, movement, body, sign, sign system, plasticity, dance, choreography, plastic thinking, linguistic plastic code, thinking and dance, space understanding, medieval paradigm, classical eras, theory and history of art, physical reality of art.

Citation: Dogorova N.A. "Thinking and Dance": The Linguistic Plastic Code of the Middle Ages, *Observatory of Culture*, 2024, vol. 21, no. 6, pp. 660–668. DOI: 10.25281/2072-3156-2024-21-6-660-668.

References

1. Arbeau T. *Orchesographie...* Lengres, Imprime audict Lengres par Ichan des preyz Imprimeur and Libraire, 1588, 105 p.
2. Arbeau T. *Orchesographie...* Paris, F. Vieweg, Libraire – Editeur, E. Bouillon and E. Vieweg Publ., 1888, 105 p.
3. Yakimovich A.K. *Novoe vremya. Iskusstvo i kul'tura XVII–XVIII vekov* [New Time. Art and Culture of the 17th–18th Centuries]. St. Petersburg, Azbuka-Klassika Publ., 2004, 436 p.
4. Dogorova N.A. *Plasticheskoe i ehtnoplasticheskoe myshlenie v khoreograficheskem iskusstve: stanovlenie i transformatsii: 2 t.* [Plastic and Ethnoplastic Thinking in Choreographic Art: Formation and Transformations: in 2 volumes], Doct. art hist. diss. Moscow, Moskovskii Gosudarstvennyi Universitet im. M.V. Lomonosova Publ., 2023, vol. 1, 391 p.
5. Dogorova N.A. Ballet Anthropology in Complex-Oriented Theories of Thinking of the 18th–19th Centuries, *Dialog iskusstv i art-paradigm. Stat'i. Ocherki. Materialy: po materialam XII Mezhdunarodnogo nauchnogo foruma "Dialog iskusstv i art-paradigm" "SCIENCEFORUM PAN-ART XII". Khudozhestvennaya kartina mira (20 oktyabrya 2023 g.)* [Dialogue of Arts and Art-Paradigms. Articles. Essays. Materials: Proceedings of the 12th International Scientific Forum "Dialogue of Arts and Art-Paradigms" "SCIENCEFORUM PAN-ART XII". Artistic Picture of the World (October 20, 2023)]. Saratov, Saratovskaya Gosudarstvennaya Konservatoriya im. L.V. Sobinova Publ., 2023, vol. 63, pp. 33–38 (in Russ.).
6. Blasis C. *The Art of Dancing: Comprising Its Theory and Practice, and a History of Its Rise and Progress...* London, Edward Bull Publ., 1830, 548 p.
7. Blasis C. *Tantsy voobshche, baletnye znamenitosti i natsional'nye tantsy* [Dances in General, Ballet Celebrities and National Dances]. Moscow, Tip. Lazarevskogo Instituta Vostochnykh Yazykov Publ., 1864, 225 p.
8. Chesnokov E.I. (ed.) *Klassiki khoreografii* [Classics of Choreography]. Moscow, Leningrad, Iskusstvo Publ., 1937, 356 p.
9. Fridericia A. *August Burnonvil': baletmeister, otrazivshii v svoem tvorchestve idealy i bor'bu veka: perevod s datskogo* [August Burnonville: The Ballet Master Who Reflected the Ideals and Struggles of the Century in His Work: translated from Danish]. Moscow, Raduga Publ., 1983, 272 p.
10. Dogorova N.A. *Khoreograficheskoe iskusstvo: problemy rezhisiury i akterskogo ispolnitel'skogo masterstva: izbrannye lektsii* [Choreographic Art: Problems of Directing and Actor's Performing Skill: selected lectures]. Saransk, Mordovskii Gosudarstvennyi Universitet im. N.P. Ogareva Publ., 2011, 56 p.
11. Blasis S. *Dele Compozizioni Coreografiche e Dele Opere Letterarie*. Milan, Presso I Fratelli Centenari e Comp. Publ., 1854, 87 p.
12. Tarasova O.I. Freedom and Dance, *Vestnik Akademii russkogo baleta im. A.Ya. Vaganovoi* [Bulletin of Vaganova Ballet Academy], 2017, no. 6, pp. 111–118 (in Russ.).
13. Nikitin V.Yu. Dance theater: A Synthesis of the Artistic Techniques and Means, *Vestnik Akademii russkogo baleta im. A.Ya. Vaganovoi* [Bulletin of Vaganova Ballet Academy], 2020, no. 2, pp. 14–24 (in Russ.).
14. Savostyanova Yu.S. Improvisation in Choreographic VR Experiments, *Vestnik Akademii russkogo baleta im. A.Ya. Vaganovoi* [Bulletin of Vaganova Ballet Academy], 2022, no. 6, pp. 19–28 (in Russ.).
15. Argamakova N.V. Arvo Pärt's Music: Spiritual Characteristics and Their Choreographic Interpretations, *Vestnik Akademii russkogo baleta im. A.Ya. Vaganovoi* [Bulletin of Vaganova Ballet Academy], 2018, no. 3, pp. 43–59 (in Russ.).
16. Blok L.D. *Klassicheskii tanets. Iстория и современность* [Classical Dance. History and Modernity]. Moscow, Iskusstvo Publ., 1987, 556 p.
17. Foucault M. *Discipline and Punish: The Birth of the Prison*. Moscow, Ad Marginem Publ., 1999, 478 p. (in Russ.).
18. Compan Ch. *Tantseval'nyi slovar', soderzhashchii v sebe istoriyu, pravila i osnovaniya tantseval'nogo iskusstva* [Dance Dictionary, Containing the History, Rules and Foundations of Dance Art]. Moscow, Universitetskaya Tipografia V. Okorokova Publ., 1790, 437 p.
19. Noverre J.G. *Letters on Dancing*. Leningrad, Academia Publ., 1927, 315 p. (in Russ.).
20. Noverre J.G. *Letters on Dancing and Ballets*. Leningrad, Moscow, Iskusstvo Publ., 1965, 375 p. (in Russ.).
21. *Il Balarino Di M. Fabricio Caroso da Sermoneta, Diujo in Due Tratatti*. Trattato Secondo, 1605, M. D. L. XXXI, 187 p.
22. *Nuove Inventioni Di Balli, Opera Vagnicima Di Cesare Negri Melanese Detto Il Trombone, Famofo, Et Eccelente Profeccore di Ballere...* Milano, Aprezzo Girolamo Bordone Publ., 1604, M. DC III I, 296 p.
23. Khudekov S.N. *Istoriya tantsev: v 4 t.* [History of Dance: in 4 volumes]. St. Petersburg, Tip. Peterburgskoi Gazety Publ., 1914, vol. 2, 370 p.
24. Bezuglaya G.A. *Muzyka baleta v kontekste muzykal'noi deyatel'nosti khoreografov (konets XVI – pervaya tret' XX v.)* [Ballet Music in the Context of Musical Activity of Choreographers (Late 16th – First Third of the 20th Century)], Doct. art hist. diss. St. Petersburg, 2021, 442 p.

УКАЗАТЕЛИ МАТЕРИАЛОВ, ОПУБЛИКОВАННЫХ В 1–6 НОМЕРАХ ЖУРНАЛА «ОБСЕРВАТОРИЯ КУЛЬТУРЫ» ЗА 2024 ГОД

СОДЕРЖАНИЕ ПО РАЗДЕЛАМ

● КОНТЕКСТ

1. Астафьева О.Н., Малыгина И.В. Рецепции идей философской антропологии И. Канта в контексте дискурса государственной культурной политики России. — 6, 564–574.
2. Батыршин Р.И. Интерференция культурных кодов стран СНГ Центральной Азии: цивилизационные трансформации. — 5, 452–461.
3. Гнатик Е.Н., Марченкова О.В. Идейные источники проекта совершенствования человеческой природы в философском наследии Ф. Бэкона и Р. Декарта. — 4, 340–347.
4. Голубь Н.А. Культурные институты Приднестровья в спектре этнокультурной политики республики. — 3, 228–237.
5. Дробышева Е.Э., Русских А.В. Феномен творческого наследия в социогуманитарном дискурсе. — 2, 116–123.
6. Касьянова Е.П. Российская издательская система: от печатного самиздата к электронному самоизданию. — 3, 238–245.
7. Румянцевские чтения — 2025 [информационное сообщение]. — 6, 575.
8. Столяров Ю.Н. Книжная культура — фундамент цивилизации (памяти Аркадия Васильевича Соколова). — 1, 4–15.

● КУЛЬТУРНАЯ РЕАЛЬНОСТЬ

9. Бугрова Е.Д., Кириллова Н.Б. Культурно-познавательный туризм как ресурс memory studies. — 4, 348–357.
10. Былевский П.Г. Библиографическая культура как фактор безопасности доверенного публичного Интернета. — 4, 358–366.
11. Мищенко И.Е. Формы презентации военной культуры в компьютерных играх. — 5, 472–480.
12. Мухорткова Е.А. Эстетика кинематографа в визуализации музыкальных клипов. — 3, 258–265.

13. Нисенбаум А.А. Смотры-конкурсы в системе творческого развития военных оркестров России. — 3, 246–257.
14. Плещакова М.А. Научно-просветительские коммуникации библиотек в социальных медиа в контексте межкультурного взаимодействия. — 6, 576–588.
15. Социальная онтология культуры (к 95-летию Э.С. Маркаряна) [информационное сообщение]. — 5, 481.
16. Сун Цун. Создание станций будущего: применение больших генеративных моделей в дизайне метро. — 5, 462–471.
17. Цунтаева А.Д. Женские образы в документальном кино о Северном Кавказе: китч и способы его преодоления. — 1, 16–27.
18. Шаронов В.И., Синецкий С.Б. Актуальность идей Льва Карсавина о государственной культурной политике. — 2, 124–137.
19. IV Международный библиографический конгресс [информационное сообщение]. — 4, 367.

● В ПРОСТРАНСТВЕ ИСКУССТВА И КУЛЬТУРНОЙ ЖИЗНИ

20. Аветян Н.Ю. Роль исторических источников для идентификации ранней фотографии. — 6, 588–597.
21. Алесенкова В.Н. Семантика перехода: смерть и воскрешение героя в кинофэнтези рубежа XX–XXI веков. — 5, 482–491.
22. Гук А.А. Культурно-эстетическая динамика фотографии как формы современного искусства. — 2, 149–157.
23. Дин Жун, Юнусова В.Н. Чайная церемония в опере Тань Дуня «Чай — зеркало души». — 3, 274–281.
24. Заховаева А.Г., Жуколина М.В. В поисках формулы красоты. — 4, 368–376.
25. Калатай И.В. Даниэль Баренбойм и Крис Маене: современные тенденции фортепианного исполнительства. — 3, 266–273.
26. Кочеляева Н.А., Якунин Д.М. Модели развития региональных кинематографий в Российской Федерации: предварительные наблюдения. — 2, 138–148.
27. Норманская А.В. Реинтерпретация мифологических персонажей в молодежной культуре. — 4, 377–385.
28. Пронина А.Ю. Фотографика в графическом дизайне с 1890-х по 1960-й год. — 6, 598–613.
29. Радзецкая М.Д. Отечественное искусство альтового исполнительства: И.А. Вейкман и В.Р. Бакалейников. — 1, 37–45.
30. Сергеева О.В., Мизиряк Н.А. Пространственные фантазии в современном российском кино. — 5, 492–501.

31. Чан Жуй, Алексеева Г.В. Китайский снежный пейзаж как явление. — 1, 28—36.

● НАСЛЕДИЕ

32. Анисимова Т.В. Список «Иудейской войны» Иосифа Флавия «руканискания» князя Дмитрия Васильевича Ромодановского. — 1, 61—75.
33. Власова Т.А., Обухов К.Н. Структурирование музеиной аудитории на примере Ижевска и Воткинска. — 2, 158—169.
34. Зенина Т.В. Образы скифо-сибирского звериного стиля в сибирской неоархаике. — 1, 46—60.
35. Краснощеков В.А. Визуализация моды в европейской гравюре XVI — начала XVIII века. — 5, 502—515.
36. Курьянова А.М. Фотографический альбом китайских видов: к вопросу атрибуции. — 6, 614—626.
37. Лисицина Я.Ю. Художники и БАМ: «Приезжайте чаще, рисуйте больше». — 5, 516—525.
38. Месмахеровские чтения — 2025 [информационное сообщение]. — 6, 627.
39. Мир музыки — 2024. Информация — Коммуникация — Творчество [информационное сообщение]. — 3, 295.
40. Пуликова Л.В. Миниатюристы — выпускники Императорской академии художеств на современном арт-рынке. — 4, 386—395.
41. Рустаева Н.Р. Индустриальный и промышленный пейзаж в советской живописи 1920—1930-х годов. — 3, 282—294.

● ИМЕНА. ПОРТРЕТЫ

42. Блатова О.Ю. Дом архитектора Ивана Носовича как утраченный феномен сибирского частного строительства. — 6, 628—637.
43. Веселовская Е.В., Рацковская Ю.В., Анциферов А.А. Антропология на службе искусствоведения: Анна Голубкина и Натан Альтман. — 3, 296—311.
44. Маслов К.И. О взглядах Алексея Хомякова на церковную живопись. — 2, 170—176.
45. Павлова А.Л. Александр Максимович Колчин — церковный художник эпохи классицизма. — 5, 526—539.
46. Путечева О.А. Особенности процессов синтезирования в музыкально-театральном творчестве Александра Бакши. — 2, 177—187.
47. Савенкова И.И. Автопортрет как самопрезентация в работах женщин-живописцев рубежа XIX—XX веков. — 4, 396—407.
48. Хисамов Д.Н. Черты постановочного почерка Вячеслава Самодурова. — 1, 76—85.

● КАФЕДРА

49. Всероссийский библиотечный конгресс: XXVIII Ежегодная конференция Российской библиотечной ассоциации [информационное сообщение]. — 1, 95.
50. Иконниковские культурологические чтения [информационное сообщение]. — 2, 199.
51. Кром А.Е. Между двумя мирами: образ дубука на современной оперной сцене. — 1, 86—94.
52. Крысанков Т.Г. Философский анализ хореографического языка: природа и специфика танцевальной выразительности. — 2, 188—198.
53. Никифорова С.В. Коммеморативные нарративы в интерпретации народной культуры. — 6, 638—648.
54. Резанов Л.В., Шлыкова О.В. Традиционная народная культура: династийная преемственность и этнохудожественное образование. — 6, 649—659.
55. Родькин П.Е., Цыганова Л.А. Проблема визуальной сложности: критерии анализа и оценки. — 4, 408—419.
56. Творческая личность — 2024: традиции в современной российской культуре [информационное сообщение]. — 5, 551.
57. Чистюхин И.Н., Титов А.Ю. Церковное содержание византийского театра (антифон, троп). — 5, 540—550.

● ORBIS LITTERARUM

58. Всероссийское совещание по вопросам применения и модификации Средних таблиц Библиотечно-библиографической классификации [информационное сообщение]. — 3, 323.
59. Инь Мэн. Своеобразие творческого метода Николая Кочергина в иллюстрациях к китайским сказкам. — 4, 420—429.
60. Носов Н.Н. Поэзия «нездешних истин» Сергея Маковского. — 3, 312—322.
61. Федосеенков Н.Н. Теория книги В.А. Фаворского и проблема художественной интерпретации литературного содержания. — 1, 96—101.
62. Фомин Д.В. Сказки Отфрида Пройслера и их русские иллюстраторы. — 2, 200—213.

● СВЯЗЬ ВРЕМЕН

63. Афанасьева И.А., Русанова Н.Л. Московский дворец пионеров в кино: история, застывшая в кадре. — 4, 430—446.
64. Веселкова Е.А. Модели дачной культуры: этапы формирования и актуальное содержание. — 3, 324—335.
65. Герасимова Н.В. Выставки художественных произведений из частных собраний Казани во второй половине XIX — начале XX века. — 2, 214—223.

66. Догорова Н.А. «Мышление и танец»: языковой пластический код эпохи Средневековья. — 6, 660—668.
67. Культурная политика как фактор развития этнонационального согласия и цивилизованного диалога [информационное сообщение]. — 4, 447.
68. Чашкина Л.Ю. Влияние творчества Уолта Диснея на советскую мультипликацию. — 5, 552—559.
69. Чертков А.С. Грибоедовский бал в системе исторических бальных танцевальных традиций. — 1, 102—111.
- **ИНФОРМАЦИЯ ДЛЯ АВТОРОВ И РЕЦЕНЗЕНТОВ**
70. Требования к информации и статьям, предоставляемым для публикации в журнале «Обсерватория культуры». — 1, 112; 2, 224; 3, 336; 4, 448; 5, 560; 6, 672.
71. Указатели материалов, опубликованных в 1—6 номерах журнала «Обсерватория культуры» за 2024 год [Ю.Н. Баранчук]. — 6, 669—671.

УКАЗАТЕЛЬ АВТОРОВ, СОСТАВИТЕЛЕЙ

- | | | |
|---------------------|---------------------|---------------------|
| Аветян Н.Ю. 20 | Калатай И.В. 25 | Рашковская Ю.В. 43 |
| Алексеева Г.В. 31 | Касьянова Е.П. 6 | Резанов Л.В. 54 |
| Алесенкова В.Н. 21 | Кириллова Н.Б. 9 | Родькин П.Е. 55 |
| Анисимова Т.В. 32 | Кочеляева Н.А. 26 | Русанова Н.Л. 63 |
| Анциферов А.А. 43 | Краснощеков В.А. 35 | Русских А.В. 5 |
| Астафьева О.Н. 1 | Кром А.Е. 51 | Рустаева Н.Р. 41 |
| Афанасьева И.А. 63 | Крысанков Т.Г. 52 | Савенкова И.И. 47 |
| Баранчук Ю.Н. 71 | Курьянова А.М. 36 | Сергеева О.В. 30 |
| Батыршин Р.И. 2 | Лисицына Я.Ю. 37 | Синецкий С.Б. 18 |
| Блатова О.Ю. 42 | Малыгина И.В. 1 | Столяров Ю.Н. 8 |
| Бугрова Е.Д. 9 | Марченкова О.В. 3 | Сун Цун 16 |
| Былевский П.Г. 10 | Маслов К.И. 44 | Титов А.Ю. 57 |
| Веселкова Е.А. 64 | Мизиряк Н.А. 30 | Федосеенков Н.Н. 61 |
| Веселовская Е.В. 43 | Мищенко И.Е. 11 | Фомин Д.В. 62 |
| Власова Т.А. 33 | Мухортикова Е.А. 12 | Хисамов Д.Н. 48 |
| Герасимова Н.В. 65 | Никифорова С.В. 53 | Цунтаева А.Д. 17 |
| Гнатик Е.Н. 3 | Нисенбаум А.А. 13 | Цыганова Л.А. 55 |
| Голубь Н.А. 4 | Норманская А.В. 27 | Чан Жуй 31 |
| Гук А.А. 22 | Носов Н.Н. 60 | Чашкина Л.Ю. 68 |
| Дин Жун 23 | Обухов К.Н. 33 | Чертков А.С. 69 |
| Догорова Н.А. 66 | Павлова А.Л. 45 | Чистюхин И.Н. 57 |
| Дробышева Е.Э. 5 | Плешакова М.А. 14 | Шаронов В.И. 18 |
| Жуколина М.В. 24 | Пронина А.Ю. 28 | Шлыкова О.В. 54 |
| Заховаева А.Г. 24 | Пуликова Л.В. 40 | Юнусова В.Н. 23 |
| Зенина Т.В. 34 | Путечева О.А. 46 | Якунин Д.М. 26 |
| Инь Мэн 59 | Радзецкая М.Д. 29 | |

Указатели подготовил **Ю.Н. Баранчук**,
главный библиограф отдела периодических
изданий Российской государственной библиотеки

ТРЕБОВАНИЯ К ИНФОРМАЦИИ И СТАТЬЯМ, ПРЕДОСТАВЛЯЕМЫМ ДЛЯ ПУБЛИКАЦИИ В ЖУРНАЛЕ «ОБСЕРВАТОРИЯ КУЛЬТУРЫ»

Редакция принимает только оригинальные, не публиковавшиеся ранее научные статьи и иные материалы научного характера по культуре и искусству в соответствии с тематикой основных разделов. Текст статьи направляется через систему электронной редакции на сайте <http://observatoria.rsl.ru> в формате DOC/DOCX.

Весь текст набирается кеглем 12 pt, с полуторным междусторочным интервалом. Объем статьи – от 18 до 30 тысяч знаков с пробелами (без учета реферата, ключевых слов, примечаний, списка источников).

СТРУКТУРА ТЕКСТА:

Сведения об авторе/авторах – имя, отчество, фамилия, место работы (в именительном падеже), подразделение, должность, почтовый адрес организации, ученая степень, ученое звание, ORCID, SPIN, адрес электронной почты – размещаются перед названием статьи в указанной выше последовательности.

Индексы УДК и ББК (по Средним таблицам), раскрывающие тематическое содержание статьи.

Название статьи.

Реферат – краткое изложение статьи по следующей структуре: актуальность проблематики и новизна решения, главные содержательные аспекты. Объем – 200–250 слов. Размещается после названия статьи.

Ключевые слова по содержанию статьи
(8–10 слов) размещаются после реферата.

Сведения о финансировании.

Основной текст статьи желательно разбить на подразделы (с подзаголовками).

Список источников (не менее 20 наименований) оформляется в соответствии с принятым стандартом (ГОСТ Р 7.0.5–2008), выносится в конец статьи. Источники даются в порядке упоминания в статье. Отсылки к списку в основном тексте указываются в квадратных скобках [номер источника в списке, страница]. При оформлении списка источников автоматическая нумерация текстового редактора не используется.

Примечания нумеруются арабскими цифрами, оформляются как автоматические сноски в конце страницы.

Подрисуночные подписи оформляются по схеме: название/номер иллюстрации – пояснения к ней (что/кто изображен, где; для изображений обложек книг и их содержимого – библиографическое описание; и т. п.).

Иллюстративные материалы предоставляются в электронной форме отдельными файлами через систему электронной редакции как дополнительные материалы в форматах TIFF/JPG с разрешением не менее 400 dpi, не допускается предоставление иллюстраций, импортированных в Microsoft Word.

Материалы на английском языке – информация об авторе/авторах (в том числе официальное название учреждения на английском языке), название статьи, реферат, ключевые слова, сведения о финансировании (в том же объеме и порядке, как в русском тексте) – в отдельном файле через систему электронной редакции как дополнительные материалы. Рекомендации по подготовке раздела References (список источников в переводе на английский язык) опубликованы на сайте журнала.

Предоставляя свои статьи в журнал, авторы гарантируют, что они обладают исключительными правами на передаваемый для публикации материал, который является их оригинальным, нигде ранее не публиковавшимся произведением. Правовые вопросы, связанные с публикацией в журнале, включая обязательства сторон (автора и издателя), регулируются подписанием «**Авторской оферты**» на условиях «**Приглашения делать оферты**».

Полная версия требований опубликована на сайте: <http://observatoria.rsl.ru/>

Статьи, оформленные без учета вышеизложенных требований, к публикации не принимаются.

Авторы несут ответственность за содержание статей и за сам факт их публикации. Редакция не всегда разделяет мнения авторов и не несет ответственности за недостоверность публикуемых данных. Редакция журнала не несет никакой ответственности перед авторами и/или третьими лицами и организациями за возможный ущерб, вызванный публикацией статьи.

РАСПРОСТРАНЕНИЕ ЖУРНАЛА «ОБСЕРВАТОРИЯ КУЛЬТУРЫ»

Журнал «Обсерватория культуры» адресован исследователям, преподавателям и учащимся в сфере культурологии, искусствоведения и философии, а также широкой читательской аудитории.

Журнал в печатной форме распространяется через подписные агентства, его можно приобрести на крупных книжных выставках-ярмарках, в рамках некоторых культурологических конференций, а также в редакции.

РОЗНИЧНАЯ ПРОДАЖА

Приобрести отдельные номера журнала можно в розничном магазине Российской государственной библиотеки по адресу:

Воздвиженка ул., д. 3/5, 3-й подъезд.

Не только приобрести отдельные номера, но и оформить договор подписки можно в редакции по адресу:

Воздвиженка ул., д. 1

(вход со стороны ул. Моховая, от поста охраны позвонить).

тел.: +7 (499) 557-04-70, доб. 17-03

e-mail: bvdogovor@rsl.ru

ПОДПИСНЫЕ АГЕНТСТВА

- ◆ Подписной индекс по интернет-каталогу «Пресса России» (<http://pressa-rf.ru>) – 12141.
- ◆ Подписной индекс по электронному каталогу «Почта России» (<https://podpiska.pochta.ru>) – ПС308.
- ◆ Подписку на журнал можно оформить через любое подписное агентство, работающее в вашем регионе.

В ЦИФРОВОЙ ФОРМЕ

Платная полнотекстовая версия журнала «Обсерватория культуры» (в цифровой форме) доступна на сайтах агентств-распространителей:

- ◆ Научная электронная библиотека eLIBRARY.RU <http://elibrary.ru/contents.asp?titleid=25173>
- ◆ East View «Библиотечное дело и информационное обслуживание» (UDB-LIB) <https://dlib.eastview.com/browse/publication/32347>
- ◆ Агентство «Книга-Сервис»: «Пресса по подписке» <http://www.akc.ru/rucont/itm/279322>
- ◆ Национальный цифровой ресурс Руконт <http://rucont.ru/efd/279322>

Редакция журнала

**ОТДЕЛ ПЕРИОДИЧЕСКИХ ИЗДАНИЙ
РОССИЙСКОЙ ГОСУДАРСТВЕННОЙ
БИБЛИОТЕКИ**

**Главный редактор,
директор Департамента –**

Издательство «Пашков дом»

Никонорова Екатерина Васильевна,
доктор философских наук, профессор

Заместитель главного редактора –

ответственный секретарь

Шибаева Екатерина Александровна

**Заместитель заведующего отделом
периодических изданий – заместитель
главного редактора**

Гаджиева Анна Аркадьевна



Чтобы перейти на сайт журнала, снимите этот QR-код с помощью смартфона или планшета, предварительно установив приложение типа QR Code Reader.

Редакторы: Волхонская Е.Н.,

Михайлова Т.М., Солдаткина О.П.

Электронная версия: Баранчук Ю.Н.

Индексирование: Иванова О.А.

Перевод: Баранчук Е.П.,

Прыткова Т.В.

Маркетинг и распространение:

Кувшинова А.О., Устинова Т.А.

**Начальник отдела предпечатной
подготовки:** Медведева Т.Г.

Верстка: Соловьева Н.В.

Дизайн макета: Морозова Е.С.

Технический редактор: Соловьева Н.В.

Корректоры: Гуськова Ю.В.,

Доломанова Н.Н., Шольчева Я.Г.

Адрес редакции:

Отдел периодических изданий

Воздвиженка ул., д. 3/5,

Москва, 119019, Россия

тел.: +7 (499) 557-04-70,

доб. 19-33

observatoria@rsl.ru

<http://observatoria.rsl.ru>

Журнал зарегистрирован Министерством Российской Федерации по делам печати, телерадиовещания и средств массовых коммуникаций.

Свидетельство о регистрации

ПИ № 77С16687 от 10 ноября 2003 г.

Издается с 2004 г.

Учредитель и издатель

ФГБУ «Российская государственная библиотека», Издательство «Пашков дом»

Подписано в печать 25.11.2024.

Формат 60×90/8. Офсетная печать.

Печ. л. 14. Тираж 200 экз.

Гарнитура: HeliosCond, Jost, Merriweather, Newtone, Noto Sans Symbols 2, Octava, Open Sans, PT Serif, Spectral.

Отпечатано в соответствии
с предоставленными материалами

в ООО «Амирит»

Чернышевского ул., д. 88,

Саратов, 410004, Россия

тел.: 8-800-700-86-33 | (845-2) 24-86-33

zakaz@amirit.ru | <http://amirit.ru>

Заказ № 6460-24

Свободная цена.

Редакция не всегда разделяет мнения авторов статей и не несет ответственности за недостоверность публикуемых данных.
Все права защищены, перепечатка статей (полная или частичная) допускается при условии письменного разрешения редакции.

ISSN 2072-3156 (PRINT)
ISSN 2588-0047 (ONLINE)

ОБСЕРВАТОРИЯ КУЛЬТУРЫ

ТОМ 21

6/2024

OBSERVATORY
OF CULTURE



РОССИЙСКАЯ
ГОСУДАРСТВЕННАЯ
БИБЛИОТЕКА